

# Le corps n'est pas ce que l'on croit \*

---

**Pierre BRUNO**

Il serait inconvenant et réducteur de prétendre que ce titre s'ajuste comme un gant à l'art de Vasco Araujo. Il constitue cependant une voie d'accès à cet art, dans laquelle j'ai choisi de m'engager.

Je précise préalablement que je le fais sans le titre professionnel, critique d'art dit-on, qui conviendrait à cet exercice. Pire encore, je ne me considère pas, concernant les œuvres qu'on désigne sous le vocable « vidéo », comme un spectateur patient, c'est-à-dire qui choisit volontairement d'être captif de ce qui s'offre à son regard. En réalité, ce qui est difficile, c'est d'accepter que la vidéo vous regarde. Bien entendu, pour Vasco Araujo, j'ai fait une exception, en regardant jusqu'au bout, et pour certaines plusieurs fois, ses réalisations.

Ne connaissant même pas, il y a trois mois, le nom de Vasco Araujo, il va de soi que je n'ai accepté l'offre d'en parler que m'avait faite Maria Ines Rodriguez, la commissaire de l'exposition, qu'après avoir visionné une pièce de deux minutes, *Duettino*, qui m'a d'emblée conduit à conclure qu'il me serait possible de dire au moins une chose sensée et qui ait un rapport avec cette œuvre dans la circonstance qui se concrétise aujourd'hui. Préalablement, j'ai à vous présenter brièvement mon propre cadre, l'équivalent de ce qui fait pour une vidéo le périmètre de l'écran.

1. Quand nous disons « j'ai un corps », nous considérons le corps à la fois comme ce qui nous procure des sensations agréables ou déplaisantes, mais aussi et surtout comme une forme-image qui se déplace dans l'espace et qui, éventuellement, est sonorisée, c'est-à-dire émet des sons virtuellement compréhensibles qui semblent provenir de cette image. Or, c'est là ce qui est à questionner : dans ce qu'on appelle hallucination auditive, par exemple, on peut constater, si hallucination auditive il y a, que le sujet fait porter l'attribution subjective de la voix, non sur son propre

---

Pierre Bruno < pierre.bruno@wanadoo.fr >

\* Ce texte est la conférence, légèrement réécrite, donnée au Jeu de Paume le 25 octobre 2008, à l'occasion de l'exposition de Vasco Araujo. Le texte intégral de *Far de donna* a été publié dans le numéro 13 de *PSYCHANALYSE*.

monologue intérieur, mais sur un Autre, qui devient dès lors persécuteur. De même pourrais-je évoquer, dans l'ordre scopique, l'hallucination visuelle négative (le sujet ne se voit pas dans un miroir) ou l'hallucination cénesthésique (le syndrome de Cotard, dans lequel le sujet éprouve la certitude qu'il n'a pas de corps). Cela suffit, sans avoir besoin d'invoquer « les seins blancs qui volent » : voix et regard ne sont pas les prédicats qui permettraient d'identifier un corps.

2. La sexuation non plus n'est pas un élément appartenant au corps. Il y a, au cœur de l'humain, un principe d'incertitude du sexe. Il se trouve que je viens de voir la merveilleuse exposition que le musée du Quai Branly consacre à l'art des Inuits et que j'y ai acheté un livre de Saladin d'Anglure intitulé *Être et renaître inuit*. On peut y lire le récit qu'une femme inuit fait de sa propre naissance. Elle explique d'abord qu'elle est la réincarnation de son grand-père qui vient de mourir et que, en sortant de l'utérus maternel, elle s'est saisi des « instruments masculins », juste avant la sortie du vagin. Elle se souvient alors que son père s'est noyé en chassant et que son grand-père, lassé des longues chasses dans le froid, avait émis le vœu de revivre en femme. Elle dit : « À l'idée que je pourrais avoir très froid, et mourir comme mon père si j'utilisais ces outils, je les remis en place et saisis plutôt les ustensiles féminins... » (p. 50). C'est ainsi qu'elle naît femme. Je tiens cette explication beaucoup plus scientifique quant à la saisie de ce qu'est l'humain que celle par l'ADN, qui a sa valeur à un autre niveau.

Dans le petit texte que j'ai écrit, comme argument, pour le Jeu de Paume, j'ai avancé que, d'abord, nous sommes un corps, chacun, chacune, alors que quand nous parlons nous disons en avoir un. J'entends ne pas quitter cette ligne de crête. J'avais de même écrit, dans une première version, que j'ai un peu modifiée à la suite d'une remarque avisée de Marie Muracciole : « Le corps sont pluriels. » C'est à assumer ce pluriel-là que je peux changer de discours et dire : « Je suis un corps. » Mais, dans cette phrase, *corps* n'a plus le même sens que quand je dis avoir un corps.

\*

\* \*

*Duettino*, petit duo, est la première pièce que j'ai vue (2 minutes). Ce que j'ai retenu d'abord : un chanteur d'opéra chante un chant d'amour et de séduction en tournant sur lui-même de gauche à droite, tandis que derrière lui, qui est au premier plan, défile rapidement un paysage, en sens inverse, de droite à gauche. Cette rotation opposée provoque une disruption de l'espace : espace du chanteur dont on peut penser qu'il est orienté par une tension vers l'autre, espace du paysage dans une incompatibilité implacable, bien que marqué aussi par le retour du même.

Vasco Araujo m'a confié le secret de cette pièce. Il s'agit du petit duo entre Don Juan et Zerlina, dans le *Don Giovanni* de Mozart. Le chanteur, qui est Vasco Araujo lui-même, grimé en homme, chante tour à tour les couplets de Don Juan et ceux de celle qu'il veut séduire, incarnation d'un Narcisse qui n'aurait pas besoin de miroir puisque l'autre serait lui-même. La pièce finit par un fondu noir, qui dure un peu, et qui, commente Vasco Araujo, fait signe de l'ombre du Commandeur.

Dans *Récital*, autre pièce, c'est une chanteuse d'opéra qui est filmée. Vasco Araujo, grimé cette fois en femme, est lui-même cette chanteuse, qui chante cinq arias de grands opéras, dont *Orphée*. Ce sont des arias composés pour des voix féminines, y compris celui d'Orphée appelant Euridyce, comme si, première constante, seule la femme dans l'homme pouvait aimer l'autre femme. Enfin, et ceci n'est pas le moindre, la voix ne correspond pas aux mouvements de la bouche. Image du corps d'un côté, voix de l'autre, c'est une deuxième constante : chanter de ne pas chanter. D'ores et déjà, on voit aussi comment joue le principe d'incertitude du sexe. Ce n'est ni le sexe anatomique qui compte, ni même l'identification sexuée, mais autre chose dont Vasco Araujo nous incite à préserver le mystère.

J'en viens à *Far de donna* (9 minutes 52). Je me suis heurté à une difficulté en voulant traduire le titre (je signale que le texte, traduit en français, est disponible dans le numéro 13 de la revue *PSYCHANALYSE*, que vous trouverez à la librairie du Jeu de Paume). C'est de l'italien, mais je n'ai pas trouvé dans un dictionnaire le mot *far*. Du coup, j'ai imaginé qu'il s'agissait peut-être d'un titre translinguistique. *Far*, en anglais, veut dire « loin » : « Loin de la dame », donc. La traduction me semblait s'ajuster parfaitement à la pièce. Ça a fait rire Vasco Araujo. En vérité, m'a-t-il dit, *far* est un mot du vieil italien. Aujourd'hui, *far* s'écrit *fare*, et *far de donna* désigne un castrat : faire la femme. L'exergue suffira à vous orienter : « Mon fils a commencé à chanter le jour où j'ai perdu ma voix. » Le texte a été écrit par Maria da Graça Queiroz, écrivaine portugaise. Il est donné à lire en quatre séquences textuelles par la mère qui, à l'image, s'exprime dans la langue des sourds-muets.

La première séquence commence par « Je suis le père », ce qui nous confirme que l'énonciateur n'est pas l'image du corps censée énoncer. Cette première séquence est presque entièrement silencieuse, puis un chant s'élève vers la fin et le plan s'interrompt avec l'apparition du chanteur castrat. Sur quels mots s'opère le changement de plan ? « Le père / n'a pas de voix dans cette histoire / il peut donc être un souvenir silencieux. » La non-voix du père donc ne signifie pas son inexistence ou même son absence, et il faut souligner au contraire que son évocation, comme « souvenir silencieux », coïncide avec la survenue de l'image du fils à l'écran.

La deuxième séquence textuelle commence ainsi : « Regarde, voilà le silence de père qui passe. » Le fils est ainsi invité par la mère à voir passer le silence du père,

soit ce qui, pour le spectateur, est invisible. La séquence se termine sur l'évocation d'Œdipe. L'image de la mère est remplacée par une image du studio, dans lequel se trouvent quatre femmes, un homme et le castrat.

La troisième séquence textuelle reprend avec ces mots : « Le destin avançait / et avec lui grandissait la haine / jalousie du père. » Elle se termine par : « J'arrache de moi-même un cadeau désintéressé / ... / ma voix / et donc je libère / vide de moi et de tout le reste / un cri terrible, SANS PAROLE / AHHHHHHHHH... » Ainsi, seul un cri peut, sans parole, advenir à la place de la voix dont elle a fait cadeau à son fils pour lui restituer ce qu'il a perdu, par le fait qu'elle l'ait castré, fait femme (*far de donna*).

Dans la quatrième séquence, le chanteur réapparaît à l'écran, puis c'est la dernière séquence textuelle, avec l'image de la mère parlant en langue des sourds-muets. Voici la fin de cette dernière séquence textuelle : « Regardez le fils / ... / dans la belle voix d'une femme / créant sa mère en lui / en un écho qui résonne au loin. »

J'espère que ces quelques citations et indications de montage sont propices à pénétrer l'intelligence du relief de la pièce. Poursuivons un peu. J'ai insisté sur cette distinction du corps comme image et de la voix. Mon vœu est de permettre qu'on « voi[e] la voix », dit Araujo. Comment est-ce possible ? D'une certaine façon, c'est déjà ce que fait le sous-titrage du langage muet de la mère, par le biais donc de l'écrit qui suggère l'imagination de la voix. Ce n'est cependant pas la réponse d'Araujo. La voix est rendue visible dans la mesure même où, n'appartenant à aucune image de corps, elle s'incarne dans plusieurs et prend de ce fait sa forme visible plastique. Cela implique une transfusion de la voix de l'un à l'autre. C'est une véritable leçon de choses lacanienne puisque la voix, un des objets *a*, se démontre bien être un objet prélevé sur l'Autre.

Avant de développer ce point, je mentionnerai une autre dimension, diachronique cette fois, dans laquelle se manifeste cette diffraction du corps, celui que je suis, je le rappelle, et non celui que j'ai. Il y a le corps que je suis enfant : dans *Hamlet*, Vasco Araujo montre une image de lui enfant, derrière une sorte d'aquarium, image qui crée l'illusion d'un enfant flottant dans un bocal, avec la suggestion que cette illusion provoque. Il y a le corps que je suis comme homme. Il y a le corps que je suis comme femme. Il y a dans la pièce *Hereditas* le corps que je serai comme squelette. Une fillette, dans une forêt d'arbres immenses, déterre quelque chose qu'elle rapporte dans une maison apparemment désertée. Ce sont des os humains que, devant nous, elle remonte comme un lego pour reconstituer un squelette... de quel parent ? Enfin et surtout, il y a le corps immatériel que je fus en tant que désir-mystère des parents, avant même l'embryon, avant même la conception (mot étonnant puisque, dans ce cas, concevoir équivaut à réaliser).

Je ne parlerai pas en détail d'autres pièces. Je ne rappellerai que leurs titres : *Hyppolite*, le fils de Thésée dont Phèdre, sa belle-mère, tombe amoureuse, puis qu'elle sacrifie à la jalousie du père ; *Hamlet*, dans lequel nous décelons ce même scénario incestueusement troublant.

Venons-en maintenant à *Eco* (« Écho »), la pièce choisie pour l'exposition du Jeu de Paume et dont je ne disserterai pas en détail, mais qui, par ce simple constat que la voix des cinq personnages (trois hommes, un enfant, une femme) est celle d'un un-en-plus, invisible, Vasco Araujo lui-même, pose dans toute son amplitude le problème de l'hétéronymie. Les hétéronymes sont connus à cause de l'emploi qu'en fait le poète portugais Pessoa, qui est une des références d'Araujo. J'ai sous la main une liste, sans doute encore incomplète, des hétéronymes de Pessoa : soixante-douze. « Hétéronyme » désigne ce qui n'a pas le même nom, mais aussi l'équivalent d'un mot dans une autre langue. L'hétéronyme, à cet égard, est au principe du rêve, dans lequel le rêveur est incarné tour à tour dans chacun des personnages. Ici, ce mot veut dire que ni un nom, ni l'image d'un corps ne peuvent définir un être humain. La voix, notre psyché, dit Vasco Araujo, le pourrait peut-être, à condition de se diviser et surtout d'être autre que chacun pris à part. L'un-en-plus n'est pas un des hétéronymes, encore moins la somme des hétéronymes, mais ce qui fait le lien entre eux tout en étant, à eux, *supplémentaire*, à saisir dans ses deux sens. Cela donne à entendre la raison du titre *Eco*. On connaît le mythe de cette nymphe des bois. Elle tombe amoureuse du beau Narcisse et, à la mort de celui-ci, elle disparaît pour n'être plus qu'une voix dont la seule fonction est, en somme, de refléter les mots, comme le miroir de l'eau reflétait Narcisse.

Pour terminer enfin : qu'est-ce qui donne à ces agencements subtils leur armature ? À chaque fois, un écrit, dont le moins qu'on puisse dire est de le qualifier de splendide, ce qui tient à la qualité de l'auteure sollicitée par Araujo, mais aussi à l'insémination par de grands textes de grands écrivains : Pavese, Shakespeare, etc. D'où cette question terminale : cette insémination, toujours à renouveler, n'est-ce pas l'autre un-en-plus à partir duquel le voir de l'écrit se fait entendre ? Comme si l'écrit était la texture sans laquelle il est impossible de voir la voix.