

Le corps obsolète

Stelarc (entretien)

JACQUES DONGUY : J'aimerais avoir des précisions sur cette vidéo au Japon, où ton corps est suspendu par des crochets devant la mer. J'aimerais comprendre la relation entre tes travaux récents, la troisième main robotique, et l'utilisation de ton corps. Les premiers travaux semblent différents, un peu comme l'art corporel, mais je ne pense pas qu'ils en étaient précisément.

STELARC : D'abord ces performances, les actions de se suspendre (*suspension events*). Au moment même où ma peau se tendait lorsque mon corps était suspendu, mes yeux projetaient des rayons lasers et j'attachais aussi de la technologie à mon corps tout en fabricant la troisième main. Ainsi, les actions de se suspendre n'étaient pas les premières performances. En fait, la troisième main commence un an avant la première action de se suspendre avec des crochets dans la peau. C'était une sorte d'exploration générale des limites physiques et psychologiques du corps tout en développant des stratégies pour élargir les capacités du corps. Même dans les performances récentes, avec le bras virtuel et la télécommande du corps utilisant des systèmes informatiques qui stimulent les muscles du corps, ce qui est recherché, ce sont de nouvelles sortes de performances et d'espaces opérationnels pour le corps. Toutes ces performances peuvent être connectées entre elles de cette façon.

JACQUES DONGUY : De quand datent les performances de suspension ?

STELARC : Les premières actions de se suspendre ont eu lieu avec des cordes et des harnais, et elles ont commencé vers 1971. De 1971 à 1975, les actions de se suspendre étaient réalisées avec des cordes, harnais, corps amplifié et lasers dans les yeux. Mais de 1976 jusqu'en 1989, les actions de se suspendre ont été réalisées avec des crochets insérés dans la peau.

JACQUES DONGUY : Dans l'esprit du « yoga » aux Indes...



* Entretien publié dans *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationaux, 1996, p. 214-220.

STELARC : Les actions de se suspendre ont pour origine une série de performances physiquement difficiles et d'actions basées sur la déprivation sensorielle. Certaines de ces actions, avant les suspensions, étaient des performances au cours desquelles j'ai cousu mes lèvres et mes yeux avec une aiguille chirurgicale et un fil et où je suis resté dans la galerie pendant une semaine avec deux crochets dans le dos reliant le corps au mur de la galerie avec des câbles. C'était des performances juste avant les actions de se suspendre. Les actions de se suspendre ne sont pas des manifestations de chamanisme, de conditionnement par le yoga ou de mise en harmonie du corps pour une sorte de quête transcendante ou spirituelle. Ces performances ne portent pas sur une recherche pseudo-médicale. Ces performances sont simplement des actions artistiques, et il n'y a aucune médiation, aucune médication... Ma pensée est la même avant la performance, durant la performance et après la performance. Le contexte et le concept de la performance n'ont rien à voir avec ces sortes de pratiques traditionnelles, ou avec ces expériences pseudo-scientifiques.

JACQUES DONGUY : Dans la réalité, qui insère les crochets ?

STELARC : Habituellement, cela nécessite plusieurs personnes. Ils sont souvent dans des endroits difficiles à atteindre de mon dos ou de la partie inférieure de mon corps, ce qui rendrait impossible pour moi de les insérer seul. En fait, cela demande deux personnes : quelqu'un qui pince la peau et la soulève, et une autre personne pour tenir le crochet à deux mains, et ils doivent l'insérer avec beaucoup de force de manière très directe dans le point d'insertion. Ce serait très difficile pour une seule personne de le faire correctement, parce qu'il faut pouvoir saisir assez de peau et insérer le crochet suffisamment en profondeur pour que ce soit assez résistant. Il y a habituellement dix-huit points d'insertion, et au minimum quatorze pour certaines suspensions verticales, quand je ne peux pas en mettre dans les jambes, mais l'idée est de répartir le poids de manière égale et d'insérer les crochets dans des endroits qui sont solides et sûrs, loin des veines et des artères.

JACQUES DONGUY : Et la douleur, est-elle difficile à supporter ?

STELARC : Oui, c'est très difficile. Si vous pouvez vous imaginer un crochet inséré dans votre corps, et puis dix-sept autres, et le fait que cela prend de quarante minutes à une heure pour le faire en toute sécurité et avec précision... Et finalement, la peau devient la structure qui supporte tout le poids du corps. La peau qui s'étire devient une sorte de paysage gravitationnel, et c'est ce qui indique que le corps est suspendu.

JACQUES DONGUY : Cela peut faire penser à Orlan, parce qu'elle utilise aussi son corps et sa peau... Quelle est la relation entre le travail d'Orlan et le tien ?

STELARC : Je pense que le travail d'Orlan est très révélateur, et ce qui est intéressant dans son travail, c'est l'appropriation de ces caractères mythiques et culturels, et ensuite le fait de les reconstruire physiquement et grâce à la chirurgie sur son propre corps. Ainsi, il y a une sorte d'acceptation générale des conséquences physiques de l'idée, et vous devez accepter la difficulté physique et être prêt pour l'action. Dans ce sens, il y a une similarité dans la stratégie générale, bien que le contenu de son travail soit différent.

JACQUES DONGUY : Es-tu lié à l'art corporel, comme Chris Burden, Michel Journiac ou Gina Pane ? La question générale est : que penses-tu de l'art corporel ? Y penses-tu ?

STELARC : L'utilisation de mon corps dans mon travail de performance commence à la fin des années soixante. J'ai commencé à ce moment-là. Mais je pense qu'il y a aussi une grande variété d'œuvres et de performances corporelles. Les premiers travaux, comme ceux de Vito Acconci ou de Chris Burden, étaient une sorte d'exploration psychologique et sociale du corps, comme aussi, avant cela, avec le groupe des actionnistes viennois, il y avait un intérêt qui se focalisait sur la douleur physique et le danger. Mais je ne suis pas tellement intéressé par ces concepts. Je perçois le corps comme une sorte d'objet en évolution, comme une structure et non comme un psychisme, non pas comme objet de désir mais comme un objet à reconfigurer. Bien que mon travail débute comme de l'art corporel, ce n'est pas avec la même raison d'être que chez les autres artistes. Et bien sûr, je n'ai jamais vécu aux États-Unis ou en Europe, mais pendant les années soixante-dix et quatre-vingt, j'ai vécu au Japon où j'étais isolé de toutes ces autres activités, et en fait, je n'en savais pas grand-chose, jusque, peut-être, au début des années quatre-vingts, et donc, pour moi, le point de départ et l'orientation sont relativement différents. Bien sûr, je pense que le travail de performance d'Acconci, de Burden, de Paul McCarthy, des Kipper Kids, de Valie Export est important et significatif. Mais il y a peu d'artistes de la performance – peut-être aucun – qui aient débuté pendant les années soixante et qui continuent à la fin des années quatre-vingts. Je vais continuer le travail de performance. Quand je planifie une performance, je vois le corps comme une sorte de sculpture située dans l'espace. Il existe pour moi une manière traditionnelle d'arranger la performance corporelle et de procéder à l'installation dans un lieu. Parfois, c'est un lieu à l'écart, d'autres fois, il s'agit d'un espace public dans une ville — comme la suspension réalisée à New-York ou à Copenhague, lorsque le corps était suspendu à 60 mètres de haut — ou encore dans une galerie. Dans la plupart de ces performances, l'action corporelle n'a pas de public, ou bien le public n'est constitué que de quelques artistes ou de pêcheurs du coin où l'action a lieu. Les seules fois où nous avons vraiment eu des spectateurs, c'était dans des villes. Les gens étaient



« Introduction de crochets dans le dos d'un fakir », Henri Coupin, *Les Bizareries des races humaines*, Paris, Vuibert et Nony Éditeurs, non daté, p. 215

« Je n'y tiens plus ;
 ce n'est pas une procession,
 mais une boucherie.
 – Voici les chars des
 crochetés, dit Dhundia [...] »
 Quatre chars massifs en forme
 de tours quadrangulaires
 posés sur des roues pleines,
 traînés par d'autres
 fanatiques, s'avançaient
 sur la place, entourés d'une
 populace dont l'enthousiasme
 était un véritable délire.
 Chacun de ces chars portait
 une haute armature en bois
 soutenant une perche longue
 de six à huit mètres
 qui, à l'aide d'une corde,
 pouvait être élevée ou
 abaissée, et au bout de
 laquelle s'agitait un indien
 presque nu, tenant un sac
 où il prenait des bouquets
 de fleurs qu'il jetait à la foule.
 Ces malheureux, victimes
 volontaires de leur exaltation
 religieuse, étaient suspendus
 par quatre crochets entrés
 dans les parties charnues de
 leur dos, et par une corde
 passée sous leur ventre pour
 empêcher que les muscles
 ne se déchirassent
 complètement.
 Malgré l'atroce douleur
 qu'ils devaient éprouver
 et la perte de leur sang,
 qui à chaque secousse du char
 rejaillissait sur la foule,
 ils affectaient d'être
 insensibles à la souffrance
 et, remuant les bras et les
 jambes, répondaient par des
 cris rauques aux
 frénétiques acclamations
 de la multitude. »

Emilio Salgari, *Le Ko-hi-noor
 ou le diamant du Rajah*,
 traduction de J. Fargeau,
 illustrations de G. Amato,
 Paris, Librairie C. Delagrave,
 non daté, p. 80



« Voici les chars des crochetés.. »

là par hasard, et il y avait un public parce qu'il y avait une rue et que c'était en ville. Mais presque toutes les autres performances ont eu lieu dans des lieux isolés, donc, elles n'étaient pas perçues comme des spectacles, et il n'y avait pas de désir de choquer les gens, parce que la plupart du temps, cela se passait en petit comité. Il y a d'autres observations intéressantes sur les suspensions, parce que, lorsque l'on regarde une photo de suspension ou une bande vidéo, ce qui se passe est évident et les gens comprennent ce que cela signifie d'introduire quelque chose dans la peau et de suspendre le corps. La difficulté de la chose est apparente et immédiate. Tandis que la difficulté physique quand on introduit une sculpture électronique à l'intérieur de l'estomac, la difficulté physique quand on stimule des muscles, quand la décharge électrique fait réagir le corps, cette difficulté-là n'est pas claire, et les gens pensent que les performances les plus difficiles sont les actions de se suspendre, ce qui est parfois vrai. Mais la pire situation que j'aie dû affronter était d'endurer cette sculpture électronique à l'intérieur de mon corps. Après une heure d'intense stimulation musculaire, cela peut devenir une expérience assez douloureuse. Il y a toujours eu une difficulté physique dans les performances, et dans certains cas, cela continue encore, mais ce n'est pas toujours aussi apparent que dans les actions de se suspendre.

JACQUES DONGUY : Utilises-tu du matériel médical ?

STELARC : J'ai toujours utilisé du matériel médical, non seulement pour visualiser sur un moniteur et amplifier acoustiquement les fonctions internes et les gestes musculaires invisibles du corps, mais aussi pour prouver visuellement et dresser la carte des espaces et des pièges intérieurs. Beaucoup d'instruments de technologie médicale ont été conçus comme de bonnes interfaces, ils sont faits pour recueillir les signaux électriques intérieurs. Ils agissent comme des systèmes de réanimation pour le corps. Ils servent à guider un implant à l'intérieur du corps, et pour le corps, les instruments médicaux sont des interfaces technologiques bien étudiées.

JACQUES DONGUY : Et cette idée du caractère artificiel du corps ?

STELARC : Depuis que nous avons évolué en tant qu'homini-dés et que deux membres sont devenus préhenseurs, nous avons commencé à créer des *artefacts*, des outils, des instruments, des ordinateurs... Le corps a toujours possédé la technologie, la nature humaine a toujours été définie par ses technologies, sa cosmologie, et ses paradigmes, sur la question de savoir comment le monde fonctionne, ont été déterminés par ses technologies. Pour moi, cette mentalité technophobique de la fin du millénaire est très étrange, et je pense qu'elle est déclenchée par une notion nostalgique, ou plutôt romantique, selon laquelle le corps est simplement biologique dans un paysage naturel, ce qui n'a jamais été le cas. Bien sûr, notre code

génétique prédétermine un certain répertoire de comportements, il nous procure une antenne sensorielle pour surveiller le monde et en dresser la carte, il nous a donné une capacité crânienne d'environ 1 400 cm³ de tissu cérébral avec des milliards de connexions neurologiques et synaptiques, mais notre comportement, notre conscience et nos modèles du monde ont toujours été déterminés par nos institutions sociales et technologiques, donc, pour moi, je ne pense pas particulièrement qu'il y ait une nature humaine intrinsèque, mais que ce qui est humain est constamment en train de se modifier, de se moduler, de se reconfigurer, et en ce qui concerne, par exemple, cette idée de l'humanisation de la technologie ¹, je ne pense pas qu'il y ait lieu d'humaniser la technologie ni qu'il y ait lieu de transformer notre corps en machine, je pense que cela ne repose sur rien et révèle une conception philosophique plutôt problématique, qui repose sur des prémisses fausses. Donc, si l'on considère la technologie comme une annexe du corps, comme un appendice, alors quantité de dilemmes dus à nos peurs frankensteiniennes et à nos attitudes faustiennes dans notre usage de la technologie disparaissent. Naturellement, aujourd'hui, cela devient plus complexe, parce qu'une technologie micro-miniaturisée peut-être implantée dans le corps, et il y a donc une sorte de changement radical dans

*Split body/Scanning robot :
Voltage-in Voltage-out –
Performance, Troisième Biennale
d'Art Contemporain de Lyon,
22 décembre 1995.
Photo Blaise Adilon*



notre relation avec nos machines. Autrefois, les machines étaient extérieures à nous, et pesantes, maintenant elles sont micro-miniaturisées, virales, et envahissantes, et le corps devient un hôte, un environnement pour ces machines. Un robot peut habiter l'espace de la cellule, et il y a alors une possibilité future pour que le corps devienne, d'une manière tout à fait imprévisible, un système de survie pour des machines.

JACQUES DONGUY : Et cette idée de la troisième main... Tu en as parlé comme d'une main artificielle qui, sur le plan médical, sert pour les personnes amputées. Pourquoi l'appelles-tu la troisième main ?

STELARC : Le fait que cette prothèse, cette troisième main soit une addition au corps plutôt qu'une pièce de rechange est intéressant en soi, du fait qu'au lieu de penser la technologie comme servant simplement à remplacer les parties amputées du corps ou fonctionnant mal, ici, la technologie est une extension qui accroît et multiplie nos capacités opérationnelles. Exactement comme la sculpture dans mon estomac avec son dispositif robotique électronique opérationnel, sa lumière clignotante et son « bip », n'est pas implantée, mais est plutôt un objet additionnel et

étranger. Au lieu d'un art exposé dans un espace public, c'est une œuvre d'art qui se loge dans un espace physiologique privé. Nous ne pouvons plus regarder l'art parce que l'art est à l'intérieur de nous. Ceci a aussi à voir avec l'idée d'un corps vide, non pas le corps sans organes d'Artaud, de Deleuze et de Guattari, mais plutôt la possibilité d'un corps physiologiquement vide dont la structure interne peut être radicalement redessinée. Ainsi, au lieu d'être un corps avec des organes, ou sans organes, c'est un corps vide, un corps qui devient un environnement pour une nouvelle technologie micro-miniaturisée.

JACQUES DONGUY: Tu parles d'ailleurs de « *corps obsolète* ».

STELARC : Je pense que le corps est passablement obsolète. Il est obsolète parce qu'il ne peut plus faire l'expérience de l'information qui y est accumulée. Nous pouvons mesurer des nano-secondes et les années de vie d'une nébuleuse, mais il ne peut pas expérimenter dans sa subjectivité ces infimes particules de temps ou ces distances immenses. C'est une crise dans l'évolution. Nous ne pouvons plus procéder subjectivement et utiliser d'une manière créative ce type d'information. Aussi avons-nous créé maintenant tout un domaine, avec des machines puissantes et précises qui souvent dépassent les performances du corps et naturellement accélèrent le corps jusqu'à obtenir une philosophie qui nous libère de la planète – le corps quitte la Terre et se retrouve dans des environnements extra-terrestres pour lesquels il n'est pas préparé biologiquement, dans son évolution, à survivre. C'est pour certaines de ces raisons que je pense que le corps est devenu obsolète, ayant évolué comme un corps absent et ayant fabriqué sa propre obsolescence, et qu'il fait maintenant l'expérience de son invasion par la technologie. La technologie envahissante signale la fin de l'évolution darwinienne comme nous la connaissons, elle est le commencement de l'hybridation du biologique avec l'artificiel. Simultanément, tandis que nous sommes en train d'accélérer la sortie du corps de la Terre, nous sommes en train de sonder l'espace de la cellule du corps lui-même, en même temps que nous créons des interfaces entre le corps et l'espace numérique des ordinateurs, l'espace opérationnel de la réalité virtuelle, transférant la kinesthésie en cinématique, transformant la friction de la pesanteur en espace mathématique lisse. En même temps que le rythme de la Terre s'accélère, nous opérons avec une technologie de l'information qui peut transférer cette information électroniquement quasi instantanément et permettre aux gens de communiquer même de distances éloignées. Et pendant que nous faisons cela, nous développons aussi des systèmes, comme cet ordinateur qui contrôle la stimulation musculaire et qui permettra aux corps de s'accoupler électroniquement et d'être connectés avec d'autres corps qui pourront échanger conscience et action avec d'autres corps comme pourront le faire des fragments de corps en différentes places sur Internet. Votre corps devient alors



« Fakir tenant un enfant suspendu à ses yeux.
À droite, corde qui sert à supporter ce fardeau. »

Henri Coupin, *ibidem*, p. 218

une sorte de corps « fractal », une sorte de chair fractale qui agit au-delà de sa propre biologie et de l'espace local qu'il occupe. Dans ce système, il est désormais possible pour votre corps d'être physiquement divisé, le côté gauche pourrait être télécommandé de l'extérieur par un agent situé ailleurs, et de l'autre côté du corps, vous pourriez initier localement une action ; donc, dans un seul corps, vous pouvez établir une liaison entre un mouvement télécommandé et un autre déclenché sur place. De toute façon, dans notre histoire occidentale, l'authenticité est fondée sur l'individu. Nous sommes humains parce que nous sommes des individus. Mais imaginons un corps qui a une multiplicité d'agents, pas seulement un esprit conscient localement, mais un groupe d'esprits éloi-

gnés qui peuvent agir et fonctionner à travers ce corps. Je pense qu'il y a des possibilités intéressantes de collaboration et d'interaction physique avec un tel système, et l'Internet n'est pas seulement un médium d'information mais un moyen de transformation, de transaction et c'est ce qui est intéressant pour moi. Ce que cela montre, c'est qu'il y a des stratégies possibles diverses et multiples, et aussi qu'il y a des explications qui varient pour un même phénomène. Cela prend la moitié d'une seconde pour qu'un signal parvienne du bout de nos doigts jusqu'à notre cerveau et soit opérationnel, et c'est tellement lent que le corps doit anticiper à l'aveugle. Le corps développe une attente de ce dont il fait l'expérience, ainsi, il peut fonctionner plus vite dans le monde. C'est surprenant quand l'expérience sensorielle ne correspond pas à votre attente. Ainsi, le problème est de savoir comment nous pouvons modéliser un corps qui peut réagir à cet échange d'informations à la vitesse de la lumière, où les choses se produisent tellement plus rapidement qu'il n'y a pas d'espace de réflexion entre l'intention et l'action. Intention et action entrent en collapse en une seule réponse. Ceci peut avoir l'air terrible et effrayant, mais pour moi cela ne fait que générer un problème intéressant, à savoir comment un corps peut fonctionner de cette façon. L'autre chose que le système de stimulation musculaire par télécommande génère est le fait qu'un corps peut faire une action sans mémoire et sans intention. Il agit involontairement. Il ne se souvient pas de cette action et ne sait pas à quoi s'attendre. Est-ce qu'un corps peut fonctionner correctement sans mémoire, sans désir ? Ce sont des questions nouvelles qui vont au-delà de la vieille métaphysique des émotions, des désirs, des pensées de la chimie du carbone. D'après moi, le corps humain dans le futur ne dépendra pas de la mémoire des gènes, il sera configuré et réinscrit dans un circuit électronique. Quand on dit qu'on perd le sens de son corps sur le réseau Internet, qu'on peut avoir une communication d'esprit à esprit, ce qu'on est vraiment en train de dire, c'est qu'on ne peut avoir une communication que par l'image ou par le texte. Ils associent le visuel et le textuel avec le mental, avec l'esprit. Mais je pense que c'est une idée réductrice et inintéressante de ce qu'est un esprit, ou de ce dont un esprit est le résultat. Il faut se rappeler que l'Internet n'est possible que fondé sur la physicalité du corps et l'immense réseau des ordinateurs, des systèmes satellitaires et des technologies de télécommunications, alors, si cela signifie perdre son corps, je pense que c'est une façon intéressante de le faire. Qu'en penses-tu ?...

Stelarc

Entretien réalisé par Jacques Donguy
 Saõ Paulo (Brésil) le 30 novembre 1995.
 Traduit de l'anglais par Jacques Donguy,
 avec l'aide de Anna Mortley