

La
GUEULE DU LION

JEAN-PIERRE CRIQUI

Pour A, de la part de B

The
LION'S MOUTH

JEAN-PIERRE CRIQUI

For A, from B

Avec un sens parfait de l'opportunité et de la tradition, les *Season's Greetings 2012* de Wim Delvoye sont arrivés dans ma boîte aux lettres trois jours avant la Saint-Sylvestre 2011. Il s'agit d'une carte postale dont le recto s'orne d'une photographie de *Nautilus*, une œuvre de 2010 en acier inoxydable découpé au laser. La carte a été expédiée depuis Gand sans enveloppe, si bien que le cachet de la poste recouvre partiellement l'image. Les cinq lignes ondulées de la partie gauche dudit cachet font écho, de manière aussi plaisante que fortuite, à la signature de l'artiste qui se trouve au recto, sous l'adresse de son atelier, simple vague surmontée d'un point, par laquelle il sténographie un prénom éminemment symétrique, comme taillé sur mesure pour voyager dans le monde à l'envers. Considérons que nous tenons là notre entrée en matière.

Coquille, merveille, musée. – Aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, la coquille spiralée et nacrée du nautilé, une fois débarassée du céphalopode qu'elle abritait, entama une

With a perfect sense of occasion and tradition, Wim Delvoye's *Season's Greetings 2012* arrived in my letter box three days before New Year's Eve in 2011. It was a postcard with a photograph of *Nautilus*, a 2010 work in laser-cut stainless steel. The card had been sent from Ghent, without an envelope, so that the postmark partially covered the picture. The five wavy lines on the left of the postmark were a pleasing if fortuitous echo of the artist's signature on the other side, under the address of his studio – a simple wave surmounted by a dot, which is how he writes his strikingly symmetrical first name, as if it were made to measure to travel through the world the wrong way round. Let's start our journey here.

Shell, wonder, museum. – In the sixteenth and seventeenth centuries the pearly spiral of the nautilus shell, once its rightful owner had been evicted, enjoyed a second life in European chambers of wonders and cabinets of curiosities. Given a precious mount, it was often fashioned into a cup richly decorated with mythological scenes,

seconde vie au sein des chambres des merveilles et des cabinets de curiosités européens. Pourvue d'une monture précieuse, elle se changea parfois en coupe richement ornée de scènes mythologiques, ainsi celle conçue autour de 1680 par Cornelius Bellekin (ou Van Bellekin), un artiste d'Amsterdam spécialisé dans la peinture et la gravure sur ce genre de support ; ou bien encore, sans égard pour son origine marine, en escargot géant surmonté d'un archer maure le tenant en rênes, comme l'imagina vers 1630 Jeremias Ritter, de Nuremberg¹. Destin fantasque et pour le moins inventif que connurent alors aussi mille autres *naturalia*, coraux, œufs d'autruche, noix de coco, cornes de narval ou de rhinocéros. C'est bien entendu à une telle typologie que nous renvoie Wim Delvoye avec son *Nautilus*, mais – notons-le d'emblée, car ce trait gouverne l'attitude générale qu'il adopte tout au long de son œuvre à l'égard de l'histoire des formes et des styles – sans pour autant recourir à la production de quelque simulacre. La sculpture qui nous intéresse ici n'inclut en effet nul coquillage : elle se contente d'en reprendre l'aspect – la structure tourbillonnaire – afin d'y soumettre ce que chaque spectateur identifie immédiatement comme l'image tridimensionnelle d'une portion de cathédrale gothique. Le tout, y compris le pied ouvragé, est métallique, étincelant, et, plus imposant que la plupart des coquilles augmentées de la Renaissance ou de l'Âge classique, mesure 62 cm de haut. Il ne s'agit pourtant que d'un modèle réduit à l'échelle 1:4, Delvoye ayant en vue une sculpture d'une hauteur de quelque 2,5 m, censée idéalement occuper le centre d'un plan d'eau (au moment où ces lignes sont écrites, début janvier 2012, je ne sais si le projet, envisagé un temps, de la placer sur le grand bassin circulaire du jardin des Tuileries verra ou non le jour, mais je ne peux m'empêcher d'évoquer cette éventualité et de songer avec un certain amusement au résultat).

Cathédrale, nef, vaisseau : un autre *Nautilus* se profile en amont de celui de Wim Delvoye. Je pense bien sûr à

such as the one created in around 1680 by Cornelius Bellekin (or Van Bellekin), an artist from Amsterdam who specialized in painting and engraving on this material; or even, with no consideration for its marine origins, as a giant snail ridden by a Moorish archer holding the reins, as imagined by Jeremias Ritter of Nuremberg in about 1630.'

A whimsical ending but no less inventive than that experienced by thousands of other *naturalia*, such as coral, ostrich eggs, coconuts, narwhal tusks or rhinoceros horns. This, of course, is the type of thing that Delvoye reminds us of with his *Nautilus*, but – and let's be clear straight away, since this feature governs his general attitude to the history of shapes and styles throughout his work – without, in any way, recourse to producing a simulacrum. Indeed, the sculpture that interests us here does not include any shells: it limits itself to taking up the appearance of a shell – its swirling structure – so that it becomes subjugated to what each viewer immediately identifies as a three-dimensional representation of part of a Gothic cathedral. The whole, including the finely worked foot, is metallic, shining and, at 62 cm tall, rather larger than most of the embellished shells from the Renaissance or classical times. However, this is only a 1:4 scale model, since Delvoye was envisaging a sculpture about 2.5 metres tall, to be placed in the centre of a pool. (At the time of writing, in early January 2012, I don't know whether the plan to site the sculpture in the large round lake in the Tuileries Garden will come to fruition, but I can't help referring to this and dreaming with some amusement of the result.)

Cathedral, nave, vessel. Beyond Delvoye's, another *Nautilus* stands out. I am thinking, of course, of the extravagant bathyscaphe on board which Captain Nemo, in *Twenty Thousand Leagues Under the Seas*, carried out his sub-aquatic odyssey. Its name was an obvious choice. Roger Fulton, an American inventor living in France, had already chosen it in 1800 for the submarine

l'extravagant bathyscaphe à bord duquel le capitaine Nemo, dans *Vingt Mille Lieues sous les mers*, poursuit son odyssée subaquatique. Le nom allait pour ainsi dire de soi. Roger Fulton, un inventeur américain installé en France, l'avait déjà choisi en 1800 pour le sous-marin qu'il proposa au Directoire afin de briser le blocus de l'Angleterre, et Jules Verne s'en souvint dans son roman paru soixante-dix ans plus tard. Aux chapitres V et VI de ce dernier, lorsque le *Nautilus* s'approche de l'*Abraham Lincoln*, le navire sur lequel a embarqué Pierre Aronnax, le narrateur du livre, il passe tout d'abord pour un «monstre», un «narval gigantesque». Aronnax, «professeur au Muséum de Paris» et incarnation de la curiosité scientifique, n'en doute pas un instant : «Pendant que j'observais cet être phénoménal, deux jets de vapeur et d'eau s'élançèrent de ses évents, et montèrent à une hauteur de quarante mètres, ce qui me fixa sur son mode de respiration. J'en conclus définitivement qu'il appartenait à l'embranchement des vertébrés, classe des mammifères, sous-classe des monodelphiens, groupe des pisciformes, ordre des cétacés, famille ... Ici, je ne pouvais encore me prononcer.» Ce qu'il découvre peu après, une fois accueilli par Nemo au sein du palais mobile que celui-ci a conçu afin de parcourir le fond des océans, se révèle bien plus extraordinaire encore. Sans entrer dans les détails, il importe de souligner ici que le *Nautilus* renferme une bibliothèque littéraire et scientifique des plus complètes, ainsi qu'un musée conservant des tableaux de Raphaël, Léonard de Vinci, Velázquez, Rubens, Delacroix et de beaucoup d'autres peintres illustres. À côté de ces chefs-d'œuvre, l'esprit de la *Wunderkammer* persiste dans toute sa magnificence (chapitre XI) : «Auprès des œuvres de l'art, les raretés naturelles tenaient une place très importante. Elles consistaient principalement en plantes, en coquilles et autres productions de l'océan, qui devaient être les trouvailles personnelles du capitaine Nemo. Au milieu du salon, un jet d'eau, électriquement éclairé, retombait dans

that he proposed to the Directoire to break the English blockade. Seventy years later, Jules Verne remembered this in his novel. In chapters V and VI, when the *Nautilus* is approaching the *Abraham Lincoln*, the ship on which Pierre Aronnax, the book's narrator, is sailing, it is at first taken for a 'monster' or a 'gigantic narwhal'. Aronnax, 'Assistant Professor at the Paris Museum of Natural History' and an embodiment of scientific curiosity, doesn't have a moment's doubt: 'While I was observing this phenomenal creature, two jets of steam and water sprang from its blowholes and rose to an altitude of forty meters, which settled for me its mode of breathing. From this I finally concluded that it belonged to the branch *Vertebrata*, class *Mammalia*, subclass *Monodelphia*, group *Pisciform*, order *Cetacea*, family... but here I couldn't make up my mind.' What he discovers shortly after, once Nemo has welcomed him aboard the mobile palace that he had designed to roam the depths of the oceans, turns out to be even stranger. Without going into details, it is important to stress here that the *Nautilus* houses a comprehensive literary and scientific library, as well as a museum with paintings by Raphael, Leonardo, Velázquez, Rubens, Delacroix and many other famous artists. Alongside these masterpieces, the spirit of the cabinet of curiosities (which in German is called a *Wunderkammer* - a chamber of wonders) lingers in all its magnificence (chapter XI): 'After the works of art, natural rarities predominated. They consisted chiefly of plants, shells and other exhibits from the ocean that must have been Captain Nemo's own personal finds. In the middle of the lounge, a jet of water, electrically lit, fell back into a basin made from a single giant clam. The delicately festooned rim of this shell, supplied by the biggest mollusk in the class *Acephala*, measured about six meters in circumference; so it was even bigger than those fine giant clams given to King François I by the Republic of Venice, and which the Church of Saint-Sulpice in Paris has made into two gigantic holy-water fonts.'



Nautilus (maquette 1:3), 2011
acier inoxydable découpé au laser, 85 x 41 x 32 cm

Nautilus (scale model 1:3), 2011
laser-cut stainless steel, 85 x 41 x 32 cm

une vasque faite d'un seul tridacne. Cette coquille, fournie par le plus grand des mollusques acéphales, mesurait sur ses bords, délicatement festonnés, une circonférence de six mètres environ ; elle dépassait donc en grandeur ces beaux tridacnes qui furent donnés à François I^{er} par la République de Venise, et dont l'église Saint-Sulpice, à Paris, a fait deux bénitiers gigantesques.»

Par sa fonction première de réceptacle et d'abri, la coquille entretient une parenté évidente avec ces lieux qui renferment des objets précieux – de la cathédrale et son trésor jusqu'au musée moderne, en passant par la chambre des merveilles. Qu'elle ait elle-même fini par s'y retrouver, vidée de son contenu vivant, ne va pas sans un retournement paradoxal. Le nautilo gothique de Delvoye est comme le chiffre, l'expression condensée de ce court-circuit entre dehors et dedans. Quelques incarnations antérieures de notre motif conchoïdal le montrent du reste explicitement relié par l'artiste à une architecture muséale. Le *Colouring Book*, publié par Delvoye à l'occasion de l'installation temporaire à la fondation Peggy Guggenheim à Venise, en 2009, de sa *Torre* gothique en acier Corten, est un album de planches produites par ordinateur, vendu avec la boîte de crayons de couleur nécessaire à la bonne exécution de la tâche prescrite, et, parmi les divers projets reproduits, les trois derniers (n° 30, 31 et 32), *Untitled (Nautilus)*, figurent une coquille/cathédrale, ombilic tourné vers le haut. Les dimensions de la sculpture ainsi envisagée peuvent être plus ou moins déduites de la situation dans laquelle elle est représentée, flottant au beau milieu de l'espace central du Guggenheim Museum à New York (dont la forme en spirale, comme chacun sait, n'est pas sans rappeler celle de quelque coquillage).

Le système WD. – Wim Delvoye relance le jeu des rapports conflictuels entre chambre des merveilles et musée. Il apporte à la question un tour de vis supplémentaire, une torsion nouvelle, comparable pour ce qui est du

Because of its primary function as receptacle and shelter, the shell maintains a clear relationship with places that enclose precious objects – from the cathedral and its treasure, to the modern museum, and not forgetting the cabinet of curiosities. It is ironic that, when emptied of its living contents, the shell has a change of fortune. Delvoye's Gothic nautilus is like a cipher, a condensed expression of this short-circuit between outside and inside. This is demonstrated by a few earlier versions of our shell motif where the artist explicitly links it to museum architecture. The *Colouring Book*, published by Delvoye when his Gothic Corten steel *Torre* was temporarily installed at the Peggy Guggenheim Collection in Venice in 2009, is an album of computer-generated plates, sold with a box of coloured crayons needed to complete the task, and, among other projects in the book, the last three (numbers 30, 31 and 32), *Untitled (Nautilus)*, show a shell/cathedral, with the navel turned upwards. The size of the projected sculpture can be more or less inferred from the location where it is represented, floating right in the middle of the central space in the Guggenheim Museum in New York (whose spiral shape, as everyone knows, is reminiscent of some kind of shell).

The WD system. – Delvoye is reviving the game of the conflicting relationships between the cabinet of curiosities and the museum. He brings an extra turn of the screw to the question, one more twist, which compares symbolically with what is visually obvious in many of his recent works, of which *Nautilus* is only one of the most convincing examples. What better opportunity to continue confusing the issue than an exhibition in the Louvre, an encyclopaedic museum where you can still find here and there – especially among the collections of the Département des Objets d'art – vestiges of the earlier model that was the cabinet of curiosities? In an essay that reinterprets the traditional idea that we have of this, Patricia Falguières stresses its specific historically



Art Farm China, 2003-2010

cochons tatoués

Beijing, Chine, 2007

Art Farm China, 2003-10

five tattooed pigs

Beijing, China, 2007

registre symbolique à celle visuellement manifeste dans nombre de ses œuvres récentes, dont *Nautilus* n'est qu'un exemple parmi les plus convaincants. Quelle meilleure occasion, pour continuer de brouiller les pistes, qu'une exposition au Louvre, musée encyclopédique où perdure çà et là – au premier chef, dans les collections du département des Objets d'art – le souvenir de ce modèle antérieur que fut la *Wunderkammer*? Dans un essai qui renouvelle la conception traditionnelle que l'on se faisait de celle-ci, Patricia Falguières a insisté sur son régime d'historicité spécifique, sur sa singularité au regard de ce qui la précéda aussi bien que ce qui la suivit en matière de rassemblement d'objets remarquables¹. Et elle écrit ceci, décisif quant à ce qui nous occupe : «L'apparition des musées dans l'Europe du xvii^e siècle est l'histoire du démantèlement des *Wunderkammern*. Les "théâtres du monde" et leurs amoncellements de merveilles ne trouvèrent une survie que dans les registres plébéiens du savoir, dans les encyclopédies à bon marché, les devinettes, les rébus, les rubriques "le saviez-vous?" de la presse populaire, les officines malfamées du premier "Show Business", le "musée

based system, its strangeness compared with both what came before and what followed it in the assembling of remarkable objects.² And she wrote the following, which is conclusive in considering our subject matter: The appearance of museums in seventeenth-century Europe is the history of the dismantling of the *cabinets of curiosities*. The "world theatres" and their accumulations of marvels survived only in the most commonplace collections of knowledge, in cheap encyclopaedias, riddles, puzzles, the "Did you know?" columns in the popular press, the seedy peepshows of early show business, Barnum's museum of wonders, or the ludicrous enthusiasm of Gustave Flaubert's satirical *Bouvard et Pecuchet*.³ As a child, Delvoye was brought up in museums, where he discovered the characters in his artistic pantheon: Bosch, Brueghel, Duchamp and Warhol. Keeping, as it were, a foot in each camp, he is also a great admirer of Walt Disney, a lover of logos and prints from low-budget so-called Z movies, owner of the largest collection of Laughing Cow processed cheese labels, expert in the world of tattooing and its iconography. He reinvents these and executes tattoos both on the pigs that are



Pretzel #2, 2006

bronze patiné, 50 x 110 x 110 cm

Knochen im Himmel's Dom, 02/02/2007-23/01/2011, BOZAR, Brussels

Pretzel #2, 2006

patinated bronze, 50 x 110 x 110 cm

Knochen im Himmel's Dom, 02.02.2007-23.01.2011, BOZAR, Brussels

Barnum", ou dans l'enthousiasme dérisoire de *Bouvard et Pécuchet*.» Gardant pour ainsi dire un pied dans chaque camp, Delvoye, enfant des musées où il découvre les figures de son panthéon artistique (Bosch, Bruegel, Duchamp, Warhol), est également grand admirateur de Walt Disney, amateur de logos publicitaires et d'imagerie de série Z, collectionneur (le premier par ordre d'importance) d'étiquettes de La vache qui rit, expert du monde du tatouage et de son iconographie qu'il réinvente et transfère aussi bien aux cochons élevés dans sa ferme chinoise qu'à cet homme qu'il présente parfois, dans la plus pure tradition foraine, lors de ses expositions. Quels peuvent être alors les rapports de pareil artiste avec le musée ?

Faisant allusion à la transformation par la Convention du palais du Louvre en «Muséum de la République», Georges Bataille, dans l'article «Musée» qu'il signa pour le dictionnaire de la revue *Documents* (n° 5, 1930), notait que l'on pouvait ainsi établir une relation entre l'origine du musée moderne et le développement de la guillotine. Ce parallèle explique peut-être la coloration funèbre qui caractérise depuis plus de deux siècles les

raised in his Chinese farm and on the man whom he sometimes shows, in real fairground tradition, in his exhibitions.⁴ So what connection can such an artist have with museums?

Georges Bataille, in the entry under 'Museum' that he wrote for the dictionary for his *Documents* magazine (no. 5, 1930), referring to the Louvre Palace being turned into a 'Museum of the Republic' by the National Convention, noted that this makes it possible to establish a relationship between the origins of the modern museum and the development of the guillotine. This parallel perhaps explains, over a period of more than two centuries, the funereal complexion given to discussions about museums, where comparisons with cemeteries are often made, as can be seen by leafing through, among a thousand others, Paul Valéry: 'This waxen solitude, redolent of the temple and the salon, the cemetery and school'; Maurice Blanchot: 'Artificial places, one says of museums, from which nature is banished, a constrained, solitary, dead world; it is true, death is there'; or Theodor W. Adorno: 'Museums are like the family tombs of works of art'.⁵ A progression can be observed from the

débats touchant la question du musée, où resurgit régulièrement la comparaison avec le cimetière, comme on le constatera en feuilletant, entre mille autres, Paul Valéry («Ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école»), Maurice Blanchot («Lieux artificiels, dit-on des musées, d'où la nature est bannie, monde contraint, solitaire, mort : il est vrai, la mort est là») ou Theodor W. Adorno («Les musées sont en quelque sorte les caveaux de famille des œuvres d'art»)⁵. Une gradation se dessine à partir du début du XIX^e siècle, qui va de l'opposition pure et simple à une ambivalence toujours plus grande (dissimulée tant bien que mal par la véhémence des attaques). Du côté de l'antagonisme intransigent, le champion de la tendance est, en France, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, l'un des personnages les plus influents du monde des arts entre 1789 et les années 1840, tour à tour commissaire à l'Instruction publique, intendant général des Arts et Monuments publics, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, professeur et théoricien aux nombreuses publications. Les musées, parce qu'ils arrachent les œuvres à leur contexte originel, donc, selon Quatremère, à tout ce qui fait leur signification et aussi à tout ce qui cause le plaisir que nous y prenons, ne peuvent être que des «réceptacles de ruines factices», lit-on dans ses *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, publiées à Paris en 1815⁶. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que le «premier» musée français – le Musée des monuments français mis en place par Alexandre Lenoir à partir de 1795 – ait été l'une des bêtes noires de notre homme, qui en obtiendra la fermeture en 1816. Le musée, voulant rendre hommage à l'Art, le dénature et le vide de sa substance en le séparant du milieu qui l'a vu naître : ce sera là l'argument majeur de tous ses détracteurs, tel qu'on le retrouve par exemple chez un peintre en apparence aussi éloigné de Quatremère que Constable.

early nineteenth century, which went from out-and-out opposition to an even greater ambivalence (hidden somehow by the vehemence of the attacks). On the side of intransigent antagonism, the French champion is Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, one of the most influential characters in the world of art between 1789 and the 1840s, who was by turns Director of Public Education, General Director of Arts and Public Monuments, Permanent Secretary of the Académie des Beaux-Arts, teacher, and much-published theorist. Museums, because they remove the works from their original context, and therefore, according to Quatremère, from everything that gives them meaning and also from everything that gives the pleasure that we take in them, can only be 'receptacles of phoney ruins', as we read in his *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (Moral considerations on the destiny of works of art), published in Paris in 1815.⁶ So we should not be surprised that the 'first' French museum – the Musée des monuments français, set up by Alexandre Lenoir from 1795 – was one of Quatremère's *bêtes noires*; he had it closed in 1816. Museums, while wanting to pay tribute to Art, distort it and empty it of its real meaning by separating it from its native environment. This will be the major argument of all its detractors, as one finds for example in the case of Constable, a painter apparently so unlike Quatremère.

Around the middle of the nineteenth century a new attitude seems to have appeared, especially among artists less highly rated by the Salons and the Académie. This was not, or not only, opposed to the concept of a museum, but actively criticized the work of the official hanging committees which were seen as aesthetically behind the times. In this way Courbet, with his Pavilion of Realism in 1855, and Manet, who showed fifty of his works in a shed built at his own expense on the fringe of the 1867 Universal Exhibition, were not only protesting against the choice of the juries. They were also entering

Vers le milieu du XIX^e siècle, il semble qu'une nouvelle attitude apparaisse, spécialement chez les artistes les moins prisés par les Salons et l'Académie. Il ne s'agit plus, ou plus seulement, d'une opposition au concept de musée, mais d'une critique active du travail, jugé esthétiquement retardataire, qu'accomplissent les instances officielles d'exposition. Ainsi Courbet, avec son Pavillon réaliste de 1855, ou Manet, qui montre cinquante de ses œuvres dans un baraquement installé à ses frais en marge de l'Exposition universelle de 1867, ne font-ils pas que protester contre le choix des jurys ; ils entrent également en compétition avec les musées existants, à commencer par celui qui était alors le «musée d'art contemporain» de l'époque, achetant et exposant des artistes vivants : le Musée du Luxembourg, créé en 1818. Dorénavant, la question du musée – «Pour ou contre ?» – devenait inséparable, du moins pour les peintres et les sculpteurs, de cette autre : «Y êtes-vous ?» Et bien sûr : «Pourquoi ?» (Ou : «Pourquoi pas ?») D'où une ambivalence éperdue à l'égard de ce lieu perçu simultanément comme permettant l'accès de tous aux maîtres d'autrefois et comme l'émanation du goût bourgeois et conservateur des pouvoirs en place. Les déclarations de Cézanne sont exemplaires quant à ce *double-bind* imposé par le musée aux artistes d'avant-garde. D'un côté : «Oui, le Louvre est le livre où nous apprenons à lire», ou bien : «J'ai voulu faire de l'impressionnisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées.» De l'autre : «Quand est-ce qu'on foutra un peintre, un vrai, à la direction du Louvre ?», et encore : «Les musées sont des cavernes de Platon. Sur la porte je ferai graver : "Défense aux peintres d'entrer. Il y a le soleil dehors." [...] Les musées sont des lieux odieux. Ils puent la démocratie et le collège.» Cette ambivalence à l'égard des musées prendra encore de l'ampleur au XX^e siècle, par exemple avec les diatribes des futuristes italiens («Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées !», peut-on lire dans le «Manifeste du futurisme» publié par

into competition with the existing galleries, beginning with the Musée du Luxembourg, founded in 1818 and the 'museum of contemporary art' of the time, buying and exhibiting living artists. Now, the museum's question – 'Yes or no?' – became inseparable, at least for the painters and the sculptors, from the other question: 'Are you in it?' And of course: 'Why?' (Or: 'Why not?'). Which led to a frantic ambivalence about the museum, seen simultaneously as giving everyone access to the old masters, and as the emanation of the bourgeois and conservative taste of the powers that be. The declarations of Cézanne exemplify this double-bind imposed by the museum on the avant-garde artists. On the one hand: 'Yes, the Louvre is the book from which we learn to read'; and: 'I wanted to make Impressionism into something solid and durable like the art of the Museums.' On the other: 'When are they going to stick a painter, a real one, in charge of the Louvre?'; and: 'The museums are like Plato's caves. On the door I'll have carved: "Painters keep out. The sunshine is outside." [...] Museums are odious places. They stink of democracy and the school-room.' This ambivalence towards museums was to increase in the twentieth century, with, for example, the diatribes of the Italian Futurists ('Divert the flow of canals to flood the tombs of museums!' we read in the 'Manifeste du futurisme' published in *Le Figaro* on 20 February 1909), whose attacks against the museums were part of a generally anti-cultural stand (against libraries, historic cities, etc.) which seems to have been adopted for clearly publicity purposes – that is to say, among other things, with a view to getting their works into a museum. Malevich's position reveals more subtly the fact that the museum, even at a time when social revolution and artistic revolution were supposed to go hand in hand, was an element already fully integrated into thinking on art and on artistic production. For example, in a text of 1919 entitled 'On the museum', Malevich takes up as his own the iconoclastic anti-museum vehemence of the Italian



Wim Delvoye, 16/04/2010-22/08/2010, Musée Rodin, Paris

Wim Delvoye, 16.04.2010-22.08.2010, Musée Rodin, Paris

Le Figaro, le 20 février 1909), dont les attaques contre le musée participent d'une pose globalement anticulturelle (contre les bibliothèques, les villes historiques, etc.) qui semble avoir été adoptée à des fins clairement publicitaires - c'est-à-dire, entre autres choses, en vue d'entrer au musée. La position de Malevitch est sans doute plus finement révélatrice du fait que le musée, et cela même à un moment où révolution sociale et révolution artistique sont censées aller de concert, est un élément déjà entièrement intégré à la réflexion sur l'art et à la production artistique. Ainsi, dans un texte de 1919 intitulé «Sur le musée», Malevitch reprend à son compte la véhémence iconoclaste et antimuséale des futuristes italiens (ce qui, en ses termes, se dit : «Assez de réputations dans les corridors du temps suranné»), et d'un même mouvement préconise la création de musées d'art contemporain exaltant les créations de l'ère nouvelle⁸. Ces musées ayant quelque peu tardé à voir le jour, le legs des avant-gardes historiques dans ce domaine ne pouvait être qu'une sorte de cadeau empoisonné : l'ultime touche apportée à la constitution du musée comme figure redoutable mais inévitable, haïssable *et* désirable.

Futurists (which, in his words, is expressed as 'Enough crawling round in the corridors of time gone by'), and in the same act recommends the creation of museums of contemporary art to exalt the creations of the new era.⁹ Since these museums were a little slow in coming forward, the legacy of the historic avant-gardes in this area were bound to be a sort of poisoned chalice: the final touch put to the status of the museum as a feared but inevitable figure, hated *and* desired.

This sentiment, self-contradictory to say the least, was to be widespread throughout the twentieth century. The museum, with the 'institutional critique' developed by artists such as Daniel Buren, Michael Asher and Hans Haacke among others, and later by all those who followed the same track in a multitude of ways, finally found itself elevated to the rank of sparring partner - a partner as much as an adversary - of art. It was the linking mechanism, the theme or even the medium for new works.¹⁰ For Delvoye, who began his career in the late 1980s, the museum was a regular destination (if only because of the exponential growth of establishments dedicated to contemporary art, which



Wim Delvoye, 10/12/2011-10/04/2012, MOA, Hobart

Wim Delvoye, 10.12.2011-10.04.2012, MOA, Hobart

Ce sentiment pour le moins contradictoire se diffusera largement au long du xx^e siècle, et le musée, avec la «critique institutionnelle» développée par des artistes tels que Daniel Buren, Michael Asher et Hans Haacke, entre autres, puis par tous ceux qui prolongèrent cette voie de mille manières, se verra finalement élevé au rang de *sparring-partner* – un partenaire autant qu'un adversaire – de l'art : l'embrayeur, voire le thème ou même le médium des œuvres nouvelles⁵⁷. Pour Wim Delvoye, qui commence sa carrière à la fin des années 1980, le musée, s'il constitue une destination régulière (ne serait-ce qu'à cause de l'accroissement exponentiel des établissements dédiés à l'art contemporain, à partir de la même décennie), n'a plus à être déconstruit ou critiqué, sinon peut-être de façon implicite, en produisant des objets inassimilables par des institutions comme le Louvre, ainsi *Cloaca*, la machine excrétrice dont la première version date de 2000 et qui demeure, dans ses différents avatars, l'*opus magnum* de notre homme. Conformément à une esthétique pseudo-archaïque qui repose, pour en jouer à des fins hétéroclites, sur les notions d'*étonnement* et de *surprise*, le musée selon Delvoye rejoint en réalité

began in the same decade). But it no longer needed to be deconstructed or criticized, except perhaps implicitly by producing objects that could not be assimilated by institutions like the Louvre. Such was *Cloaca*. The first version of this excretory machine dates from 2000 and, in its different avatars, it remains our artist's *magnum opus*. In accordance with a pseudo-archaic aesthetic based on the notions of *amazement* and *surprise* (though it makes fun of them in many various ways), the museum according to Delvoye actually links to the *Wunderkammer* by serving above all to display a type of marvel. In a beautiful article in honour of Ernst Gombrich, the British art historian John Onians offered a glimpse of this 'history of amazement' in the course of which animals and works of art, prodigies of nature and of technique were equally admired by the great and the wise.⁵⁸ Talking about menageries that drew princes and their entourages, he wrote these words, which are themselves amazing: 'Courtiers understood the animal world. From the beasts with which they were surrounded they could learn secrets unknown to farmers and merchants. We may see nothing in common between a lion's mouth and a

la *Wunderkammer*, en ce qu'il sert avant tout à l'ostension d'un genre de merveille. Dans un beau texte en hommage à Ernst Gombrich, l'historien de l'art et archéologue britannique John Onians a proposé un aperçu de cette «histoire de l'étonnement» au cours de laquelle animaux et œuvres de l'art, prodiges de la nature et de la technique firent à égalité l'admiration des puissants et des savants¹⁰. À propos des ménageries qu'aimèrent à assembler les princes et leur entourage, il écrit ces mots eux-mêmes saisissants : «Les hommes de cour comprenaient le monde animal. Les bêtes sauvages dont ils étaient environnés leur donnaient accès à des secrets inconnus des fermiers et des marchands. Nous n'apercevons peut-être rien de commun entre une gueule de lion et une *Wunderkammer*, mais l'une et l'autre peuvent être ouvertes afin de révéler des trésors éclatants qui causent l'émerveillement. La gueule du lion est l'un des tout premiers modèles du musée¹¹.» En exposant au Louvre, Wim Delvoye vient pour ainsi dire déposer dans la gueule du vieux fauve quelques ajouts flamboyants et incongrus. *Étonnez-moi, Delvoye!*

Suppo de Satan. - «Le rire est satanique, il est donc profondément humain.» Le verdict est de Baudelaire, qui continue comme suit (dans la quatrième partie de son essai de 1855, *De l'essence du rire*) : «Il est dans l'homme la conséquence de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.» Toute l'œuvre de Wim Delvoye trouve sa justification dans ces remarques. Ainsi de ses bétonnières, pelleteuses ou bulldozers de style gothique, où se condensent si bien le dérisoire et le grandiose. Meccano assisté par ordinateur de ses chapelles et de ses tours, qui conver-

Wunderkammer, but both can be opened to reveal polished treasures which cause wonder. The lion's mouth is one of the ultimate models for the museum.¹¹ By exhibiting at the Louvre, Delvoye has come to deposit, as it were, a few flamboyant and incongruous additions in the jaws of the old beast. *Amaze me, Delvoye!*

Suppository or Devil's dung. - 'Laughter is satanic, it is therefore profoundly human.' This was the verdict of Baudelaire in the fourth part of his 1855 essay, 'On the Essence of Laughter'. He continued: 'In man it is the consequence of his own superiority; and, in fact, since laughter is essentially human, it is essentially contradictory, that is it is both infinitely great and infinitely wretched; an infinite wretchedness compared with the absolute Being that he is able to conceive, an infinite greatness compared with the animals. And from the perpetual clash of these two infinities comes laughter.' All Delvoye's work finds its justification in these remarks. This is true of his Gothic-style cement mixers, diggers and bulldozers, with their amalgam of the ridiculous and the grandiose. The computer-aided Meccano of his chapels and towers, which convert a formal syntax of aspiration and spiritual uplift into the language of electronic games. The truly devilish anality and virtuosity of the gigantic *Suppo* (Suppository), a first sketch of which had already appeared in the *Colouring Book* of 2009. The term 'Gothic' applies here in all its meanings, and particularly the one relating to literary history.

It is generally considered that the two literary landmarks in the genre of the Gothic novel are *The Castle of Otranto*, by Horace Walpole, published in 1764, and *Melmoth the Wanderer*, by the Reverend Charles Robert Maturin, which dates from 1820 (and which Baudelaire refers to in the text quoted above). Jane Austen provided an inspired parody in *Northanger Abbey*, written in the 1790s when the 'frantic and spectacularly childish genre'¹² was at its height, and published posthumously in 1818. But

tissent dans la langue des jeux électroniques une syntaxe formelle connotant aspiration et élévation spirituelle. Analité et virtuosité proprement diaboliques du gigantesque *Suppo*, dont une première esquisse se trouvait déjà dans le *Colouring Book* de 2009. Le terme «gothique» doit alors s'entendre selon toutes ses acceptions, et notamment celle qui relève de l'histoire littéraire.

On considère généralement que les deux bornes chronologiques du genre du roman gothique sont *Le Château d'Otrante*, d'Horace Walpole, paru en 1764, et *Melmoth, l'homme errant*, du révérend Robert Maturin, qui date de 1820 (et auquel Baudelaire fait allusion dans le texte cité ci-dessus). «Genre halluciné et grandiosement pué-¹³ril», dont Jane Austen, alors même qu'il battait son plein, fournit une parodie inspirée avec *L'Abbaye de Northanger*, écrit dans les années 1790 et publié de façon posthume en 1818. Mais la fantasmagorie gothique était de toute façon d'essence parodique. Le livre de Walpole, sous-titré dès sa deuxième édition de 1765 «Histoire gothique¹⁴», en témoigne, qui s'ouvre sur la mort de Conrad, fils du prince d'Otrante, écrasé dans la cour du château familial, le jour de ses nocces, par un heaume colossal. «Cent fois plus grand que n'importe quel casque jamais fabriqué pour un être humain», ce monstrueux accessoire, qui tombe du ciel tel un météorite, installe d'emblée une ambiance de catastrophe grotesque et inexplicable. C'est un objet trouvé digne d'un cauchemar, comme le roman lui-même que Walpole prétendit tout d'abord, dans sa première préface de 1764, s'être contenté de publier, avant de déclarer dans celle de l'année suivante que ce récit lui était venu en rêve. Le *Suppo* de Wim Delvoye est aussi gothique en ce sens : admirable et trivial, drôle mais vaguement inquiétant (ou l'inverse). Qui ne détecterait le léger parfum de folie qu'il exhale ? Où qu'il atterrisse, une foule reconnaissante louera les dieux de lui avoir épargné l'orifice à sa mesure.

in any case, Gothic fantasy was essentially a parody. Walpole's book, subtitled in its second edition of 1765 'A Gothic Story',¹⁵ is evidence of this, opening with the death of Conrad, son of the prince of Otranto, crushed in the courtyard of the family castle on his wedding day, by a colossal helmet. This monstrous accessory 'an hundred times more large than any casque ever made for human being', falling from the sky like a meteorite, immediately introduces a mood of grotesque and inexplicable catastrophe. It is an object worthy of a nightmare, like the novel itself of which Walpole initially, in his first preface of 1764, claimed to be merely the publisher, before declaring in the reprint the following year that this story had come to him in a dream. Wim Delvoye's *Suppo* is also Gothic in this sense: admirable and trivial, funny but vaguely disturbing (or vice versa). Who can fail to detect the whiff of madness that it exhales? Wherever it lands, grateful crowds will thank the gods for having spared them an orifice that size.

NOTES

- 1 Sur ces deux objets, aujourd'hui conservés respectivement au Musée royal de l'Ontario, à Toronto, et au Wadsworth Atheneum, à Hartford, aux États-Unis, voir le catalogue de l'exposition, *The Age of the Marvellous*, Joy Kenneth (sous la dir.), Hanover, Hood Museum of Art, Dartmouth College, 1991, p. 253-256 et p. 275-277. De Van Bellekin, le Louvre possède un nautilk gravé représentant Bacchus ou Diane au bain.
- 2 Patricia Falguères, *Le Chambre de maraillon*, Paris, Bayard, coll. «Le rayon des curiosités», 2003.
- 3 *Ibid.*, p. 66.
- 4 Pour un tour d'horizon analytique de cette entreprise protéiforme, voir Jean-Pierre Criqui, *Witt Genèse*, Neuchâtel, Ides et Calendes, coll. «Supervisions», 2009.
- 5 Paul Valéry, «Le problème des musées» (1923), *Œuvres*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 1990-1991 ; Maurice Blanchot, «Le Musée, l'Art et le Temps» (1950), *L'Année*, Paris, Gallimard, coll. «Blanche», 1971, p. 25 ; Theodor W. Adorno, «Valéry Proust Musée» (1933), *Prisms: Critique de la culture et société*, traduit de l'allemand par G. et R. Roehlitz, Paris, Payot, 1986, p. 170. Comme si cela ne suffisait pas, Tessa d'Adorno est dédié «à la mémoire de Hermann von Graff» (sic). Retournant de façon plaisante cette sempiternelle association, Jules Renard avait écrit dès 1895 : «Les cimetières, ces musées de mensûres» (*Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1965, p. 303). Sur l'histoire des musées, notamment les musées français, voir les ouvrages indispensables de Dominique Poulot : *Musée, nation, patrimoine, 1789-1875*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des Histoire», 1997 ; *Une histoire des musées de France, 1789-1914*, Paris, La Découverte, coll. «L'espace de l'Histoire», 2005 ; *Une histoire du patrimoine en France, 1817-1914*, Paris, PUF, coll. «Le Siècle gardien», 2006.
- 6 Pour une interprétation très éclairante des théories de Quatremère, voir Jean-Claude Lebezwezjn, «De l'imitation dans les beaux-arts», *Critique*, n° 416, janvier 1982, p. 3-21. Sur la question pour le moins éblouissante des usages d'art comme pièces de butin à destination des premiers musées, voir le livre de Margaret M. Miles, qui contient une bibliographie très étendue : *Art as Plunder: The Ancient Origins of Debate About Cultural Property*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, en particulier, le chapitre 5, «Art as European Plunder».
- 7 Voir *Genèses des Génèses*, édition critique de P. M. Druon, Paris, Mardac, 1978, respectivement p. 176, 170, 144, 159-160.
- 8 Voir Kazimir Malevitch, *Le Musée expérimental*, traduit du russe par V. et J.-C. Mariani, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 64.
- 9 Voir à ce sujet l'ouvrage collectif dirigé par A.A. Benison et Peggy Gale, *Museum by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1985, et le survol plus récent de James Putnam, *Le Musée et l'œuvre. Le Musée comme médium dans l'art contemporain*, traduit de l'anglais par C.-M. Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2002, ainsi que Alexander Alberro & Blake Stimson (sous la dir.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writing*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2009.
- 10 John Ortman, «T. Woodley ... : A Short History of Amusement», in John Ortman (sous la dir.), *Sight and Insight, Essays in Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich et al.*, Londres, Phaidon, 1994, p. 11-23.
- 11 *Ibid.*, p. 24. Pour un aperçu plus étendu de la question avant la Renaissance, voir la première partie («Inventaire d'un héritage») du grand livre de Jean Cézari, *La Nature et les poésies. L'écrit au 19^e siècle*, 1^e édition revue et augmentée, Genève, Droz, 1996. On rappellerait au passage que Descartes, dans *Le Discours de l'âme* (II, art. 53), scindait l'admiration (au sens de l'étonnement) pour la première des passions : «Lorsque la première rencontre de quelque objet nous surprend, et que nous le jugeons être nouveau, ou fort différent de ce que nous connaissons auparavant ou bien de ce que nous supposions qu'il devait être, cela fait que nous l'admirons et en sommes étonnés ; et parce que cela peut arriver avant que nous connaissions exactement si cet objet nous est convenable ou si il ne l'est pas, il me semble que l'admiration est la première de toutes les passions ; et elle n'a point de contraire, à cause que, si l'objet qui se présente n'a rien en soi qui nous surprenne, nous n'en sommes aucunement émus et nous le considérons sans passion».
- 12 Voir «L'hétérodoxie du cœur» de Giorgio Manganelli, texte consacré à Miró et repris dans son recueil *Discours de 1961*, traduit de l'italien par Ph. Di Méo, Paris, José Corti, 1998, p. 79.
- 13 Rappelons que Strawberry Hill, la demeure que Walpole acquit à Twickenham en 1747, fut par ailleurs l'un des foyers du goût pour l'art et l'architecture gothiques qui se fit jour vers le milieu du 18^e siècle. Voir le catalogue splendidement illustré qu'a dirigé Michael Snodin, *France (Hispánic) Strawberry Hill*, Londres, Yale University Press, 2009.

NOTES

- For more on these two objects, currently housed in the Royal Ontario Museum, Toronto, and in the Wadsworth Atheneum, Hartford, USA, see the exhibition catalogue *The Age of the Marivauds*, ed. Joy Kenneth, Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover NH 1999, pp. 255–6 and 256–7. The Louvre owns an engraved Van Bellekin nautilus representing Bacchus or Diana bathing.
- Patricia Falguières, *La Chambre des merveilles*, Bayard ('Le rayon des curiosités' collection), Paris 2005.
- Ibid.*, p. 66.
- For an analytical overview of this protean undertaking, see Jean-Pierre Cizé, *Histoire Deloys*, Idem et Calendes ('Supervision' collection), Neuchâtel 2009.
- Paul Valéry, 'Le problème des musées' (1923), *Œuvres*, vol. II, Gallimard ('Bibliothèque de la Pléiade' collection), Paris 1960, pp. 1290–1; Maurice Blanchot, 'Le Musée, l'Art et le Temps' (1939), *L'Amis*, Gallimard ('Blanche' collection), Paris 1971, p. 25; Theodor W. Adorno, 'Valéry Proust Musée' (1933), *Primo. Critique de la culture et société*, trans. G. and R. Rochlin, Fayot, Paris 1980, p. 152. As if this is not enough, Adorno's essay is dedicated to 'the memory of Hermann von Geul' (sic). Pleasingly overturning this never-ending association, Jules Renard wrote in 1895: 'Cemeterium, these museums of standing stones' *Journal 1887–1910*, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade' collection, Paris 1965, p. 303. On the history of museums, especially in France, see Dominique Poulot's essential works: *Musee, nation, patrimoine, 1789–1815*, Gallimard ('Bibliothèque des Histories' collection), Paris 1997; *Une histoire des musées de France, 1817–1914*, La Découverte ('L'Espace de l'histoire' collection), Paris 2005; *Une histoire du patrimoine en Occident, 1817–1914*, PUF ('Le Nouvel gordiner' collection), Paris 2006.
- For an illuminating interpretation of Quatremère's theories, see Jean-Claude Lebensztejn, 'De l'imitation dans les beaux-arts', *Critique*, no. 476 (January 1982), pp. 3–21. On the at least edifying question of works of art as plunder intended for the first museums, see Margaret M. Miles's book, which contains an extended bibliography, *Art as Plunder: The Ancient Origins of Debate about Cultural Property*, Cambridge University Press, New York 2008, especially chapter 5, 'Art as European Plunder'.
- See *Conservatism and Culture*, ed. P. M. Doran, Macula, Paris 1978, respectively pp. 136, 179, 144, 150–60.
- See Kazimir Malevich, *Le Néant suprême*, trans. V. and J.-C. Miraciké, L'Âge d'Homme, Lausanne 1977, p. 64.
- On this subject see the collection edited by A. A. Bronson and Peggy Gale, *Museum by Artus*, Art Metropole, Toronto 1983; the more recent overview by James Putnam, *Art and Artifice: The Museum as Medium*, Thames & Hudson, London 2000; and *Institutional Critique: An Anthology of Artistic Writings*, eds Alexander Alberro and Blake Stimson, MIT Press, Cambridge MA 2009.
- John Onians, 'I Wonder...': A Short History of Amazement' in *Sight and Thought: Essays on Art and Culture in Honour of R. H. Gombich et al.*, ed. John Onians, Phaidon, London 1994, pp. 11–23.
- Ibid.*, p. 14. For a more extensive view of the question before the Renaissance, see the first part ('Inventaire d'un héritage') of Jean Céard's great book, *La Notion et les prodiges. L'histoire au XVI^e siècle*, Desclée, Geneva 1996 (2^e éd., revised and extended). En passant, we remember that Descartes, in *Les Passions de l'âme* (II, art. 53), believed admiration (in the sense of awe) to be the first of all passions: 'When the first encounter with some object surprises us, and we judge it to be new, or very different from what we knew before or what we expected it should be, that makes us admire it and be astonished; and since this may happen before we have any idea whether this object is to our advantage or not, it seems to me that admiration is the first of all the passions; and it has no opposite, because if the object we see has nothing in it to surprise us, we are not in any way moved by it and we consider it dispassionately.'
- See 'L'hétérodoxie du cœur' by Giorgio Manganelli, an essay on *Moby-Dick*, reprinted in his collection *Agones de 1961*, translated from the Italian by Ph. Di Meo, José Corti, Paris 1968, p. 79.
- We should not forget that Strawberry Hill, the house that Walpole bought in Twickenham in 1747 and rebuilt to his own specifications, was also a focus of the taste for Gothic art and architecture that arose in the mid-eighteenth century. See the splendidly illustrated catalogue edited by Michael Swoolin, *Homes Walpole's Strawberry Hill*, Yale University Press, London 2009.

