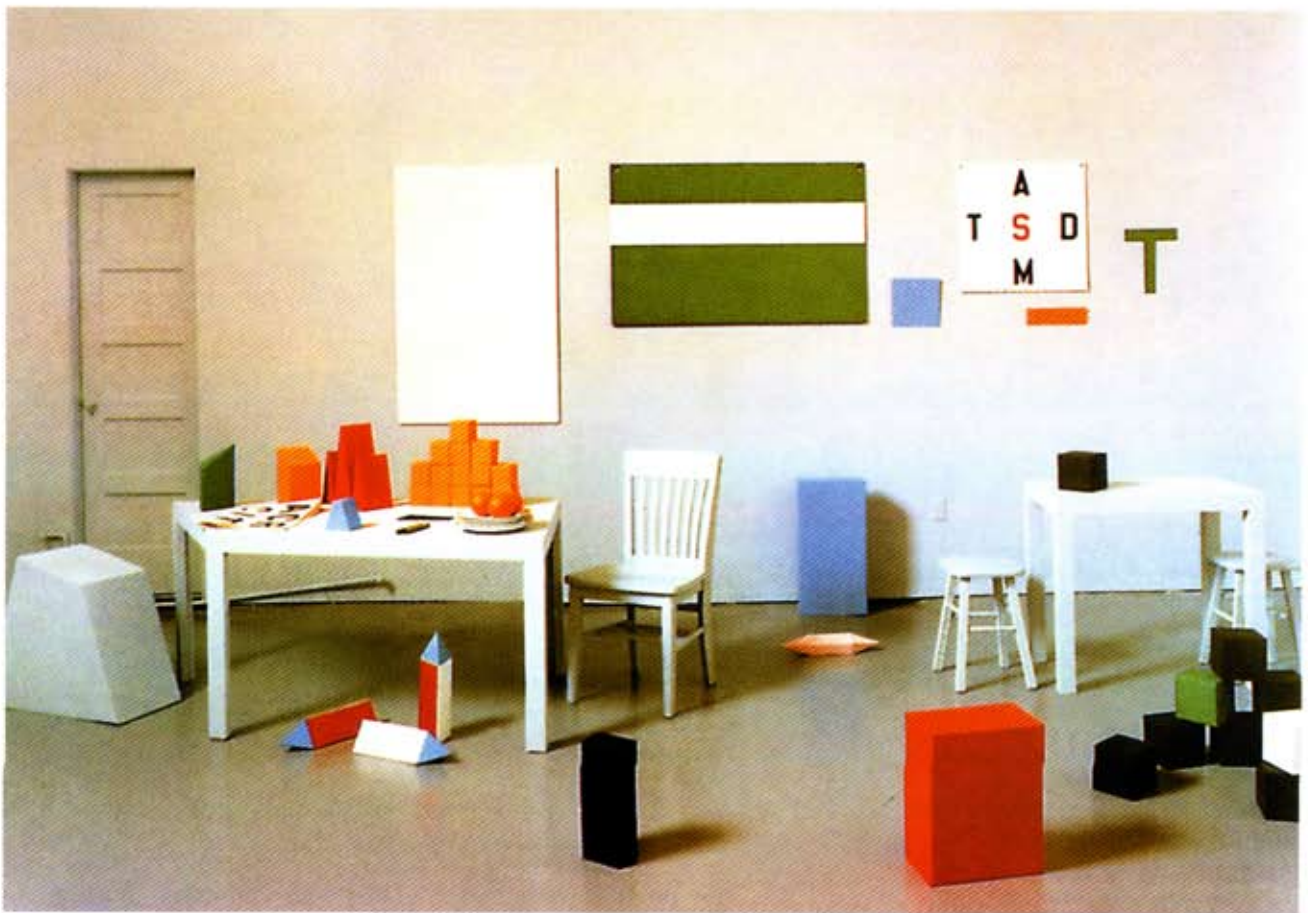


Guy de Cointet a opéré des passages de la lettre au mot, du mot à la page, de la page au livre, du livre à l'objet, de l'objet au personnage et du personnage au masque.



Guy de Cointet, *Tell Me*, 1978, vue de la scène et des accessoires d'une représentation au Museum of Modern Art, New York, 1980

GUY DE COINTET : LA MISE EN SCÈNE DES OBJETS

Guy de Cointet, né à Paris en 1934 et mort à Los Angeles en 1983, est un singulier chaînon entre la tradition européenne de la transgression du langage, qu'illustre notamment le surréalisme, et l'art conceptuel américain. Ses œuvres comprennent tout à la fois des livres de poésie visuelle, des dessins à l'encre, des films et une vingtaine de pièces de théâtre, dont il subsiste certains décors. Entre performance et théâtre, elles rassemblent et dépassent tout ce qui s'est trouvé à la source du travail de Cointet. De la lettre à la page, du livre à l'objet, de l'accessoire au personnage, il s'agissait pour l'artiste de créer son propre langage et de le faire jouer dans un espace nouveau. Cointet a marqué la scène artistique californienne des années 1970 et de nombreux artistes, de Geer Van Elk à John Baldessari, d'Allen Ruppersberg à James Welling, lui rendent hommage. Il est l'un des seuls à avoir mis en jeu la lettre dans l'espace (poésie visuelle) et la couleur en volume (ses objets sont des peintures en trois dimensions), dans des œuvres poétiques qui dépassent le cadre strict de la performance. Il a ouvert la voie à des artistes comme Mike Kelley, Paul McCarthy ou encore Catherine Sullivan. L'usage des objets comme mots et des mots comme objets, la théâtralisation et la mise en scène de ceux-ci, qui passent du statut de tableaux à celui d'accessoires puis de personnages, fondent une œuvre originale. À la racine de pareil art : l'influence de Raymond Roussel et du futurisme, qui a trouvé dans la société américaine un parfait terrain d'épanouissement.

27

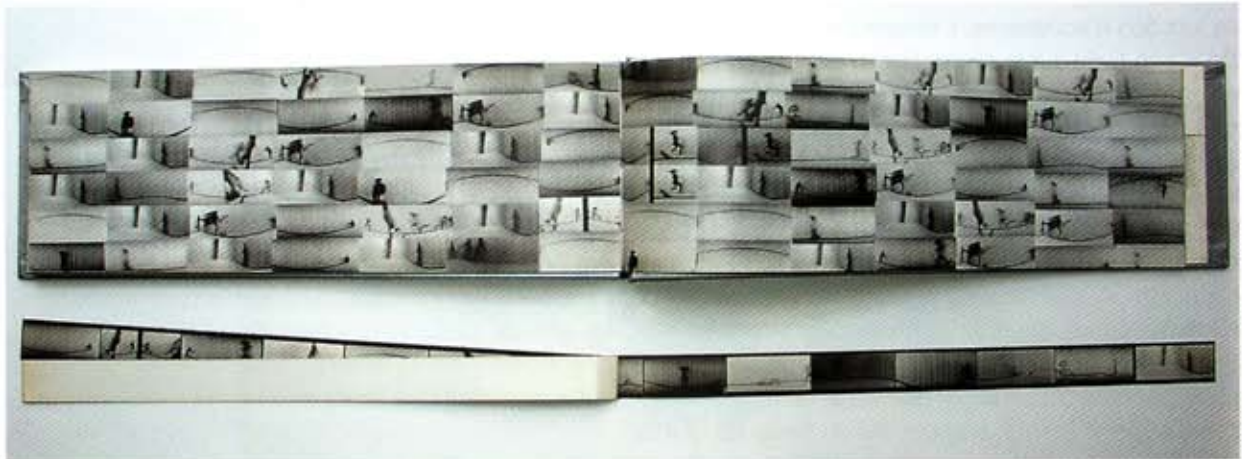
Guy de Cointet arrive à New York en 1965, où il rejoint le photographe de mode Jérôme Ducrot avant de fréquenter la Factory de Warhol. Là, il rencontre Viva, qui le présente à Larry Bell dont il devient l'assistant. L'environnement warholien a certainement compté dans son attrait pour une forme de théâtralisation du quotidien, ce fameux « quart d'heure de célébrité » qui rejoint la temporalité hachée en courtes séquences du *soap opera*. D'ailleurs, le deuxième livre qu'il réalise, avec Larry Bell, *Animated Discourse* (1976), est inspiré à la fois des romans-photos et des feuilletons télévisés. Des modèles courent dans l'atelier en prenant des poses affectées et en affichant des mimiques accentuées, tandis que Bell les photographie à l'aide d'un appareil panoramique. L'ensemble donne un livre qui se présente sous la forme d'un *story-board* noir et blanc, dont chaque vignette est une lettre ou un signe de ponctuation. Chez Cointet, toute image est une lettre, tout tableau un texte. Il suffit de trouver le secret du code, qui le plus souvent a l'évidence d'un titre. Viva sera l'actrice d'une des premières performances de Cointet, *The Paintings of Sophie Rummel*, réalisée, en 1974, à la Cirrus Gallery de Los Angeles, où il s'était installé dès la fin des années 1960. Là, dans son atelier de Venice,



Guy de Cointet, *Tell Me*, 1978, vue de la scène et des accessoires d'une représentation au Museum of Modern Art, New York, 1980 (avec Jane Zingale, Denise Domergue, Helen Mendez)

Il va construire un système de création et de vie prolifique qui se nourrit de mots trouvés, de situations quotidiennes créées par le malentendu, des signes urbains multipliés par cette ville tentaculaire qui symbolise une forme contemporaine de Babel. Dans ses premières performances, l'objet de départ est un tableau représentant des lettres et des chiffres. Un acteur – le plus souvent une actrice – va nous révéler le message crypté de celui-ci en pointant telle ou telle figure. Dans *At Sunrise a Cry was Heard* (1976), le tableau est à la fois un objet d'art (une toile peinte encadrée), un hiéroglyphe à déchiffrer et un accessoire de théâtre. Son cadre aux bords exagérément larges et à l'or clinquant est là pour signifier sa fonction d'accessoire. L'exagération, l'artifice sont des aspects de la culture *camp*. Dans son texte sur le *camp*, Susan Sontag part de la difficulté de nommer certaines choses et tente de décrire le *camp*, qui pour elle n'est pas une idée, un concept, mais une sensibilité : c'est une manière de regarder les choses, d'envisager le monde comme un phénomène esthétique¹. Ce mode est celui de la stylisation, d'un goût pour l'étrange, l'extravagant, le démesuré. Cette qualité se distingue dans certains objets et certains comportements. Chez Cointet, elle se joue dans une recherche de personnages hors norme et dans une exacerbation de la féminité. L'acteur lilliputien Billy Barty sera l'interprète de sa première performance, *Que No Mysxdod* (1974). L'artiste fera parfois appel à des travestis et demandera à ses actrices de surjouer leur féminité. Cette attitude correspond à ce que Sontag nomme aussi *instant character* : un personnage qui est créé instantanément par la pose, le costume, le maquillage et fait immédiatement image. Cette théâtralisation de l'expérience est un élément clef du travail de Cointet.

« Tous les objets sont utilisés dans l'action, donc tout se passe ensemble. Les acteurs parlent de tous les objets, l'un après l'autre, jusqu'à ce que les énigmes soient résolues », précise Guy de Cointet². La présence sur scène de la totalité des objets dès le début et jusqu'au dernier acte de la pièce était une méthode utilisée aussi par la troupe de théâtre Wooster Group – c'est également un point commun avec Mike Kelley et Catherine Sullivan. Kelley fut marqué, à son arrivée à Los Angeles, par le travail de Cointet. Il s'intéresse au travail « post brechtien » de Richard Foreman et à la poésie bruitiste de Schwitters, des dadaïstes et des futuristes³ – il est notamment marqué par le manifeste bruitiste de Luigi Russolo (*L'Art des bruits*, 1913). Les formes géométriques, cubes, cônes, triangles, etc., des premières sculptures-performances de Kelley sont très proches de celles de Cointet. L'installation *Performance Related Objects* (1978) montre ces objets disposés sur une estrade, qui a remplacé le socle : « C'était ma façon de voir les choses. En mon absence, la sculpture n'existait plus⁴. » C'est une des questions marquantes que posent les œuvres scéniques de Cointet : que deviennent les objets lorsqu'ils ne sont plus accessoires ? comment montrer des décors sans acteurs ? Kelley fut impressionné par le travail de Cointet : « J'avais l'impression que ses accessoires, du moins ceux qui étaient abstraits et géométriques, étaient analogues aux phonèmes du langage – ils étaient des phonèmes visuels, des formes primordiales. Il employait le langage de façon abstraite. [...] Il jouait également de la tension abstraction/représentation. Les objets abstraits étaient traités de façon très naturelle, exactement comme des objets fonctionnels, des meubles par exemple. Ainsi, sur la scène, l'ensemble revêtait simultanément des significations contradictoires en étant à la fois forme abstraite et objet fonctionnel. C'est ce qui différenciait le travail de Cointet du théâtre moderniste abstrait traditionnel. À première vue, les performances de Cointet s'apparentaient à des pièces de théâtre : des acteurs en interaction parmi des décors évoquant des scènes d'intérieur ; ils avaient quelque chose de dramatique. Mais, naturellement, ce n'était pas ce qu'elles étaient. Il était particulièrement fort pour opposer les qualités abstraites/formelles de la scène, un signe du style contemporain surtout remarquable dans les costumes portés par les actrices. C'est ce qui rendait son travail tellement contemporain. Il avait un véritable génie pour cela⁵. »



Guy de Cointet, en collaboration avec Larry Bell, *Animated Discourse*, 1975, livre d'artiste, 1000 ex., 140 p., 13 x 38 cm



Guy de Cointet, *The Halved Painting*, 1974, huile sur toile, 221 x 152,5 cm, peinture réalisée pour la mise en scène de *At Sunrise a Cry was Heard*, courtesy MOCA, Los Angeles, photo Squiggs & Nunns

« Incorporer des accessoires réalistes et importants au milieu des abstraits. Mélanger les réalistes et les abstraits en qualité égales », notait en effet Guy de Cointet dans un de ses carnets de 1980⁶. Chez lui, le passage de la sculpture au théâtre s'opère par l'animation des objets, leur manipulation par les acteurs : c'est la voix et le geste qui donnent sens aux formes. *Tell Me* en est un bon exemple : il s'agit d'une pièce de théâtre qui fut jouée pour la première fois à New York, aux Franklin Furnace Archives en 1978. Elle sera reprise plusieurs fois aux États-Unis et, dans sa version française, au théâtre Marie Stuart à Paris, mise en scène par Yves Lefebvre (1981). Aux États-Unis, les trois actrices étaient Helen Mendez, Jane Zingale et Denise Domergue. Tout commence par un tableau-carte, un carré blanc où sont peintes cinq lettres, en haut, en bas, à gauche, à droite et au centre : A, M, T, D, S. Le S central est rouge, les autres caractères sont noirs. On peut bien entendu faire le parallèle avec le texte *FLIO* de Raymond Roussel⁷, dans lequel les personnages sont des lettres, évoquer l'homophonie entre « caractère » en français, désignant une lettre mais aussi une personne de tempérament, et le mot anglais *character*, qui signifie « personnage ». Ce tableau est donc une carte, un objet crypté qui donne des directions : *Deep in the vast heart of Africa, encircled by treacherous desert, shielded by hazardous mountains, guarded by fierce and savage tribes, lies a legendary Treasure : the fabled storehouse of King Solomon's Mines*⁸. L'histoire commence comme une chasse au trésor, mais elle va sans cesse être interrompue par des digressions beaucoup plus prosaïques, comme dans une conversation banale, où le quotidien vient rompre le fil du récit. On prend des nouvelles d'une grand-mère qui vient d'avoir une petite sœur, l'hôtesse propose une boisson, s'interroge sur le frère de son amie, son cousin, puis doit préparer le dîner et aller quérir les robalos pêchés dans la rivière... De la même manière que la carte se lit à l'inverse des aiguilles d'une montre, la confusion s'opère par glissement : dans la généalogie à rebours (la grand-mère a une petite sœur, ce qui implique que l'arrière-grand-père deviendrait père), les mots et les choses vont prendre des sens nouveaux. Les codes du langage, des formes, des sensations sont détournés. Michael demande à Mary une cigarette. Celle-ci lui répond :

« Une cigarette ? Ne préférerais-tu pas un scotch ?

– Michael : Non... je préfère une boisson.

– Mary : Qu'aimerais-tu boire ?

– Michael : Une Marlboro.

– Mary : Je suis désolée, Michael, je n'ai plus de Marlboro, j'ai bu la dernière goutte hier matin... Que dirais-tu d'un Havane ?⁹ »

Un théâtre de la digression se met en place, dans lequel les objets manipulent les acteurs et deviennent eux-mêmes des personnages, porteurs d'un message qui n'est compréhensible que dans l'action. Ce qui est visible est lisible, ce qui est mobile (meubles, acteurs) est un vecteur potentiel de sens. Les acteurs sont des « véhicules de conversation » manipulés par les objets. Il y a confusion des genres, des sens : on boit une cigarette, on fume un whisky, un cube est une orange. Semblable fonctionnement par analogie trouve un antécédent dans les mots de Marinetti : « Il faut supprimer les comme, tel que, ainsi que, semblable à, etc. Mieux encore, il faut fondre directement l'objet avec l'image qu'il évoque. » Ce que Breton reprendra : « Une tomate est aussi un ballon d'enfant, le surréalisme, je le répète, ayant supprimé le mot comme¹⁰. » Il s'agit donc d'établir des correspondances entre les niveaux de perception en jouant sur l'immédiateté des images. Cette instantanéité rejoint le processus associatif si cher aux surréalistes, à la psychanalyse ou à la théorie des rêves de Bachelard que Cointet cite dans ses notes. Dans *IGLU*, le poème *Correspondances* de Baudelaire est une partie du dialogue, des sons remplacent parfois les paroles. Ces jeux de substitution et ces passages d'un sens à l'autre rejoignent « l'obsession lyrique de la matière » du futurisme



Guy de Cointet, accessoires pour *De Toutes Les Couleurs*, 1982, mise en scène de Yves Lefebvre, avec Fabrice Lucchini, Sabine Haudepin, Violetta Sanchez, théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, Paris, courtesy Air de Paris, succession Guy de Cointet, photo Olivier de Bouchony

de Marinetti : « Il faut en outre donner la pesanteur (faculté de vol) et l'odeur (faculté d'éparpillement) des objets, ce que l'on a négligé de faire jusqu'ici en littérature ¹¹. » On retrouvera ces liens interchangeables entre les sensations dans la dernière pièce de Cointet, *De toutes les couleurs*, jouée en 1982 à Paris, au théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées. Cointet est un expert en *sensory awarness*, selon le terme de Marshall McLuhan. Passeur du symbolisme, du futurisme et du surréalisme vers l'art conceptuel californien, il en révèle un des aspects fondamentaux : le mélange des sensations. C'est cela que le théâtre de Cointet expérimente : le sens se fait par associations culturelles, révélant combien nos perceptions sont formatées autant par la biologie que par l'histoire.

S'appuyant sur les stéréotypes qui s'étaient fortement implantés dans la culture populaire américaine, via la publicité, Guy de Cointet invente une rhétorique contemporaine : les personnages deviennent des figures qui ont des fonctions structurales. Il insistait sur l'exactitude des poses, du *timing*, et sur la clarté nécessaire à tout geste. Sa méthode évoque d'une part les tableaux vivants et les mystères du Moyen Âge, mais surtout le théâtre de la mémoire, procédé mnémotechnique qu'inventèrent les orateurs romains afin de retenir les longs discours qu'ils devaient prononcer ¹². C'est l'origine de la topique : le discours était divisé en parties dont on faisait des images pour ensuite les loger dans divers lieux, comme dans les différentes pièces d'une maison. Au Moyen Âge, on fera des « mansions », qui sont des objets scéniques ayant la forme de maisons et qui servaient à la fois d'accessoires et d'aide-mémoire. Les objets scéniques de Cointet ont précisément cette fonction. Les chiffres, les lettres sont des signes déclencheurs de souvenirs pour l'acteur. Les premières performances de Mike Kelley utilisent un procédé similaire. La parole est censée expliquer les sculptures, chaque phrase est grammaticalement juste mais ne fait pas lien avec la suivante. Le sens se fait par reconnaissance visuelle immédiate des objets, stimuli sensoriels, mais aussi *a posteriori*, par la mémoire. Ce double processus joue sur la croyance, sur une forme d'hypnose collective et sur la manipulation. La scène est incorporée par le spectateur et sera stimulée à nouveau lorsque celui-ci entendra la même phrase dans la rue, ou verra l'image publicitaire dont elle est issue. Guy de Cointet s'intéressait à la manipulation des foules et travaillait à la fin de sa vie à un théâtre qui puisse se faire dans la ville, fondé sur le mime, les lumières, les odeurs. Sa dernière pièce, *The Bride Groom* (1983, inachevée), utilise deux actrices dont une mime avec un masque blanc, opérant un passage de l'objet inanimé à l'objet animé, de l'objet à la personne. Quant à la personnification des objets, elle est un axe majeur du travail de Paul McCarthy, qui dialoguait avec Cointet. Dans la performance *Class Fool* (1976), à laquelle ce dernier assista, on voit McCarthy porter une blouse blanche et un masque. Il donne une conférence sur le futurisme qui dégénère en une performance *trash*. Peu à peu, le public quitte les lieux. La fonction du masque est essentielle chez McCarthy : il aide à la création d'un personnage fictif – n'oublions pas que le masque de théâtre grec était la *persona*, par où perce le son, mais aussi avec lequel l'acteur devient le personnage. C'est un point commun entre ces artistes : l'altération du regard que l'on porte sur le moindre objet et la prise de conscience des relations entre les objets : « Je voulais présenter visuellement les différentes relations humaines », précise Cointet ¹³. L'impact de son art sur Kelley et McCarthy se retrouve dans cette façon d'employer les objets : leur personnification, la théâtralité et l'évidente artificialité qui se jouent dans le changement d'échelle des objets lorsqu'ils sont modifiés pour les besoins de la scène. Ils se présentent comme des « façades », selon l'expression de McCarthy, c'est-à-dire comme des « objets creux » dont le vide n'est pas l'essence – ce que Michael Fried avait condamné dans sa célèbre critique de la théâtralité de l'art minimal, *Art and Objecthood* (1967). Les premières sculptures de McCarthy portaient atteinte à la pureté du minimalisme dominant. Leur charge critique se constituait dans le passage incessant de l'inanimé à l'animé : le statut



Paul McCarthy, *Pinocchio Pimperose Householdilemma*, 1994, vue d'installation à la galerie Air de Paris, Paris

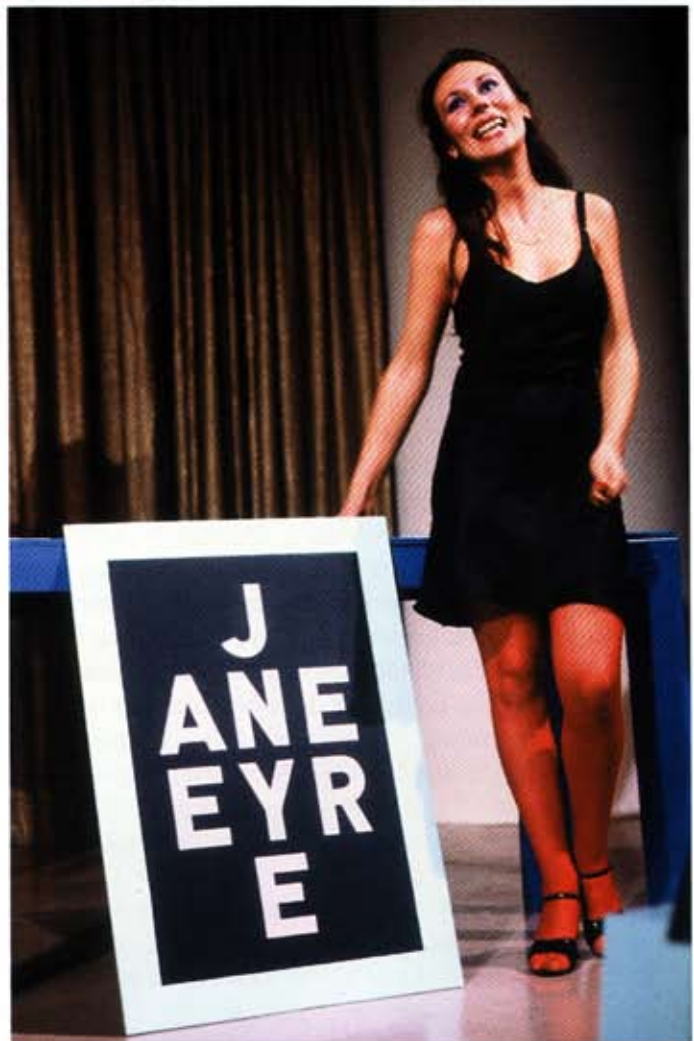


Mike Kelley, *Performance Related Objects*, 1977-79, objets et matériaux divers, dim. variables, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris

de l'objet n'est jamais arrêté. De même, le spectateur n'occupe pas une position séparée de la scène : dans *Class Fool*, McCarthy quitte l'estrade du maître et adopte un comportement qui déjoue tous les codes établis en évoluant parmi les bureaux des étudiants. Il prend la fonction du clown, du bouffon qui va inverser les règles : c'est ce que lui permet le masque. Peu à peu, le public est intégré et devient parfois lui-même accessoire : « Dans une de mes performances, je m'adressais à un spectateur, incorporé dans la pièce, un peu comme un accessoire – donc la séparation entre objet inanimé et objet animé n'était pas claire. Dans une de mes dernières pièces des années 1970, j'ai réalisé un "objet humain" sur lequel le spectateur était invité à fantasmer jusqu'à ce que l'objet inanimé devienne comme un personnage ¹⁴. » En 1994, McCarthy réalise *Pinocchio*, une installation dans laquelle le spectateur est invité à revêtir un costume de Pinocchio et à porter un masque. Il passe ensuite dans une salle où se trouvent d'autres personnes vêtues du même costume. Se joue alors une perte d'identité : on se trouve face à plusieurs « autres soi ». Le public fait l'expérience de la respiration par le masque, dont la bouche n'est pas trouée, l'air passe uniquement par le tuyau du nez démesuré. Dans une œuvre réalisée en collaboration avec Kelley, *Heidi* (1992), l'usage des masques et des prothèses permettait de présenter un corps fragmenté, devenu poupée. Le mannequin est l'aboutissement de l'objectivation du sujet et de la personnification de l'objet. Catherine Sullivan, qui fut assistante de Kelley, a quant à elle une formation de metteur en scène et de danse bûto. Son travail fait la synthèse des recherches de Stanislavski, fondateur de l'Actor's Studio, de celle du Wooster Group, de Fluxus et de sa pratique de l'art contemporain. Son utilisation de l'objet comme accessoire et du corps des acteurs comme récepteurs à réactiver reprend les recherches de Cointet, Kelley et McCarthy, avec une dimension scénique plus chorégraphiée. Dans *Little Hunt* (2002), deux acteurs se livrent à un ballet sur un court de tennis, jouant avec des objets quotidiens : balais, livre, lampe, etc., dans une chorégraphie dont le sens se construit dans la répétition du même. Auparavant, dans *Big Hunt* (2001), elle avait construit un *story-board* à partir d'attitudes prises dans des films connus ou des faits divers qui appartiennent à notre inconscient collectif. Les corps des acteurs deviennent alors des figures, des lettrines animées et le jeu des attitudes remplace les dialogues. La scène du théâtre semble s'être ouverte et les pantins ont envahi le réel.

35

Guy de Cointet a opéré des passages de la lettre au mot, du mot à la page, de la page au livre, du livre à l'objet, de l'objet au personnage et du personnage au masque. Son œuvre, à la reconnaissance encore relativement confidentielle, a toujours suscité le respect de la scène underground américaine. Plus qu'un « artiste des artistes », Cointet est un précurseur et témoigne d'une science des couleurs et des formes, mariée à une analyse incisive de la société contemporaine via un structuralisme appliqué et un féminisme élégant. Ses pièces furent peu jouées, parce qu'à l'époque cette pratique était éphémère – une ou deux représentations, plutôt dans des théâtres de musée ou d'université – et que la mode était aux actions plus agressives. La subversion des codes chez Cointet est plus tranquille et utilise d'autres armes : l'humour, la subtilité, le plaisir esthétique et le jeu. Mais l'impact de son œuvre est profond. Grâce à la contemporanéité de son vocabulaire et grâce également aux témoignages d'autres artistes, comme Paul McCarthy et Mike Kelley, dont la propre reconnaissance devra attendre le milieu des années 1990 et un regard européen, on commence simplement à s'en aviser. Comme eux, Cointet a su créer une œuvre ayant son langage propre et tissant des filiations avec des pratiques antérieures. On peut voir dans sa dernière pièce, *The Bride Groom* (1983), un clin d'œil à Marcel Duchamp, prédécesseur expatrié et marqué lui aussi par Roussel. Dans le document vidéo posthume de cette œuvre inachevée – comme la dernière œuvre de Marcel Duchamp, *Étant donné...*, qui s'organise elle aussi autour d'un corps fabriqué – les acteurs sont devenus



Guy de Cointet, *A New Life*, 1981,
performance au Solomon R. Guggenheim Museum,
New York

des mannequins articulés, poupées récitantes qui ne savent plus communiquer que par citations d'extraits de film. Les noms de marques sont devenus des personnages : « Goodbye, my Calvin, Goodbye Charles Jourdan, Adios little Saint Laurent, Adios, Cosmopolitan, Playgirl... Adieu my Gucci's... So long Estée Lauder, Oil of Olay... Farewell Vidal Sassoon... »

1 Susan Sontag, « Notes on "Camp" » (1964), *Against Interpretation and other essays* (1966), New York, Anchor Book, 1990, p. 275-292. Sur l'esthétique camp, lire aussi l'ouvrage de Patrick Mauriès, *Second manifeste camp*, Paris, Seuil, 1979.

2 « Guy de Cointet, Interview by Emily Hicks », *Nine Artists*, cat. de l'exposition, Los Angeles, The Temporary Contemporary, Museum of Contemporary Art, 1985.

3 Mike Kelley & Paul McCarthy, « Fragments et bribes » (propos recueillis par M. de Brugerole), *Trouble*, Paris, n° 2, automne-hiver 2002, p. 111.

4 *Id.*, *ibid.*, p. 110.

5 *Id.*, *ibid.*, p. 113.

6 Manuscrit inédit, 1980. Succession Guy de Cointet, Paris.

7 Michel Lérès (présenté par), « "FLIO", texte inédit de Raymond Roussel », *Bizarre*, Paris, n° 34-35, 2^e trim. 1964, p. 2-13.

8 G. de Cointet, *Tell Me*, tapuscrit inédit, 1978. Succession Guy de Cointet, Paris.

9 *Id.*, *ibid.*

10 F. T. Marinetti, A. Breton, cités par Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 38.

11 « Guy de Cointet, Interview by Emily Hicks », *Nine Artists*, *op. cit.*

12 Voir Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire* (1966), trad. de l'anglais Daniel Arasse, Paris, Bibliothèque des Histoires/Gallimard, 1975.

13 « Guy de Cointet, Interview by Emily Hicks », *op. cit.*

14 M. Kelley & P. McCarthy, « Fragments et bribes », entretien cité, p. 113.