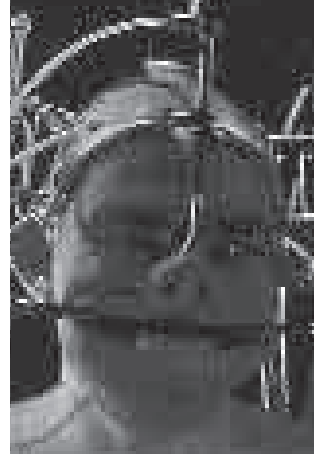


Les rictus de l'homme-machine *

Marcel.lí Antúnez Roca



T e r e s a M a c r i

Avant de s'engager dans des *performances* individuelles, Marcel.lí Antúnez Roca, artiste espagnol multimedia, avait exprimé sa fureur créative dans des *performances* collectives (ou *maxiperformances*), notamment au sein du groupe catalan *La Fura dels Baus* (dont il a été l'un des fondateurs avant de le quitter en 1990), puis au sein du groupe d'art total, *Los Rinos*. L'inspiration oscillait alors entre l'actionnisme viennois et les *Anthropométries* d'Yves Klein.

À partir des années 90, Antúnez s'engage, entre théâtre, art, musique et cinéma, dans un intense travail sur la contamination. La *performance* devient une œuvre totale, plurielle, aux multiples facettes. Son domaine d'action ne saurait se limiter à une seule dimension : la *performance* est étendue, omnivore et cannibale. Impossible de se soustraire à son processus globalisant. Elle est un état altéré de la conscience du corps, un état d'abandon et de possession violente, un court-circuit et une intensification des sens. Entre auto-mutilations organiques et prothèses artificielles, la *performance* a toujours cherché à transcender les possibilités physiques et à transformer l'être profond.

* Cet article a été principalement rédigé à partir du chapitre consacré à « Marcel.lí Antúnez Roca » par Teresa Macri dans son ouvrage *Il Corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova (Italie), Costa & Nolan, 1996, p. 32-52. Son écriture doit également beaucoup au dossier de presse de l'artiste. Le titre est de la rédaction.

JoAn l'home de carn : La chair et le diable

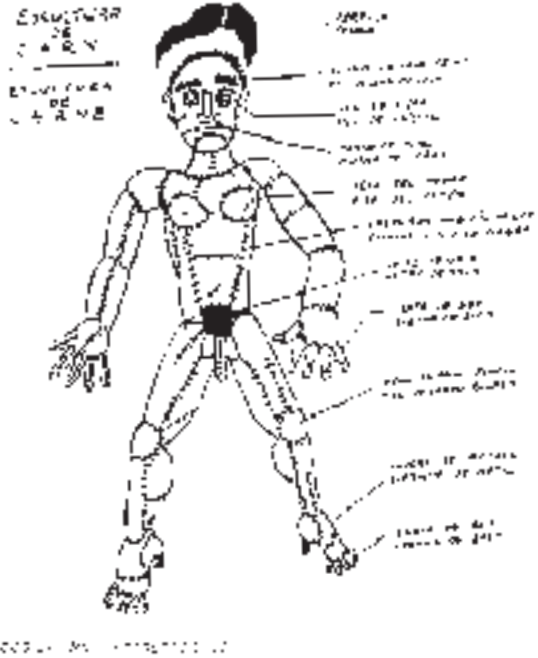
En quoi la chair nous dérange-t-elle encore ? Pourquoi, lorsqu'elle échappe au contrôle social, génère-t-elle l'inquiétude, provoque-t-elle le scandale et suscite-t-elle l'horreur ? Pourquoi les photos artistiques de cadavres ne provoquent-elles que du dégoût, alors que l'image télévisée de la chair mutilée par la guerre est, elle, absorbée et digérée ? Qu'y-a-t-il encore de non résolu dans la culture contemporaine ?

JoAn l'home de carn (1992-1993) ¹ d'Antúnez, sorte de Golem contemporain, est une espèce de monstre semi-cybernétique,

1 – En catalan, ou *JoAn el home de carne*, en espagnol ; à prononcer [Jo-Ann], le nom étant formé des deux premières lettres des patronymes de ses deux créateurs : Sergi Jordá, ingénieur informaticien, et Antúnez.

« Selon plusieurs textes, le Rabbi Judah Loew ben Bezabel aurait réalisé au XVI^{ème} siècle [...] l'animation d'une statue d'argile rouge [...]. Il l'anima, tel le créateur, car il connaissait le nom secret de Dieu, Emeth, qu'il inscrivit sur le front de la statue. [...] Le Rabbi Loew aurait donc réussi un miracle, l'égalant à Dieu. Au XVI^{ème} siècle également, Élisée de Chelm aurait réalisé un autre Golem qui grandit jusqu'à devenir gigantesque. Mongoloïde, atteint de strabisme, imberbe, mais violent, le monstre écartait ou massacrait les assaillants qui osaient s'en prendre à la communauté juive. Mais soit que Chelm ait oublié de lui retirer le nom divin, soit qu'il ait été dépassé par son invention, il vit un jour le Golem s'échapper et terroriser des villes entières. Il dut se résigner à le détruire, mais une légende prétend qu'il reparait tous les trente-trois ans. »

Roland Villeneuve,
Dictionnaire du Diable, Paris,
 Pierre Bordas & Fils, 1989, p. 165.



un Frankenstein de cirque, un cyborg qui annonce et préfigure l'irréversible hybridation entre le naturel et l'artificiel. Cet étranger *performatique*, ce corps-machine est né des rêves nocturnes de son créateur, à qui il est apparu dans une sorte de cauchemar, entre horreur et incrédulité, dans la boucherie paternelle ². Cette créature l'obséda jusqu'en 1993, quand il réussit à lui donner corps. *L'home de carn* est de la taille d'un humain de sexe masculin, constitué d'une structure de polyester, informatisée et sensibilisée, entièrement recouverte d'un « vêtement de chair » : une peau de porc traitée à la manière d'un taxidermiste, présentant au touché une grande affinité avec la peau humaine. *JoAn* expose son corps, nu et couturé, derrière une cage vitrée sur la place publique (au milieu de la section boucherie du Marché Boqueria de Barcelone, dans une rue, ou encore à l'entrée d'une exposition). Un système informatique permet de détecter et de traiter les différentes caractéristiques des sons alentours, puis envoie une information électrique aux moteurs des articulations du robot, lui permettant ainsi de se mouvoir, et de répondre par des mouvements aux impulsions sonores émises par les badauds. Il suffit que le public lui parle, le siffle ou applaudisse pour que *JoAn* lève un bras, secoue la tête ou que son sexe se dresse...

Conçu par l'artiste informaticien Sergi Jordá, *JoAn l'home de carn* réalise une synthèse parfaite entre système informatique et

2 – Dans le sous-sol faiblement éclairé de la boucherie de son père (à Moià, dans le canton catalan de Moianès, 1959), le travail de Marcel·li Antúnez consistait à placer sa bouche sur la fente taillée dans les pattes de moutons et à souffler pour séparer la chair de la peau afin de faciliter le dépouillement.

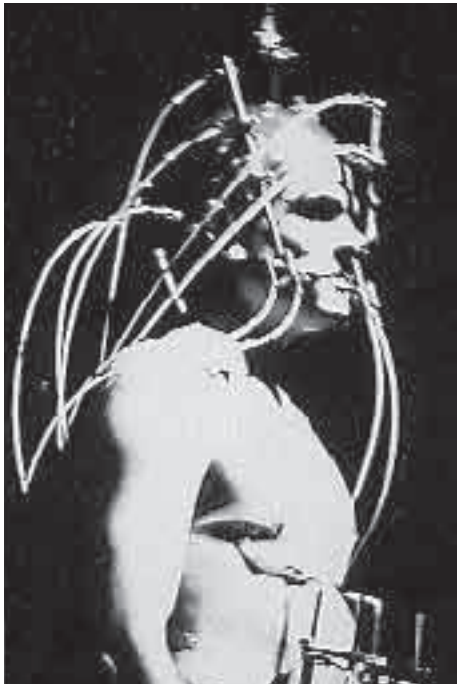
corps post-organique. *JoAn l'home de carn* est la première intervention cybernétique d'Antúnez, sa première tentative pour créer un *Alien*, un autre que soi. Cette « *sculpture de chair robotisée* », comme la définit l'artiste lui-même, est la préfiguration de sa performance suivante, dans laquelle Antúnez prend la place de *JoAn*, se mettant ainsi, lui-même, directement à la merci du public.

Epizoo

Epizoo est la contraction de *Epizootia* (de *epi* et *zootia*) : maladie infectieuse et contagieuse atteignant un grand nombre d'animaux, d'une ou de plusieurs espèces, et se transmettant par des parasites, par l'air ambiant, ou par simple contact. Les « *epizoodas* » s'étendent sur de grandes zones et surviennent généralement de manière inattendue et irrégulière ; lorsqu'elles se limitent à une même contrée (une localité, une seule exploitation) et apparaissent avec une certaine constance, on parle alors d'*enzootia*. Certaines maladies épizootiques, comme la rage, sont transmissibles à l'homme. L'épizootie constitue la version animale de l'épidémie.

L'installation *Epizoo (No toches mueves)* [*Bouge, Ne touche pas*] reprend un des thèmes traditionnels du *Body Art*, l'exposition du corps de l'artiste, tout en l'adaptant aux récentes possibilités offertes par les nouvelles technologies mécaniques et informatiques. Le résultat est un spectacle hybride à mi-chemin entre la *performance* et l'installation plastique, une œuvre qui s'inspire de ces deux disciplines sans vraiment appartenir à l'une ou à l'autre. Une série de servomécanismes pneumatiques, fixés au corps (tête et tronc) de l'artiste par deux moules en aluminium, permettent de bouger, de manipuler, de déformer, différentes parties de son anatomie, indépendamment de sa volonté : nez, fesses, pectoraux, bouche ou encore oreilles. À la manière d'une statue, Antúnez, à demi nu et câblé, se tient debout, immobile sur une plateforme tournante. Son appareillage mécanique est relié à un système d'électrovalves et de relais, connectés, à leur tour, à un ordinateur doté d'un programme informatique générant douze interfaces graphiques animées, représentations virtuelles du corps de l'artiste. Ces *infographies* recomposent le visage de l'artiste, elles signalent la position spatiale du robot-humain, et permettent de visualiser les mécanismes interactifs que le spectateur peut, à tout moment, actionner. Il lui suffit de cliquer, par exemple sur le nez, pour que se mette en marche un compresseur qui impulse de l'air dans des tubes et que les petits appareils orthopédiques appliqués sur le visage d'Antúnez se mettent à retrousser ses narines des deux côtés. Il peut tout aussi bien, et selon ses caprices, lui étirer la bouche, gonfler la poitrine, remuer les oreilles, soulever (tripoter ?) les fesses. Ainsi Antúnez met son corps à la disposition des spectateurs qui « *peuvent jouer à déformer un homme en direct.* »³

3 – Alessandro Ryker, « *Cómo deformar a un hombre en vivo y en directo* », *El País Semanal*, 16 juin 1996, Madrid.



4 – Carlon Infante,
« Un Cybermartyr. Epizoo
de Marcel.Ií Antúnez Roca »,
in *Puck*, 1^{er} octobre 1996, Paris.

Ce même programme synchronise des onomatopées sonores, des musiques et des éclairages différents qui accompagnent les infographies et les mouvements de la machine. Les images générées par l'ordinateur qui correspondent aux options visualisées sur l'écran par le spectateur actif sont rétro-projetées sur un écran géant placé derrière Antúnez, elles peuvent être ainsi suivies par tous les spectateurs.

Un nombre limité de personnes sont admises de façon bien ordonnée dans l'enceinte pour chaque représentation, afin d'assurer un rapport étroit entre le spectateur et l'artiste qui est manipulé. À partir de ce moment-là, on distingue, d'un côté, « le spectateur actif » qui joue et manipule la machine et le corps de l'artiste et, de l'autre, « le spectateur passif » qui se contente de regarder sans participer. Une fois que le public a été admis dans la salle, l'artiste monte sur l'estrade et s'habillement, en adaptant rituellement l'appareil à son anatomie. Le « jeu » peut commencer. Il durera une vingtaine de minutes divisées en cycles de quatre minutes par « joueur » (en fonction de l'habileté de ce dernier). Une fois le « jeu » terminé, l'artiste enlève l'appareil pneumatique et le public quitte l'enceinte. Une nouvelle séance débutera cinq minutes plus tard.

À la différence d'une *performance-installation* traditionnelle, le spectateur contrôle ici la durée, le déroulement et la plastique de la pièce. En utilisant la « souris » de l'ordinateur, chacun peut, à son tour, modifier les différentes images animées, les sons ainsi que les actions de la machine pneumatique sur le corps d'Antúnez. Le public manipule donc l'artiste, à distance, « sans se salir les mains », dans un acte de plaisir et de torture téléguidés. « *Le paradoxe que met en scène Antúnez saute aux yeux : le rapport homme-machine prend l'allure d'une torture où le corps se retrouve à la disposition de l'ordinateur interactif, observe Carlon Infante. Une torture "épistémologique", absolument pas physique : il n'y a là aucune violence. Mais le choc n'est pas des moindres : on agit de loin par une "téléportation" qui élimine la distance, grâce à un système digital, et transforme la simulation en action. Le désarroi du spectateur qui, par une simple pression sur l'écran de l'interface graphique, agit physiquement sur le cybermartyr, est évident. Si le spectateur ne clique pas, il ne se passe rien. Il n'y aura pas de théâtre. La virtualité relève ainsi un nouveau "paradoxe sur le comédien".* »⁴

Epizoo est une métaphore sur la manière dont se construisent aujourd'hui les relations corporelles. Depuis l'apparition du SIDA, les manières de penser les relations sexuelles se sont profondément modifiées. Désormais, jouir d'un autre corps, avec des garanties de sécurité, passe nécessairement par l'usage « d'un étui étranger ». « *Au cœur de chaque corps à corps ; brève rencontre, liaisons parallèles multiples, monogamies énoncées ou tacites, se repose avec le risque "sidéen", et la capote en étant le décodeur le plus lisible, la question où se joue le rapport à l'autre.* »⁵

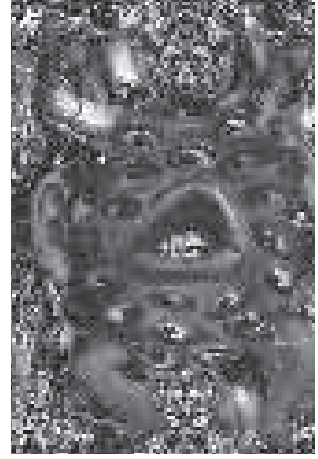
En ne permettant de bouger que les parties dites « érogènes » du corps de l'artiste, tout en évitant le mouvement des extrémités, le mécanisme donne l'impression d'assister à l'intervention érotique d'un partenaire anonyme sur le corps d'un amant passif. « *Avec Epizoo se crée une certaine relation érotique avec le public : les parties de mon corps qui bougent ne sont ni les jambes, ni les bras comme chez les marionnettes, mais les parties érogènes* », affirme Marcel.lí.⁶

La relation avec le spectateur n'est pas seulement érotique, la distance et les possibilités de l'ordinateur impliquent d'autres formes d'interventions. La plus évidente est sans doute la cruauté. L'indisposition/douleur qu'accumule la sculpture vivante après le passage de différents joueurs est la traduction d'une certaine attitude cruelle et de la composante sadique de notre personnalité. « *Au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, écrivait Antonin Artaud, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur [...]. Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler. Pénétré de cette idée que la foule pense d'abord avec ses sens, et qu'il est absurde comme dans le théâtre psychologique ordinaire, de s'adresser d'abord à son entendement, le Théâtre de la Cruauté se propose de recourir au spectacle de masses ; de rechercher dans l'agitation de masses importantes, mais jetées l'une contre l'autre*



5 – Françoise Montcomble, « L'analyseur capote », *Actions et Recherches Sociales*, n° 3 (« Sida et société »), septembre 1988, Paris, Éditions Éres, p. 76.

6 – Cf. Conxa Rodriguez, « Marcel.lí Antúnez : L'art encara té la facultat de commoure », [« L'art a encore la faculté de déranger »], *Avui*, 1^{er} mai 1996, Barcelone.



et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue.

Tout ce qui est dans l'Amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. [...] Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. De même que nos rêves agissent sur nous et que la réalité agit sur nos rêves, nous pensons qu'on peut identifier les images de la poésie à un rêve, qui sera efficace dans la mesure où il sera jeté avec la violence qu'il faut. Et le public croira aux rêves du théâtre à condition qu'il les prennent vraiment pour des rêves et non pour un calque de la réalité ; à condition qu'ils lui permettent de libérer en lui cette liberté magique du songe, qu'il ne peut reconnaître qu'empreinte de terreur et de cruauté. »⁷

7 – Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, chapitre « Le théâtre et la cruauté ».

Consciemment ou inconsciemment, le spectateur/acteur d'*Epizoo* devient un bourreau télématique qui tient entre ses mains la puissance interactive du jeu. Il lui est tout aussi possible d'infliger de la « souffrance » que de donner du « plaisir ». Le corps de l'artiste qui subit les désirs des « joueurs » est soumis à deux types de sensations : une « *légère souffrance* » due aux tiraillements de la face et un « *certain plaisir* » provoqué par les mouvements des fessiers et des pectoraux⁸. Ce jeu, auquel *Epizoo* contraint le spectateur, oblige à adopter une position éthique.

8 – Cf. América Juárez, « Lo manajan por ordenador », *Reforma*, 17 octobre 1994, Mexico.

Dans *Epizoo*, bien que le programme délimite presque tous les paramètres du jeu, le déroulement, la signification et la durée de la pièce ne sont pas connus d'avance, ils dépendent avant tout de la volonté du spectateur qui navigue, à sa guise, dans l'espace-temps du jeu en contrôlant le curseur. Ainsi, le spectateur qui manipule le jeu est l'ultime responsable de la « dramaturgie », il est lié au devenir de la pièce.

L'image virtuelle de Marcel.lí Antúnez, infographiquement traitée, est l'icône fondamentale du jeu. Elle constitue l'élément central



des *infographies* qui déterminent différentes situations conduisant le joueur d'un état joyeux et agréable, dans le premier écran du jeu, intitulé « *Ciel Fleuri* », à l'écran « *Extrem Golem* », l'une des fins possibles du jeu, désagréable et obscène. Comme dans un labyrinthe, d'autres options conduisent à des rêves types : chute sans fin, disparition de l'être aimé, prières non exhaussées, etc. ; elles sont le résultat d'une errance qui mène le joueur jusqu'à la fin de la partie.

Epizoo relève également d'une certaine lecture égocentrique. Marcel.lí Antúnez occupe, en effet, tout à la fois, le centre réel et le centre virtuel de la pièce. Le « héros » n'est pas un acteur interprétant un rôle déterminé, comme dans les performances plus orthodoxes, mais l'artiste lui-même. Cette position différencie *Epizoo* du théâtre classique, dans lequel un auteur écrit pour des acteurs et leur confère authenticité.

Enfin, *Epizoo* est un prototype performatique inédit, cruellement contemporain. Il affronte l'inquiétude face aux contaminations virales : les nouvelles formes de psychoses collectives, les monstruosité visqueuses de cette fin de siècle, les obsessions de la mort entre maladie et prévisions apocalyptiques.

Epizoo / Epidemicoo

Depuis l'identification du syndrome d'immuno-déficience acquise, le spectre du SIDA, de la viralité meurtrière, sert de caution à un retour des politiques réactionnaires en matière de sexualités et de liberté sexuelle. « *Le Sida sert d'argument à un nouvel interdit sexuel, non plus moral, mais fonctionnel – c'est la circulation libre du sexe qui est visée. On interrompt le contact, on stoppe le flux* », constate Jean Baudrillard qui poursuit : « *Nous sommes tous en perte de défenses, [nous sommes] des immuno-déficitaires virtuels* »⁹. La génération de Marcel.lí Antúnez doit « se coltiner » cette angoissante et insidieuse sensation de mort qui entrave la recherche de vivre pleinement sa sexualité, son désir, sa passion.

Antúnez, en portant son attention sur cette psychose moderne, cette fièvre capillaire envers le contact physique, s'interroge sur le retour à la sphère du privé, sur l'enfermement dans son Moi-peau (Didier Anzieu), et l'interdiction de la libre sexualité.

L'obsession « d'attraper » le virus du SIDA, de ne pas oublier de prendre ses précautions, la nécessité de se prémunir contre le sexe du/de la partenaire, brise la philosophie libératoire (sexuelle et morale) des années 70. Le spectre du SIDA est agité par les moralistes comme une funeste mise en garde et un puissant instrument de contrôle. Dans sa performance interactive, Antúnez cherche à dépasser cette position morale. *Epizoo* s'en prend directement aux

9 – Jean Baudrillard,
La Transparence du mal.
Essai sur les phénomènes
extrêmes, Paris, Éditions Galilée,
1990, p. 72.

interdits corporels et au contrôle sexuel. Il préfigure une aventure corporelle inédite, où le corps est libéré de la contrainte physiologique traditionnelle, où l'économie biologique trouve son extension dans la multiplication et la reproduction technologique. Machines-corps, clones et prothèses tendent vers une réinvention absolue, vers un projet de requalification corporelle. Libéré des peurs virales ou des fantômes de reproduction organique prédéterminée, le corps devient un nouveau territoire à explorer. *Epizoo* cherche à abattre les archaïques fantasmes de mort en annonçant et en projetant le sexe libéré et sûr. L'exposition, à fleur de peau, du corps d'Antúnez est un appel aux sens, il s'apparente à une machine érotique qui s'active sous les poussées du désir de l'autre. *Epizoo* n'existe que stimulé par l'autre, mis en marche par le désir d'un Autre. Si l'Autre n'existait pas, s'il ne touchait, ni n'effleurait la machine, Antúnez ne pourrait vivre et sa fureur physique ne pourrait s'exprimer.

Lieu du jeu

Antúnez est un amoureux du « *gore* », ses travaux sont riches en éléments et en atmosphères d'horreur. Dans ses deux œuvres précédentes, *JoAn l'home de carn* et l'installation *La vida sin amor no tiene sentido* (*La vie sans amour n'a pas de sens*), la référence à la culture *horror* et *splatter* est évidente. *JoAn* plonge dans une fascination macabre¹⁰. Hallucinatoire dans son idéation, *JoAn* rappelle les films d'horreur cultes, avec de fortes références à l'imaginaire littéraire et cinématographique des dix dernières années. *JoAn* est une créature excessive, née d'une imagination délirante et, de ce fait, *gore*. À partir des années 70, la culture *gore*, marginalisée par le goût officiel, réussit à rencontrer le consentement dans les sensibilités contemporaines. Le *gore*, le *splatter* mettent en scène des pulsions agressives et brutales qui hantent l'âme humaine, ils déchaînent des tensions dégradantes qui sont habituellement domestiquées. *JoAn l'home de carn* vit dans la sphère symbolique : c'est une créature qui rappelle l'affreux, le nauséux, le dégoûtant, une sorte de *freak* artificiel. Concrétisation d'un cauchemar, *JoAn* est une représentation « immonde » qui vide et démasque les catégories asphyxiantes de la beauté préconstruite.

La vida sin amor no tiene sentido (présentée pour la première fois dans la Sala Montcada à Barcelone en 1993, et plus récemment à la Galerija Sou Kaspelica de Ljubljana, Slovénie) est une autre exposition effrayante et répulsive de Marcel.lí. Elle se compose de « *Caps arrencats, Màquines de plaer, Poemes d'amor* » (Têtes arrachées, Machines de plaisir, Poèmes d'amour). Des têtes monstrueuses à l'apparence humaine, supposées « *arrachées au moment de l'orgasme* » et réalisées avec des lambeaux de chair, des dents et de la peau de cochon, des cœurs d'animaux (« *poemas de amor* »)

10 – En 1989, Jannis Kounellis avait déjà exposé à Barcelone une collection de pièces de veau, suspendus à des crochets, comme dans une boucherie (les morceaux de viande étaient régulièrement remplacés pour éviter toute putréfaction). Deux ans au paravant, en 1987, les artistes du groupe *Los Rinos* ne s'étaient pas embarrassés de tant de précautions. Dans la galerie de L'Hospitalet, ils exposèrent, dans des caisses en verres, un agneau entier, deux têtes de porc, des sabots de vaches, divers viscères, trois jambons, vingt-cinq cailles, quatre poulets, des aubergines, des oranges et divers autres légumes qu'ils laissèrent se décomposer durant plusieurs semaines.

Le tout se mit à grouiller de vers, à se transformer en une bouillie méconnaissable et à dégager une puanteur incommode tous ceux qui s'en approchaient. Cf. Jacinto Antón, « La carne es una materia que conserva su memoria », *El País*, 17 décembre 1995, p. 36, Barcelone.

flottent dans des bocaux de formol ; une roue composée de longues langues violacées de vaches est baptisée « *machine-de-plaisir* ». Marcel.lí revendique la chair comme matière plastique (« *materia escultórica* »).

« *Ce choix de la chair comme matériel plastique est, pour Marcel. Lí Antúnez, un exercice d'hyper réalisme et le moyen le plus intense et sûr de refléter le caractère éphémère de l'existence, observe Rosa Martínez. Comme un visionnaire chargé de pouvoirs énigmatiques, Antúnez conjugue dans ses représentations le sinistre de notre inévitable devenir – nous sommes de la chair destinée à se putréfier – avec le sublime de nos capacités à éprouver amour et plaisir.* » ¹¹

11 – Texte daté d'août 1995, reproduit dans le dossier de presse de l'artiste regroupant des textes en français, p. 8.

Teresa Macrí

Textes italiens traduit par Maxime et Franck Falvo



Association *Le Dernier cri*,
Marseille, 1997