

Guy de Cointet

chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel californien

MARIE DE BRUGEROLLE

■ «L'œuvre de Guy de Cointet défie toute description, explication, évaluation. Son souci premier semble être de construire un "warholesque" écran de fumée autour de ses idées, desseins et vie personnelle...», pouvait-on lire dans *Art Week* daté du 27 avril 1974. Cette remarque est toujours valide, tant l'incurie a renforcé la discrétion première autour de cet artiste essentiel de la scène artistique à Los Angeles dans les années 70. Guy de Cointet a profondément marqué Allen Ruppersberg, Mike Kelley et Paul McCarthy, entre autres. C'est d'ailleurs grâce à ces derniers qu'un nouveau travail critique a pu se mettre en place, notamment dans le livre d'entretiens de Mike Kelley et John Miller (éd. Bartman & Barosh, Art publishers, 1992), ensuite lors de leur dialogue dans «Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994» au Mnam-Centre Pompidou, puis dans l'hommage rendu par Paul McCarthy à trois artistes clefs de la scène californienne (Cointet, Bas Jan Ader et Wolfgang Stoerchle) au Cnac-Magasin en 1996.

Guy de Cointet est né à Oran en 1934, dans une famille de militaires. Fasciné par les États-Unis, il part en 1967 à New York et devient l'assistant de Larry Bell, avant de se rendre à Los Angeles. Intrigué par le système des signes et le processus de construction du sens dans le langage, il va évoluer du mot à l'image vers la performance. Le premier stade de son travail est lié à l'élaboration de codes et de livres de typographie, le travail sur le sens et la sortie du mot de la page le conduit au théâtre et à la performance. Ce questionnement du mot écrit, projeté sur la page et hors d'elle, puis déstructuré pour être remis en forme, conduit à la troisième phase : l'objet scénique et l'humanisation de l'objet, qui a joué un rôle prépondérant pour Paul McCarthy et Mike Kelley.

C'est sans doute lors de ses cours-conférences à Otis, que pouvaient fréquenter ces artistes, qu'ils ont connu Guy de Cointet et devinrent son ami. James Welling a très bien décrit la spécificité de la performance chez Cointet : «Ce qui ressort le plus (...) c'est sa théâtralité : l'histoire est jouée jusqu'au bout dans ce style exagéré qui l'associe au jeu théâtral ; en utilisant les supports du théâtre, toute la mise en scène de Guy offre une alternative significative aux nombreux travaux de performances effectués par d'autres artistes : en effet, à l'inverse de certains "performers",

il réintroduit de manière intéressante des matériaux, tels les décors, la narration, les poses, que d'autres évitent.» (James Welling «Linking Dream Structure and Images»), in *Art Week*, 28 juin 1975.

Le langage de Cointet est marqué par Mallarmé, Tzara, mais surtout Roussel à qui il voue une grande admiration dès sa jeunesse (il le fera jouer au Théâtre Récamier, en 1976, lors d'une performance, avec entre autres Sami Frey). Parmi les textes utilisés, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. À la question «pourquoi une soirée consacrée à Roussel ?», il répond par cette citation de Michel Foucault : «Roussel apparaît tel qu'il s'est défini lui-même : l'inventeur d'un langage qui ne dit que soi, d'un langage absolument simple dans son être redoublé, d'un langage du langage, enfermant son propre soleil dans sa défaillance souveraine et centrale.»

Ce questionnement du sens et du processus de signification des choses dans le langage se retrouve à l'origine du travail de Mike Kelley. Chez Kelley, la sculpture, l'objet, précède le mot. Dès *Birdhouse for a Bird*, qu'il conçut pour son diplôme de Cal Arts en 1978, la performance devient une démonstration d'objets. De formes primaires, presque abstraites, les maisons d'oiseaux sont le support-prétexte à la verbalisation. «Quand j'ai commencé à faire des objets, j'ai soudainement été capable de parler, simplement en fabriquant quelque chose à partir de quoi parler.» Cette impulsion, fondamentale chez Kelley, d'élever le statut des choses, procède de ce qu'il nomme la «tactique sublimatoire de l'art». Il ne s'agit pas de transcender une chose vers son image idéale, mais d'en faire un instrument du processus de signification. Le sens dévolu à la sculpture formelle, potentiellement catalyseur des mots qu'elle porte ou qui la manipulent, vient directement de l'usage des accessoires chez Cointet. Dans ses pièces, comme *Ethiopia*, 1976, la trame narrative est étirée et devient un jeu-prétexte pour expliquer les accessoires de la pièce. Ces éléments abstraits, porteurs de lettres ou de signes, deviennent signifiants lors de leur manipulation, comme dans les premières performances de Mike Kelley et Paul McCarthy. Ce processus d'«humanisation de l'objet» est une des caractéristiques de la performance californienne, exemplifiée par ces deux artistes : la non-rela-

tion des accessoires à leur fonction en tant qu'éléments dans le plan, et leur tentative humoristique de devenir chaises, tables, pierres, montagnes, maisons, selon les besoins de l'histoire... L'espace physique définit complètement l'action. Si les décors sont parfois primaires et abstraits, Cointet comme Mike Kelley et une partie des artistes travaillant à Los Angeles au début des années 70 refusent le terme «minimaliste». Leur recherche reste dans le cadre d'une expérience des formes, des couleurs et des lettres. En un sens, la proximité de Cointet et Mike Kelley peut s'établir dans cette recherche d'étirement du mot, présente dans les alphabets gothiques qui deviendront les calligraphies des derniers dessins de Cointet et que Mike Kelley reprend dans ses premières bannières. Dans un entretien de 1983 (catalogue de l'exposition de 1985 au Moca, Los Angeles), Cointet explique sa méthode associative, issue de la poésie concrète et du structuralisme, et sa volonté d'introduire des bribes de conversation captées dans la rue inspirée par le travail de Gertrude Stein. «Il reste toujours dans le langage une reconnaissance commune qui devient aussi un moyen de convertir la pensée en communication», dit à ce propos George Miller (in «Guy de Cointet», *The Portrait review*, janvier 1976). Manier de langage, Guy de Cointet a cherché des alternatives au traditionnel rapport de la forme et du sens dans les arts, créant les bases de nouvelles pratiques dans lesquelles l'objet et les mots ne prennent sens que dans les actions et l'espace scénique. C'est la portée de son enseignement transmis et développé par les artistes de la côte Ouest américaine. ■

Marie de Bruggerolle est historienne de l'art et sera commissaire de la prochaine rétrospective Cointet au Mamco, en septembre 2003



Présentation de / presentation of the novel «Espahor ledet ko uluner !», 1973. (Bill Barty en/as Mr. Qei No Mysxdod). Circus Gallery, N.Y. (Ph. G. Foster)

The Missing Link in California Conceptual Art

■ "Guy de Cointet's work defies all description, explanation and evaluation. His main concern seems to be the construction of a 'Warholian' smokescreen around his ideas, drawings and personal life," *Art Week* wrote in its April 27, 1974 issue. These observations regarding a major influence on the Los Angeles art scene in the 1970s are still valid; the neglect of this artist since then has only reinforced the early discretion that surrounded him. Cointet had a profound influence on Allen Ruppersberg, Mike Kelley and Paul McCarthy, among others. In fact, it was thanks to these artists that a new critical practice could develop, notably in the book of interviews by Mike Kelley and John Miller (Bartman & Barosh, 1992), followed by their dialogue in *Hors Limites, l'art et la vie 1952-1994* at the Pompidou Center and McCarthy's homage to three key California artists (Cointet, Bas Jan Ader and Wolfgang Stoerchle) at the CNAC-Magasin in 1996.

Cointet was born, in Oran, Algeria, in 1934, to a French military family. Fascinated by the U.S., in 1967 he left for New York, where he found work as Larry Bell's assistant before moving on to LA. Intrigued by the system of signs and the process of the construction of meaning in language, his own development went from words to images to performance. The first stage of his work involved the working out of codes and typography catalogues. His work on meaning and words on the page led him to theater and performance art. Finally, this questioning of the written word, projected on and off the page and then deconstructed only to be given a new form, led to the third phase, the staged object and the humanization of the object, which played a decisive role for McCarthy and Kelley.

Doubtless it was during the lecture course he gave at Otis, an artist hangout, that these men met Cointet and became friends with him. James Welling has given us a fine description of the unique qualities of Cointet's performances: "What

most stands out [...] is his theatricality: the story is played out all the way in an exaggerated style using stage acting; in using theatrical elements, Cointet's whole staging offers a significant alternative to many performance pieces by other artists: unlike certain 'performers,' he reintroduces, in an interesting way, materials that others avoid, such as sets, narration and poses. (James Welling, "Linking Dream Structure and Images," *Art Week*, June 18, 1975).

Cointet's hermetic approach to language was marked by Mallarmé, Tzara and especially Raymond Roussel, whom he had admired greatly since his youth (his most notable production of Roussel was at the Théâtre Récamier in 1976, in a performance featuring, among others, Sami Frey). When asked "Why an evening devoted to Roussel?" Cointet replied by quoting Michel Foucault: "Roussel appears just as he defined himself: the inventor of a language of perfect simplicity along with a language of language, enclosing its own sun in its sovereign and central failure."

This challenging of meaning and of the process of signification of things in language is what Kelley's work is based on. For Kelley sculpture and objects come before words. Starting with *Birdhouse for a Bird*, which was his graduation project at Cal Arts in 1978, performance became a showing of objects. Basic, almost abstract shapes, the birdhouses are an excuse and support for verbalization. "When I began to make objects, I was suddenly able to talk, simply by making something to start talking about." This basic driving force in Kelley's work, to elevate the status of things, arises from what he calls "the tactical sublimation of art." It's not a matter of transcendence, of achieving the ideal image of things, but of making them instruments of a process of signification. The meaning infusing a formal sculpture, a potential catalyzer of the words it bears or that manipulate it, comes directly from the use of accessories in Cointet's work. In pieces like *Ethiopia* (1976) the

narrative fabric is stretched to become a game and a pretext to explain the piece's accessories. These abstract elements, bearing letters or signs, become meaningful only when they are manipulated, as in the first performances by Kelly and McCarthy. This process of "the humanization of the object" is a defining trait of the California performance art exemplified by these two artists: the lack of a relationship between the accessories and their function as elements on the plane, and their humorous efforts to become chairs, tables, stones, mountains or houses, as required by the story. The physical space completely defines the action. While the sets are sometimes basic and abstract, Cointet, like Kelley and a good many of the artists working in Los Angeles in the early '70s, rejected the term "minimalist" then widely favored. Their work involved experimenting with forms, colors and letters. In a sense, what links Cointet and Kelley so closely is the kind of effort to stretch words which can be seen in the gothic alphabets that became calligraphy in Cointet's last drawings and that Kelley took up with his first banners. In a 1983 interview published in the catalogue of his 1985 exhibition at the LA MoCA, Cointet explained his associative method, taken from concrete poetry and structuralism, and his desire to introduce snatches of conversation overheard in the street inspired by the work of Gertrude Stein. "In language there is always a common recognition that also becomes a means to convert thought into communication," George Miller wrote in this regard ("Guy de Cointet, the Portrait Review," January 1976). In his handling of language, Cointet sought out alternatives to the traditional relationship between form and meaning in the arts, laying the basis for new practices where objects and words acquire meaning only through acts and in the space of the stage. This is the influence of his teachings, as passed along and developed by West Coast artists. ■

Translation, L-S Torgoff



«De toutes les couleurs». 1982. Théâtre du Rond-Point, Paris. (Ph. O. de Bouchony). "All Colors"