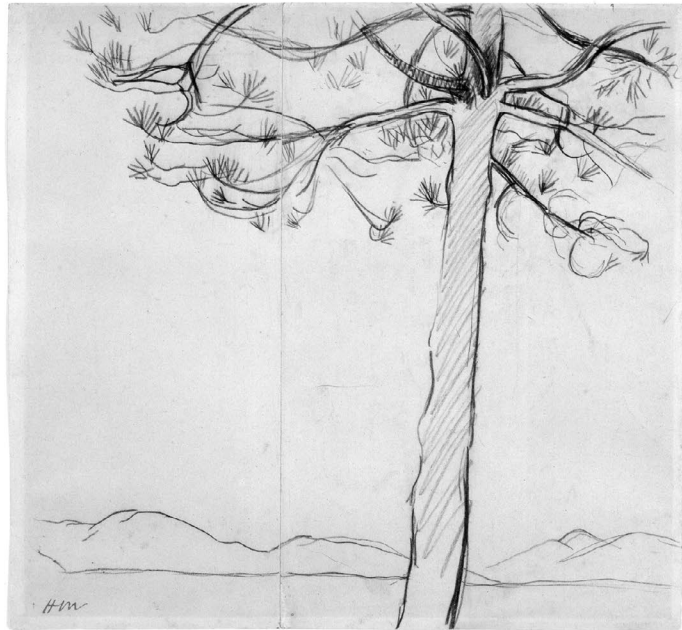
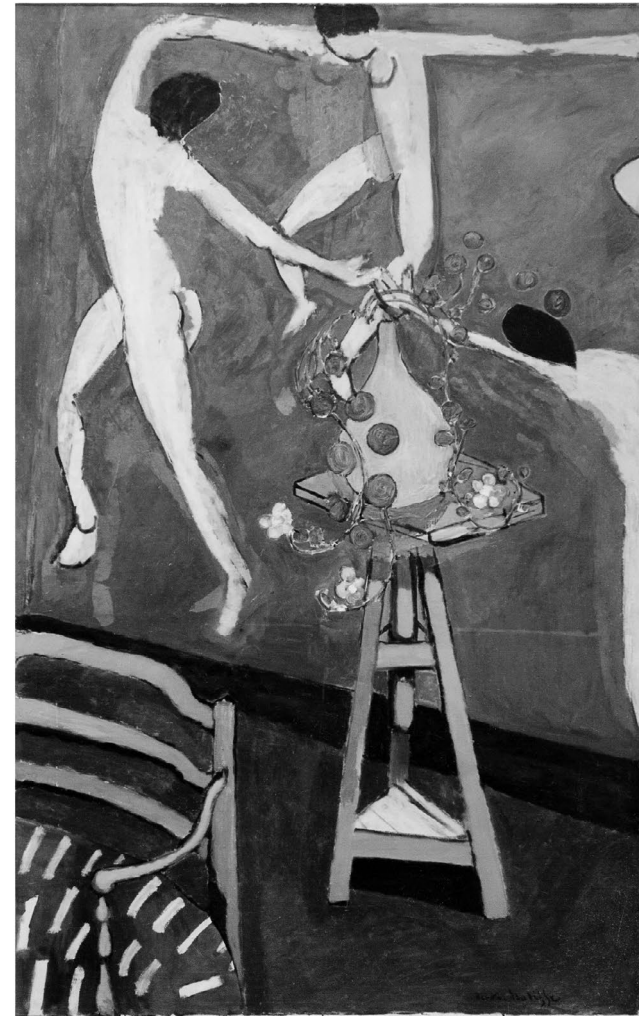


Les relations du corps



Henri Matisse. *Étude de pin, Saint-Tropez, été 1904*. Crayon noir sur papier, 31,1 x 33,6 cm.



Henri Matisse. *Capucines à « La Danse » II*, 1912. Huile sur toile, 190,5 x 114 cm.



John Coplans. *Fingers, Downward*, 1999. Tirage argentique noir et blanc, 66 x 86,4 cm.

189 Bowery

Entretien avec John Coplans

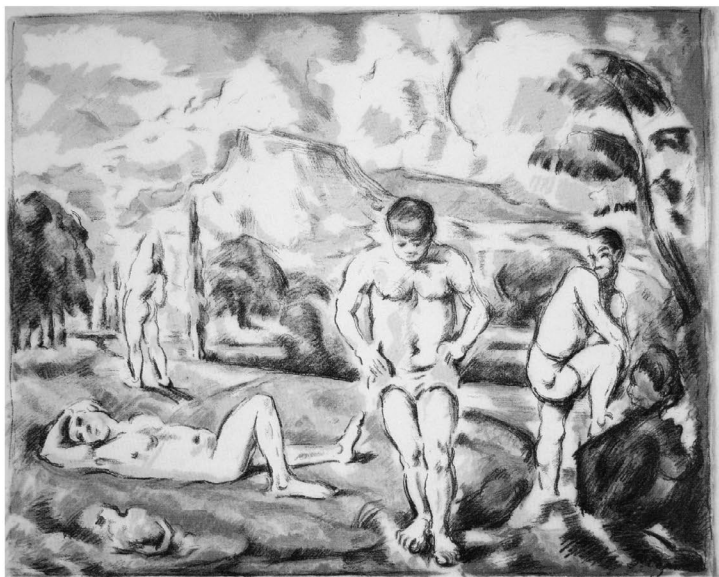
Jean-François Chevrier : John, que faites-vous en ce moment ?

John Coplans : Matisse disait qu'il peignait ses odalisques pour les hommes d'affaires français fatigués. Les miennes sont destinées à des femmes d'affaires américaines fatiguées. Mes images, de toute façon, dérangent les hommes, surtout ceux qui portent de beaux costumes et des chemises élégantes. Elles offensent leur sens des convenances, de la bienséance. À l'époque de mon exposition au MoMA, j'y allais le samedi après-midi pour écouter les réactions des visiteurs. Comme il n'y a pas de tête dans mes photos, on ne pouvait pas me reconnaître. Les hommes jeunes, en général, étaient horrifiés, mais les femmes étaient ravies de voir la laideur d'un homme âgé dans toute sa vérité.

J.-F.C. : En somme, vous faites de la sociologie.

J.C. : Non ! Mon travail traite de la perception du corps masculin dans la société contemporaine et, particulièrement, en Amérique. Il traite peut-être aussi du vieillissement. Mais un travail sur soi n'est pas ce qu'on destine au public. Il s'agit moins de produire un résultat que de mener une enquête sur soi. Sur sa

Les relations du corps



Paul Cézanne. *Les Baigneurs*, 1896-1897. Lithographie en couleur, grande planche, 3^e état, 45,9 x 56,8 cm.



Paul Cézanne. *Mercure*, d'après la sculpture de Pigalle, vers 1890. Crayon, 20,7 x 12,5 cm.



Marc-Antoine Raimondi. *Le Massacre des Innocents*, d'après Raphaël (détail), vers 1509. Gravure, 283 x 434 cm.



Bruce Nauman. *From Hand to Mouth*, 1967. Cire sur tissu, 71 x 26,4 x 11,1 cm.



Paul Cézanne. *Académie d'homme*, 1867-1870. Crayon noir, 17,1 x 16,6 cm.

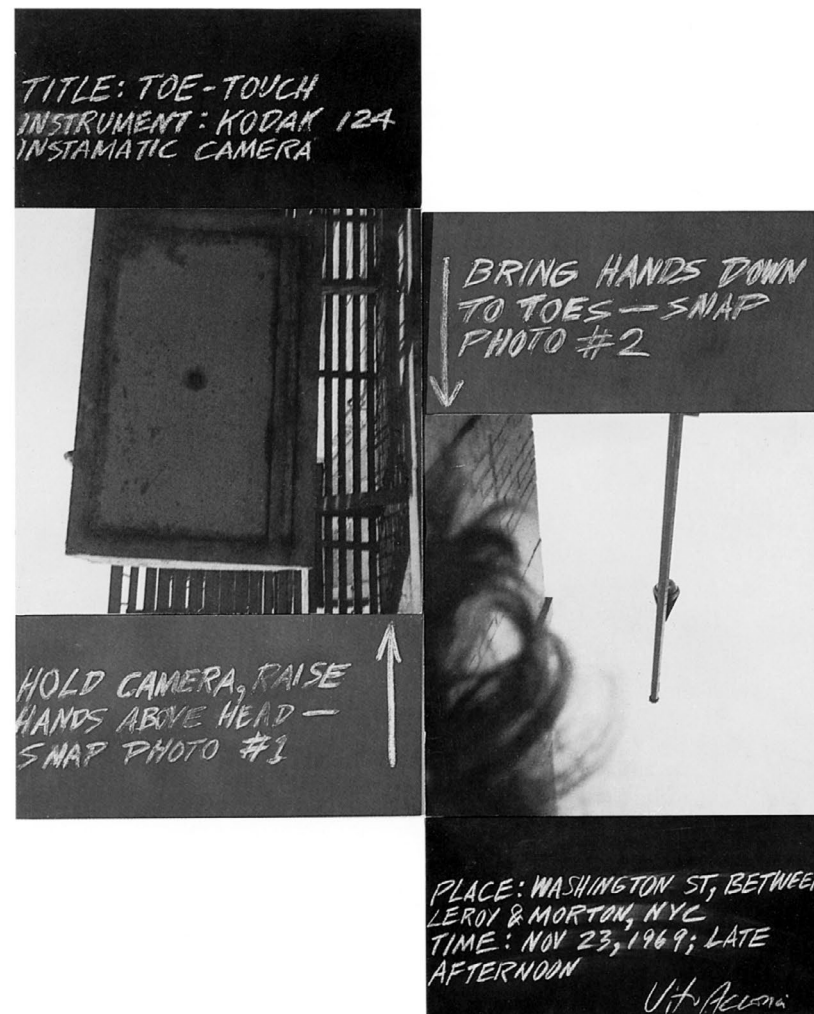
Les relations du corps

RE

(here)() ()
() (there)()
() () (here and there -- I say here)
() () (I do not say now)()
(I do not say it now)() ()
() (then and there -- I say there)()
() () (say there)
() (I do not say then)()
(I do not say, then, this)() ()
() (then I say)()
() () (here and there)
() (first here)()
(I said here second)() ()
() (I do not talk first)()
() () (there then)
() (here goes)()
(I do not say what goes)() ()
() (I do not go on saying)()
() () (there is)
() (that is not to say)()
(I do not say that)() ()
() (here below)()
() () (I do not talk down)
() (under my words)()
(under discussion)() ()
() (all there)()
() () (I do not say all)
() (all I say)()

1967

Vito Acconci. *Re*, 1967.



Vito Acconci. *Toe Touch*, 1969. Montage, 112 x 89 cm.

le nœud dramatique de la figure (historique) et du lieu. À ce titre même, le corpus d'images qui constitue son œuvre, aussi spécifique soit-il, n'est pas un cas isolé.

Depuis la Renaissance, la figure et le lieu sont liés par une détermination réciproque, selon un modèle dramatique (théâtral). Après Cézanne, les peintres ont subverti de toutes les manières cette relation en délocalisant la figure et en défigurant le lieu. Dans la tradition du *théâtre peint*, la notion de figure induit une présence statique, un caractère d'effigie, ou une manière de paraître préalable à toute performance : l'action théâtrale suppose le plan – et le plancher – du lieu scénique qui donne à l'acteur sa stature face au public. Rien de tel chez Levitt. La rue est peut-être une scène – le sol est très présent, l'architecture dessine un décor –, mais elle ne définit pas le jeu des acteurs ; la relation opère en sens contraire : c'est le jeu qui définit la scène.

Depuis le dix-neuvième siècle, naturalisme et hiératisme ont été les deux tendances contraires de l'art de la mise en scène : le hiératisme réduit ou stylise le mouvement et les gestes en s'opposant à l'illusion de « naturel ». La réforme du théâtre menée au début du vingtième siècle par Adolphe Appia fut avant tout une manière de désencombrer l'espace scénique pour favoriser les déplacements des acteurs. Appia écrivait en 1919 :

Pour recevoir du corps vivant sa part de vie, l'espace doit faire opposition à ce corps [...]. D'autre part, c'est l'opposition du corps qui anime les formes de l'espace. L'espace *vivant*, c'est la victoire des formes corporelles sur les formes inanimées. La réciprocité est parfaite¹.

On ne dira jamais assez l'importance du mouvement dans la pensée de l'art pour les avant-gardes historiques du vingtième siècle. Levitt s'est intéressée au théâtre et à la danse. À New York, l'art du ballet fut promu par un ami et soutien de Walker Evans, Lincoln Kirstein, avec qui elle fut liée. Mais le ballet est une forme très codifiée et théâtrale de la danse. Les images de Levitt révèlent une autre économie des gestes. De même, elle n'a pas saisi et magnifié des *personnages* de la rue new-yorkaise, comme Brassai l'a fait à Paris. Ses images sont plus fluides ; elle ignore les coins d'ombre pittoresques, elle préfère les seuils ornements et les ombres au creux des formes architecturales. Toutefois, son attrait pour la danse ne l'a pas conduite à privilégier le rendu du mouvement ; elle ne s'est pas intéressée au mouvement pour lui-même. Les enfants sont peut-être des acteurs particulièrement mobiles ou turbulents, ils ne sont pas des figures en mouvement, ni des figures *du* mouvement.

1. Adolphe Appia, *L'Œuvre d'art vivant* (1919) ; *Œuvres complètes*, t. III, éd. Marie-Louise Babelt-Hahn, Lausanne, L'Âge d'Homme/Société suisse du théâtre, 1988, p. 372.



Helen Levitt. New York, vers 1940. *A Way of Seeing*, planche n° 21.

On pourrait dire que Levitt est passée à côté de l'art moderne, sans pour autant le rater ni s'en exclure. À côté de l'art moderne, c'est-à-dire aussi – et d'abord – pour cette New-Yorkaise née à Brooklyn et fascinée par Harlem, dans les coulisses de la modernisation, à l'écart du grand spectacle de l'Exposition universelle de 1939².

Les enfants n'ont pas besoin de connaître l'Histoire pour se raconter des histoires. Ils peuvent ignorer l'actualité et s'en détourner. Le jeu sert à cela. Il sert à oublier ce que James Joyce appelait « le cauchemar de l'histoire³ ». L'art procède du même instinct de vie quand il se définit comme une activité apparentée au jeu. Hans Arp l'a souligné en rappelant le contexte des premières années de Dada, en 1916-1918 :

2. Sur ce point, voir Sandra S. Phillips, « Helen Levitt's New York », *Helen Levitt*, cat., éd. Sandra S. Phillips et Maria Morris Hamburg, San Francisco Museum of Modern Art/New York, Metropolitan Museum of Art, 1991, p. 17-20.

3. La formule apparaît dans le deuxième épisode d'*Ulysse* : « L'histoire, dit Stephen, est un cauchemar dont j'essaie de me réveiller » (James Joyce, *Ulysse*

[1922], trad. Jacques Aubert *et alii* [2004], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 53). La capacité d'oubli de l'enfant dans l'horreur est une protection ; elle n'empêche pas la lucidité devant le danger. Voir George Eisen, *Les Enfants pendant l'Holocauste. Jouer parmi les ombres (Children and Play in the Holocaust: Games among the Shadows, 1988)*, trad. Françoise Rey-Sens, Paris, Calmann-Lévy, 1995.



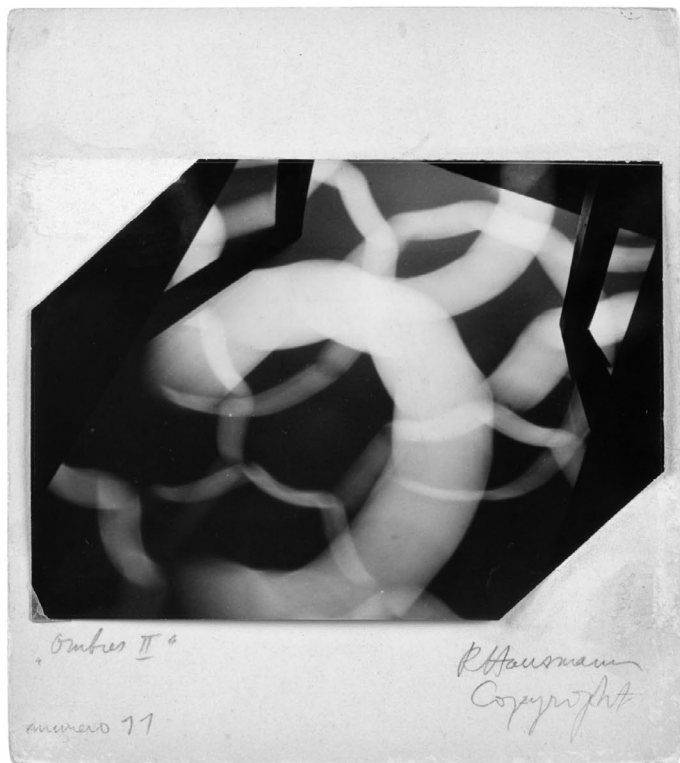
Klaus Rinke. *Tout autour de moi*, Kettwig, 1971, Photographies: Gerry Schum

Le chariot l'a emporté, il a voyagé pendant des mois, puis il est revenu. Le chariot l'avait emmené au ciel. J'ai fait une pièce à la Kunsthalle de Zurich qui s'appelait justement Ézéchiël. C'étaient deux grands cercles très éloignés l'un de l'autre, avec des fils à plomb.

J.-F.C. : L'eau est l'élément vital par excellence, et le Dieu biblique, promesse de vie éternelle, est considéré comme une source. Dans l'Ancien Testament sont distingués les sources d'eau vive, qui symbolisent la puissance divine, et les réservoirs construits par l'homme, les citernes pour recueillir l'eau de pluie notamment. Le Seigneur par exemple accuse Israël : « Ils m'abandonnent, moi, la source d'eau vive, pour se creuser des citernes, des citernes fissurées qui ne retiennent pas l'eau. » Qu'en penses-tu ?

K.R. : Je suis un artiste européen, je ne suis pas un nomade. Je produis des obstacles. C'est aussi la différence entre la peinture et la sculpture, on bute sur l'objet.

Les relations du corps



Raoul Hausmann. *Ombres II*, mars 1951. Tirage argentique noir et blanc sur carton, 17 x 25,4 cm.



Raoul Hausmann. Sans titre (Vera Broïdo), vers 1927-1953. Tirage argentique noir et blanc, 7,6 x 5,3 cm.



Raoul Hausmann. Sans titre, vers 1927-1953. Tirage argentique noir et blanc, 16,4 x 21,4 cm.