

Guy de Cointet : *Do I see right?*
Guide abrégé des dessins américains, 1971-1983



1. *Do I see right?*, décembre 1982

Peut-être faut-il s'y prendre à deux fois pour bien entendre ce que Guy de Cointet a à écrire. Cligner les yeux, se tenir la tête en bas, dos au mur, face au miroir, essayer quelques acrobaties optiques pour entrevoir un peu plus clair dans les emberlificotis, les confettis, les amphigouris de la page blanche semée de signes. Pour le néophyte, l'artiste fraîchement redécouvert peut encore passer pour un une forme hybride de poète concret et de peintre abstrait, pour un graphiste utopiste ou pour une douce excroissance dans l'histoire canonique des avant-gardes américaines de la seconde moitié du siècle dernier.

L'artiste lui-même avait placé le début de sa carrière en 1971, avec la publication du premier et unique numéro de son journal codé *ACRCIT*. Elaboré alors que Guy de Cointet venait de reprendre l'ancien atelier de Larry Bell à Venice et qu'il le

partageait avec son ami artiste et réalisateur Jeffrey Perkins, *ACRCIT* est le fruit de l'émulation dans laquelle Guy est saisi à son arrivée en Californie, notamment grâce à la proximité du sculpteur minimaliste, et d'une érudition cultivée dans le rayon cryptographie de la bibliothèque de UCLA.

*Quand j'ai fait le journal, je l'ai vraiment reconnu. J'y ai vu quelque chose sur quoi je pourrais travailler durablement, quelque chose qui se développerait par soi-même.*¹

La période de maturité de l'artiste se partage ensuite en deux ensembles principaux : les œuvres graphiques cryptées ou pseudo-cryptées – dessinées et uniques ou imprimées et multiples – et les œuvres scéniques, des performances dont l'artiste n'est jamais l'interprète et dans lesquelles se rejoignent des références au théâtre, à la télévision, à la littérature. Les dessins de Guy de Cointet semblent conceptuellement moins difficiles à manipuler que ces performances singulières, moins ambigus que leurs nombreux décors, parfois cosignés, souvent reproduits en plusieurs versions avec l'aide de ses amis ou, à titre posthume, celui de sa famille. Dessin et performance plongent cependant leurs racines aussi loin dans sa biographie et se définissent déjà comme des centres d'intérêt dans les années 1940 et 1950, et ont continué d'évoluer parallèlement pendant la carrière fulgurante de l'artiste aux États-Unis, du début des années 1970 à son décès en 1983.

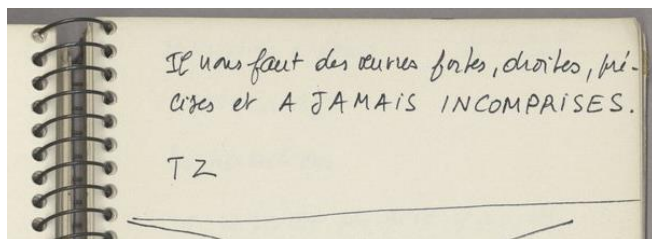
Plus facile à commercialiser et à transporter, idéalement légère à mettre en œuvre et facile à poursuivre d'une côte à l'autre des États-Unis, Guy de Cointet a trouvé dans cette production graphique la béquille économique et artistique qui lui a permis de laisser l'autre branche de son travail s'épanouir. Selon les années, les dessins se raréfient dans les périodes de grande activité du côté de la performance ou se multiplient pour répondre aux sollicitations des galeries, sans jamais succomber au systématisme. La carrière dans son ensemble, avec ses deux

¹BRAATHEN B., « An interview with Guy de Cointet », *Pittsburgh Center For The Arts*, décembre 1980, vol. 2, n° 2, p. 7.

points d'équilibre, a avancé d'un seul pas. Elle a connu un premier élan en 1976 avec l'exposition « *Drawings 1971-1972* » à la Cirrus Gallery, fondée par Jean Milant, qui marque le début d'une production régulière de dessins, et dans le même temps avec la création de la *Soirée avec Raymond Roussel* à Paris puis d'*Ethiopia* à Los Angeles, coréalisée avec l'artiste Bob Wilhite, deux pièces qui ont donné une nouvelle envergure à une pratique de la performance qui s'était restreinte jusqu'alors à des pièces courtes et monologuées.

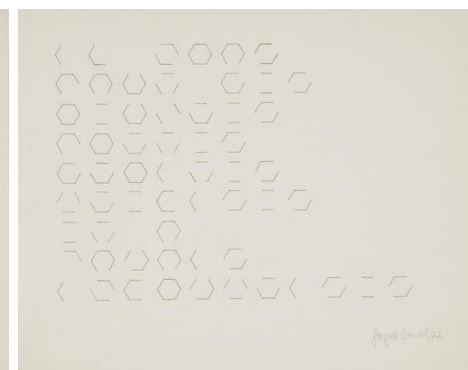
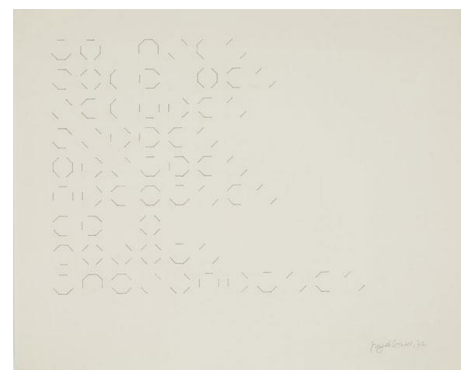
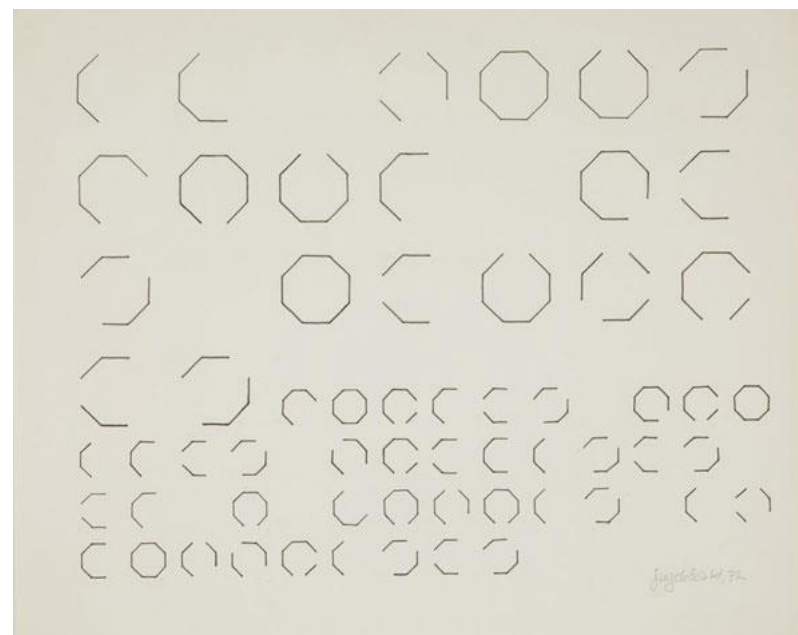
L'exposition à la fois inaugurale et rétrospective de la Cirrus Gallery se concentrait sur la période bien spécifique de 1971-1972, et présentait des œuvres faites en lien avec les deux premières publications de l'artiste, *ACRCIT* et *A Captain from Portugal*. Ébauches de planches ou bien recherches indépendants dans l'esprit de ces ouvrages, les pièces exposées correspondent à la période liminaire où Guy de Cointet bâtit un œuvre de pur cryptographe, avant de s'orienter vers ce qu'on suppose être de la « pseudo-cryptographie » pour créer les trois autres livres des trois années suivantes, *Espahor ledet ko uluner !*, *TSNX C24VA7ME*, et *A Few Drawings*.

Dans *ACRCIT*, loin d'être un pur exercice de style graphique, le codage est l'écrin d'un manifeste programmatique et poétique. Cette première vague de dessins de 1971-1972 est celle des tâtonnements, aussi ambitieux qu'éclectiques et, disons-le, inégaux. Le programme est annoncé dans les mots de Tristan Tzara.



2. Extrait de page de carnet de travail, COI 34, 1971²

² Les références « COI... » correspondent à des éléments du Fonds d'archives Guy de Cointet conservé à la Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du MNAM/Cci, Centre Georges Pompidou, Paris.

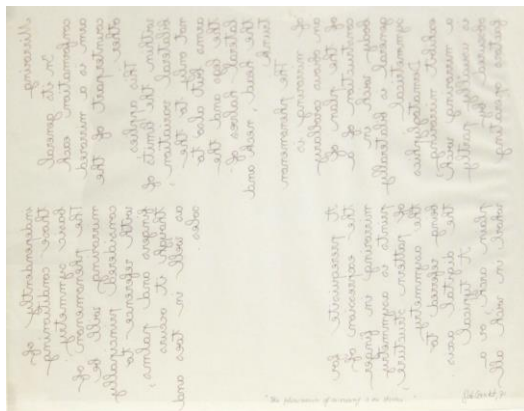


3, 4, 5. *Sans titre, Sans titre, Sans titre*, 1972

Il nous faut des œuvres droites, fortes, précises, et à jamais incomprises (Tristan Tzara, *Manifeste Dada*, 23 mars 1918)

Dans ces trois œuvres de 1971, Guy de Cointet reprend la citation du dadaïste qu'il avait déjà isolée dans le carnet de travail de 1971 dédié à la conception d'*ACRCIT*. Il a utilisé deux systèmes de signes, l'un hexagonal et l'autre octogonal, mais trois cryptages différents. La phrase demeure toutefois perceptible grâce à l'espacement des mots. Ici les titres sont muets ; l'archive est la seule clé de cette citation-manifeste que le décryptage anime et annule en même temps.

Trois singularités d'emblée apparaissent que l'on peut considérer comme les procédés propres à la pratique de Guy de Cointet. Le premier est bien sûr le codage qui, sauf exceptions, n'obéit dans les dessins qu'à deux types de systèmes élémentaires³. Le « code » le plus immédiat à décrypter est l'écriture manuscrite spéculaire, c'est-à-dire sous une forme inversée qui est à lire dans un miroir. Guy de Cointet a tiré profit dans son art de son ambidextrie et de ce talent particulier, une faculté qu'il exploitait dès son jeune âge dans ses notes et ses correspondances sur du papier carbone dont la finesse permettait de lire le message par le revers. Il a su reprendre ce procédé en 1971 dans *ACRCIT* grâce à la translucidité du papier journal, et en a ensuite fait du papier à dessin – et de l'accrochage des œuvres qui prive l'accès au verso – une stratégie de cryptage qu'il a largement utilisée dans ces premières années. L'écriture spéculaire disparaît ensuite jusqu'en 1982.



6. The phenomenon of mirroring is an obvious..., 1971

Le second système de codage est la stricte substitution de l'alphabet latin par un alphabet graphique imaginé par Guy de Cointet, des alphabets dont on recense une douzaine de types différents, certains utilisés sur des périodes de plusieurs années, d'autres mis en place pour une brève série, voire pour un dessin unique.

³ Une de ces exceptions n'est ni calligraphique, ni alphabétique : le code en "zigzag" emprunté à André Langié qui attribue préalablement à chaque lettre de l'alphabet une référence en abscisse, et donne le message à lire de haut en bas sous la forme d'une ligne brisée. Les séries de nombres et les opérations mathématiques, œuvres précoces, sont d'autres cas à part.

Dans ces inventions graphiques d'une géométrie et d'une précision expertes, se devinent les années passées par le jeune homme à concevoir des illustrations et des supports de communication au tire-ligne dans une École des Beaux-Arts de Nancy pré-mai 1968. La gageure de Guy de Cointet a vite été de s'émanciper de cet enseignement technique.

*Je m'aperçois par expérience que c'est un mauvais calcul, que la publicité ne colle absolument pas avec la peinture, que maintenant que je me suis décidé coute que coute à peindre j'ai des années de retard et de mauvaises habitudes à perdre (facilités graphiques qui font le charme de la publicité, de la décoration ou du dessin de mode mais qui n'ont rien à voir avec la peinture etc...) .*⁴

Pourtant Guy de Cointet a passé des années à mettre ces habitudes à l'œuvre, dans les emplois alimentaires de graphiste qu'il a occupés non seulement en France au début des années 1960, pour des agences de publicité ou des magazines comme *Le Jardin des modes* ou *L'Écho de la mode*⁵, mais encore aux États-Unis, au moins jusqu'au début des années 1970⁶. Cette expérience, cette maîtrise sont déterminante dans l'exécution des dessins, qui apparaissent être le juste milieu entre l'exigence de ce savoir-faire et l'expérience de la peinture. Dans ces œuvres se lisent aussi les quelques rares ascendances de Guy de Cointet qui sont aisées à tracer dans l'histoire de l'art, notamment l'influence précoce de Paul Klee et celle de Wassily Kandinsky qui sont toujours restées en sous-texte.

Outre le codage, un autre procédé est la citation, et même la citation sélective de fragments qui, comme nous l'avons vu avec Tristan Tzara, en plus de nous renseigner sur l'imaginaire et la culture littéraire de l'artiste, et en plus de garantir

⁴ Lettre adressée par Guy de Cointet à son père, ca. 1963, archives familiales.

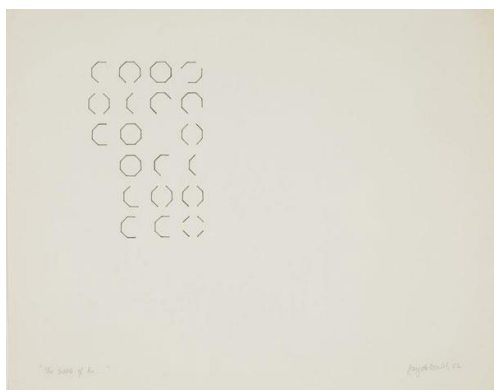
⁵ *Ibid.*

⁶ Lettre adressée par Guy de Cointet à ses parents, 23 décembre 1972, archives familiales. Conversation avec James Wrinkle, ami de Guy de Cointet, le 7 septembre 2017, Thousand Oaks, Californie.

l'intelligibilité du message crypté, peuvent être envisagés pour leur capacité à énoncer un métadiscours sur l'œuvre.

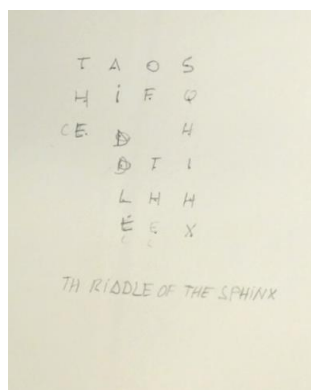
Enfin, le titre inscrit à la mine de plomb au bas de la feuille, comme la signature et la date, est la dernière de ces particularités. Indication fragile, éventuellement fugace, il est clé essentielle qui délivre tout ou partie du message crypté et une indication précieuse pour démêler l'alphabet de la composition graphique. Démystificateur impatient, complice du lecteur, et parfois truant qui ampute, poursuit, déforme, ou invente le texte là où il n'était pas. En termes éthiques, moraux, déontologiques se pose bien évidemment la question du bien-fondé du décodage. À cela on peut commencer à répondre par des truismes : tout code est fait pour être décodé; si Guy de Cointet n'avait rien eu à dire, il n'aurait vraisemblablement rien dit.

Si l'on présume que l'art de Guy de Cointet fut plus incarné que systématique, la patience seule sera la plus grande des indiscrétions. On trouvera encore des encouragements dans les carnets et les notes de Guy de Cointet. Les réponses prennent la plupart du temps la forme de clins d'œil que l'artiste adresse au déchiffreur autant qu'à lui-même.



7. *The Riddle of the sphinx*, 1972

« L'énigme du sphinx », une référence classique au mythe d'Œdipe qui prend une autre tournure dans ce dessin. Énigme lui-même en raison du codage, il jette une ombre supplémentaire au décrypteur, qui pensait pouvoir trop simplement lire les cinq mots de haut en bas et de gauche à



8. COI 87

droite : une erreur volontaire substitue un A au R de *Riddle*. « *The Aiddle Of the Sphinx* » ne signifie rien, mais lu de gauche à droite donne à lire « TAOS », la ville du Nouveau-Mexique peuplée d'artistes et d'indiens Pueblo, où Guy de Cointet avait déjà voyagé en 1967 et où Larry Bell part s'installer en 1973, suivi quelques années plus tard par Gus Foster, ami et éditeur de Guy de Cointet.

Le caractère réflexif de ce type d'œuvre, dont le cryptage modèle le texte et le texte réfère au cryptage, non-seulement constitue un métadiscours. Mais les dessins qui obéissent à ce schéma sont minoritaires ; la plupart d'entre eux ont des sujets extrêmement variés, une diversité qui ne manque d'ailleurs pas d'être énigmatique⁸. Cependant, sur le modèle d'ACRCIT qui convoque aussi aisément des extraits de Nietzsche dans *Le Crépuscule des dieux*, de *Tarzan, Lord of the Jungle* d'Edgar Rice Burroughs, du guide touristique *Exploring Death Valley* de Ruth Kirk ou de l'essai *Inside Electronics* de Monroe Upton pour servir un seul manifeste artistique, l'hypothèse peut être émise que l'ensemble des textes dessins servent un seul métadiscours, en tout cas une méta-structure qui articule différents tropismes chers à l'artiste autour d'un pivot central où s'associent la vision et le langage.

Là où convergent l'œuvre et la vie de Guy de Cointet, dont l'une des principales occupations au gré de ses nombreux voyages, en Europe, en Afrique du Nord, aux États-Unis et en Amérique Latine a été d'être un étranger, est, pourrait-on résumer en un mot, le dépaysement. Dépayser l'homme, la culture, les clichés et l'art, dépayser le langage, dépayser la vision.

⁷ Carte postale adressée à ses parents du 27 août 1967, archives familiales.

⁸ « Pour trouver un lien entre ces cinq ouvrages [Ralph J. MacFayden, *See without glasses* ; *The Collected Works of Aldous Huxley* ; Bronislaw Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific* ; Theodore Sturgeon, *The Dreaming Jewels* ; Aleksandr Afanasyev, *Russian Secret Tales*], on peut encore hasarder le rapprochement des mythes universels et des sciences parallèles, mais, en vérité, les textes s'enchaînent tête-bêche [dans un dessin sans titre de 1971] n'ont pas plus de rapport entre eux que les livres qui ont pu se trouver sur la table de chevet de Cointet... ». PAUL Frédéric, *Guy de Cointet*, Paris, Flammarion, 2014, p.26.



9. He had scant dealings..., 1971

He had scant dealings with anyone. True his Spanish was rudimentary contaminated with Brazilian.

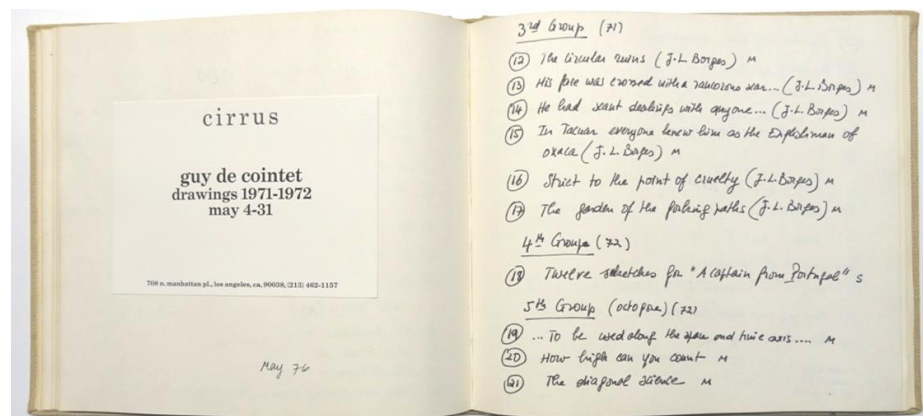
10. In Tacuar everyone knew him as the Englishman of Oaxaca, 1971

Empruntant une phrase à Jorge Luis Borges dans *The Form of the Sword*, « *In Tacuarembó everyone knew him as the Englishman of La Colorada* », Guy de Cointet la travestit pour y inclure le nom de la ville de Oaxaca, que l'on apprend cher à ses yeux. Par le même geste, une identification discrète s'opère entre lui et l'Anglais du récit, l'un et l'autre Européens déracinés. Ce dessin, ainsi que *He had scant dealings...* rédigé dans le même alphabet lisible mais tortueux, traite le lui aussi du thème du hiatus culturel, linguistique et géographique.

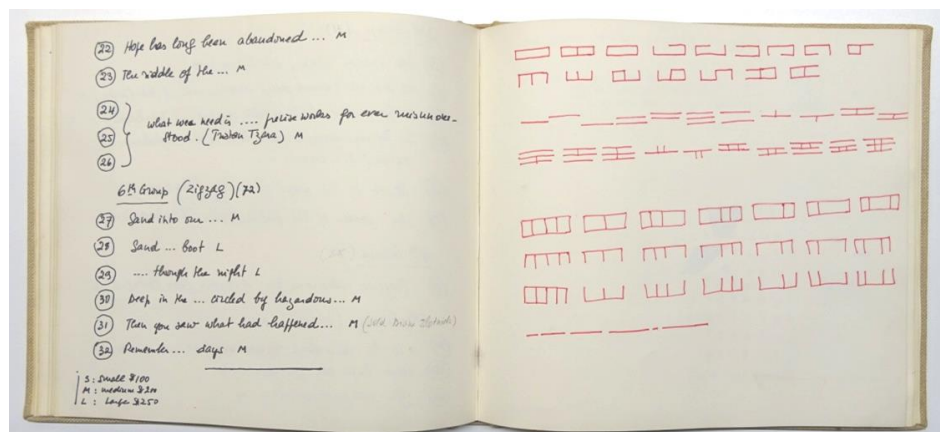
Le Mexique vaut vraiment la peine de s'y promener ! J'ai passé quelques jours à Mexico puis suis descendu à Acapulco. Je suis maintenant à Oaxaca où il y a des églises baroques extraordinairement belles.⁹

Si l'entrecroisement des différentes sources d'archives et des témoignages disponibles permettra seul d'éclairer les significations de ces œuvres et les allusions qui y sont maillées, les carnets de travail, qu'on dénombre à plus de une grande trentaine pour les treize années de sa carrière américaine, délivrent à eux

seuls plusieurs types d'information sur la conception, la réalisation et la réception des dessins, variables selon les époques. Au début des années 1970, la trace de leur genèse n'est pas claire. Quelques citations y sont jetées qui se retrouveront dans les dessins, mais les essais de mise en page, et même la simple mention de l'existence des dessins manquent. On ne retrouve leur piste que dans le carnet de 1976 dans lequel Guy de Cointet a pensé l'exposition de la Cirrus Gallery. Document unique, sur quelques pages il détaille les pièces exposées et la structure de l'exposition. Pour la première fois aussi, la liste mentionne des dessins encore non identifiés aujourd'hui, les premières entrées fantômes au catalogue de ses œuvres.



⁹ Lettre adressée par Guy de Cointet à ses parents, le 17 janvier 1969, archives familiales.

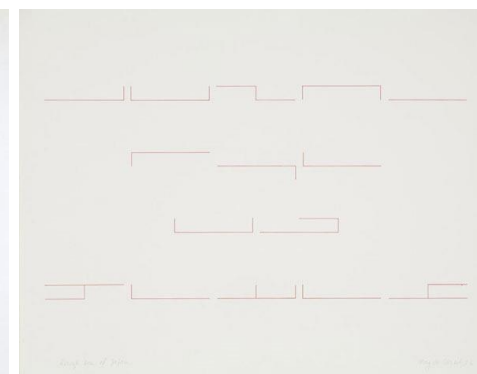
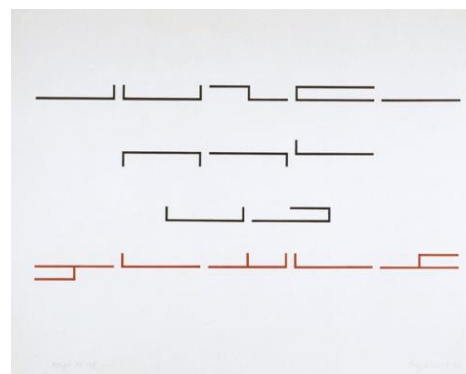


11, 12, 13, Pages du carnet COI 42 sur l'exposition « Drawings 1971-1972 » à la Cirrus Gallery, 1976

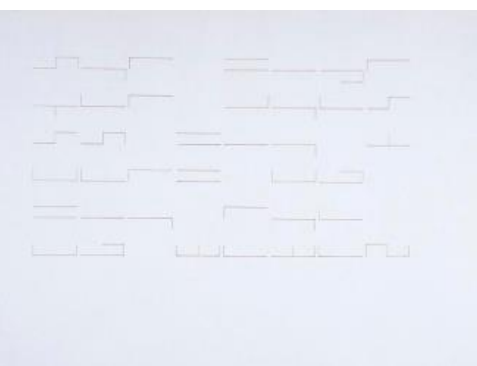
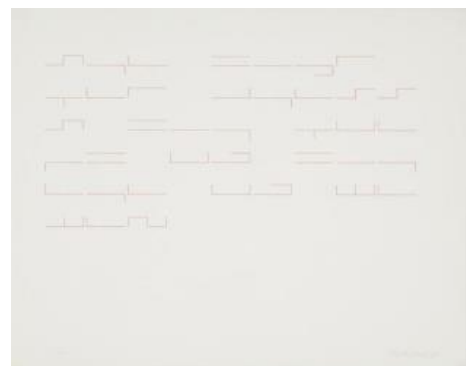
Guy de Cointet a articulé les 32 œuvres exposées en 6 groupes : « *Backwards writing* », un groupe sans titre, un groupe lié à Jorge Luis Borges, « *Twelve sketches from « A Captain from Portugal »* », « *Octogone* » et « *Zigzag* ».

He had scant dealings... et *In Tacuar...* étaient donc présentés dans une section de l'exposition consacrée à des références aux *Fictions* de Jorge Luis Borges, extraits dûment choisis et décontextualisés pour servir le propos de l'artiste qui, installé depuis 4 ans en Californie et rapidement adopté dans la scène artistique locale, est néanmoins resté, par son langage même, profondément Français. Il rejoue ce sentiment d'étrangeté et d'isolement linguistique dans un alphabet haché, distordu mais non pas crypté, qui force à tendre l'œil pour gagner la certitude d'avoir bien lu.

En 1976, après trois années consacrées aux publications et aux performances, et surtout après le déclic de l'exposition dans la galerie de Jean Milant, Guy de Cointet reprend une production régulière de dessins. Le thème de la mer du Japon devient une autre allusion exotique et récurrente qui innervait une série d'œuvres de cette année-là.



14, 15. *Rough Sea of...*, *Rough sea of Japan*, 1976



16, 17, 18. ...?..., ...the..., *She weeps*, 1976

Alors que pour les deux premiers dessins, *Rough Sea of...*, *Rough sea of Japan*, les titres sont relativement fidèles au texte crypté « *Rough sea of Japan* », pour les trois suivants, ...?..., ...the... et *She weeps*, le message décrypté est « *Yes, this was really the coast of the sea of Japan* », mais les titres occultés ou détournés laissent volontairement le texte hors de portée.

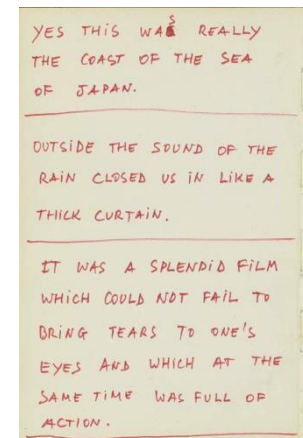
Entre exotisme et phénomènes climatiques, fascination océanique qui pourrait être la même qui l'avait conduit à séjourner aux Canaries en 1965 ou à choisir de rester vivre à Venice, près du front de mer, au bout de quelques mois passés en Californie auprès de Larry Bell. Fascination romantique qui laisse sûrement des traces dans des pièces comme *Lost at Sea* ou *Ramona* et leurs dramatiques naufrages. Guy de Cointet n'est jamais allé Japon, bien que l'envie ne lui ait pas manqué : c'est là qu'il comptait repartir s'exiler après son retour des Canaries¹⁰ mais, finances malheureuses ou projet contradictoire, il a dû renoncer. Faut-il voir un hommage à son nouvel environnement de vie, Little Tokyo à Los Angeles, où il a déménagé en 1975, qu'il sous-loua à l'artiste Dan Cytron pendant une année, il

*Je pense avoir trouvé un atelier très bien, dans le quartier Japonais de Los Angeles. En pleine ville, mais les ateliers à proximité de la plage deviennent très, très chers. Celui-là est très grand, [...]. En bas, la rue est japonaise, petits restaurants, boutiques, bars, marchés etc... cinéma japonais etc... Bref on peut faire beaucoup de choses à pied ce qui changera de Venice où il faut prendre la voiture pour presque tout sauf pour aller à la plage.*¹¹

Le logement qu'il sous-loua pendant environ un an à l'artiste Dan Cytron, situé au 212 South Los Angeles Street, est le loft rendu quasi-mythique par son étendue, son dépouillement, et la tente que Guy de Cointet y avait installée en guise de chambre. Mais ces analogies avec des données biographiques doivent s'avérer dans le meilleur des cas le filigrane de ces œuvres, dans le pire de simples spéculations. Ce qu'il est néanmoins possible d'affirmer, c'est l'origine littéraire de la phrase « *Yes, this really was the coast of the sea of Japan !* » ainsi que d'une autre, inscrite à sa suite dans un carnet de travail de Guy de Cointet, « *Outside the sound of the rain closed us in like a thick curtain* », qui proviennent l'une et l'autre du livre du Japonais Yukio Mishima, *The Temple of the Golden Pavilion*.

19. Page de carnet de travail, COI 41, 1976

Le Japon est présent dans des performances de la même époque : dans *The Halved Painting* comme origine présumée de l'intrigant tableau, dans *Two Drawings* avec une autre citation, cette fois de Lovecraft « *Moon over Japan...* », ou dans *Ethiopia* avec l'éventail japonais et la chanson du kamikaze. Ce thème de prédilection, l'exotisme, l'expédition et la découverte, reste en effet récurrent à la fois dans les dessins et dans les pièces pendant les années qui suivent.

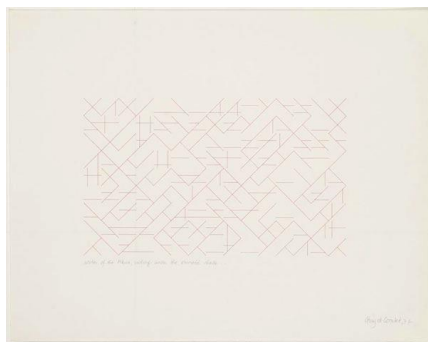


À partir de 1977 cependant, la production graphique se régularise, et de nombreux développements s'opèrent. Le style évolue et trois nouveaux alphabets apparaissent cette année-là, toujours fait de lignes droites, simples ou brisées, plus ou moins épaisses et denses. Jusque là hésitante, la rigueur de la composition s'actualise en cette même année 1979, quand l'artiste commence à utiliser des motifs de grille comme canevas où disposer les lettres. Les précieuses notes deviennent un filtre révélateur, outil parfait pour percer l'opaque surface des lianes géométriques.

Guy de Cointet prend en outre l'habitude de consigner les dessins réalisés dans des encarts dont il parsème ses carnets, des cartels dans lesquels il résume les informations qui les concernent, en nombre variable : le texte et sa structure, le mois et l'année de la réalisation, les couleurs et les matériaux, les dimensions, le style de l'alphabet utilisé, le nom de la série, le numéro dans la série, la source littéraire, le lieu et la date du dépôt en galerie, et dans les meilleurs des cas la date et le prix de la vente, voire le nom de l'heureux propriétaire. La logique d'une production de dessins par séries avait été inaugurée de manière rétrospective lorsque Guy de Cointet avait structuré l'exposition en sections dont une, comme nous l'avons vu, en hommage à Borges. La première série qu'il circonscrit en 1977 est la bien-nommée *Explore*.

¹⁰ Lettre adressée par Guy de Cointet à son père, le 11 décembre 1963, archives familiales.

¹¹ Lettre adressée par Guy de Cointet à ses parents, le 11 mars 1975, archives familiales.

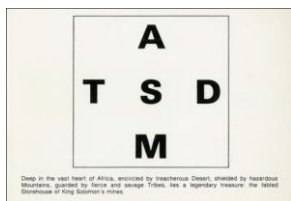


20. *Water of the Mkuti, rushing under the emerald shade*, 1977

21. Page de carnet de travail, COI 43, 1977

It is a happy glorious morning the air is fresh and cool the sky lovingly smiles on the earth and her children the deep woods are crowned in bright vernal leafage the
Nouvelle astuce de Guy de Cointet dans le titre qu'il livre : il ne correspond cette pas à une transcription du texte crypté, mais à sa suite dans l'ouvrage de référence, qu'il indique au bas de la page de son carnet « *Stanley finds Livingstone* », ou plutôt *How I found Livingston* par Henry Morton Stanley, source fréquente dans la série *Explore*.

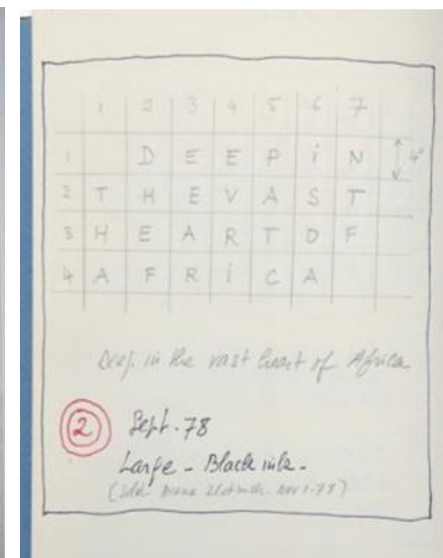
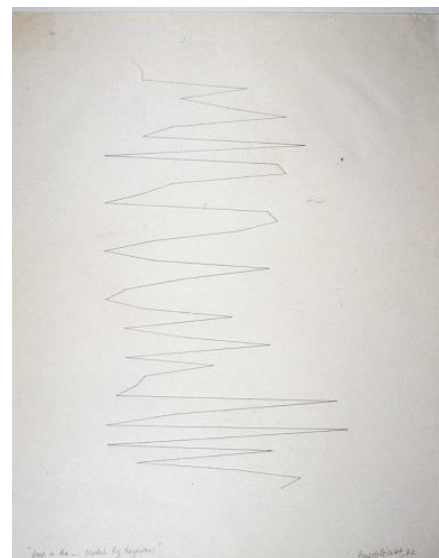
Exposée, vendue, inventoriée, normée en quelque sorte, mais non point mécanisée, la production s'assèche en 1979, avec une petite douzaine de dessins dénombrés contre plus de 70 l'année précédente. La corrélation est toute faite avec le succès de *Tell Me* et le début d'une reconnaissance outre-Californie. L'énergie de l'artiste diverge alors un temps vers la performance ; le même phénomène se reproduit en 1981, au moment de l'adaptation en français de la même pièce. L'élément nodal dans son décor et initial dans son texte est la fameuse « carte ancienne » qui se résumait à cinq points cardinaux : A D M T S, directions énigmatiques décryptées sur scène.



22. Carte postale de l'exposition du décor de *Tell Me* à la Hunter Gallery, février 1981 : la carte ancienne

Deep in the vast heart of Africa, surrounded by treacherous Desert, shielded by hazardous Mountains, guarded by fierce and savage Tribes, lies a legendary treasure: the fabled Storehouse of King Salomon's mines

Encore une expédition, encore une citation : les *Mines du Roi Salomon*, une référence parmi des dizaines d'autres d'un éclectisme, là encore, désarmant. Tocade plutôt que caprice, *Les Mines du Roi Salomon*, qui a peut-être résonné quelque part avec l'épisode de la mine du mont Arouastou du *Locus Solus* de Raymond Roussel, a fait sur Guy de Cointet dessinateur une impression aussi précoce que l'auteur de *Fictions*.



23. *Deep in the vast heart...*, 1972

24. Page de carnet de travail, COI 44, septembre 1978

Un autre dessin de 1978 rebondit sur le thème de l'errance en repêchant, cette fois a contrario, une phrase déjà presque proverbiale dans la carrière de l'artiste. Il l'avait employée dans son *TSNX C24VA7ME* en 1974, livre d'artiste sous la forme d'une inintelligible pièce de théâtre, créée comme performance scénique et comme oeuvre radiophonique. « *I can no onger find my way. I wander about, utterly confused. Finally I stand still and engage a short monologue* », passage emprunté à *Venus in Furs* de Leopold von Sacher Masoch, un ouvrage qui avait déjà alimenté le script de *Huzo Lumnst* dès 1973...



25. I wander about utterly confused, septembre 1978

Citation de l'ouvrage de Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, déjà reprise en 1974 dans le livre *TSNX C24VA7ME*.

Après avoir rêvé, dans *The Halved Painting*, de vestiges égyptiens - et non japonais- entre un hôte Russe et ses invités Grecs, fui en car dans *Two Drawings*, en voiture dans *Going to the Market*, été réfugié de guerre dans *My Father's Diary*, remué des antiquités cosmopolites dans *Ethiopia*, composé avec le voisinage dans *Iglu* et *Ramona* et sans dans *Tell Me*, conçu une roulotte pour voyager depuis chez soi dans *Raymond Roussel*, épié le quartier par la fenêtre dans *De Toutes Les Couleurs*, encaissé un déménagement dans *A New Life* et écorcé une bibliothèque dans *De Toutes les Couleur*, les personnages du théâtre de Guy de Cointet se retrouvent nez à nez avec le marasme domestique dans les années 1982 et 1983. La fin de carrière, notamment avec *Five Sisters* et l'inachevé *The Bridegroom* laisse se développer des thèmes ménagers où, dans un éternel féminin impeccable, poignent face à face pressions sociales et névroses télévisuelles. Quelques semaines après la création de *Five Sisters*, les dessins donnent la réplique à l'épure calamistrée de la pièce.



26. I can't live here any longer, 1982.

Citation empruntée à la performance de 1982, *Five Sisters*.

Do I see right : faudrait-il prétendre y voir clair dans ces tentatives répétées de fuir, et admettre qu'elles redoublent le vœu premier de l'artiste de se dérober toujours à l'inquisiteur de l'art, au voyeur, au ordinateur, au supputateur, au succube de l'histoire ? Peut-être. Mais même une fois computé, supputé, encubé, dégrillé, même une fois cerné complètement, le mot découvert demeure curieusement en marge du dessin dans sa visualité. Le dessin dans l'œil crépite encore comme au premier abord : l'excitation d'une abstraction radicale du motif est intacte, la même magie de minutie opère, l'élégance des tons et de la rythmique tiennent bon.

Rien n'est perdu. Le talent de Guy de Cointet n'est pas d'avoir su donner au texte une forme de visualité inédite en art, mais d'avoir su y préserver une structure qui invite secrètement l'œil à lire les formes. Toujours en vain. Guy de Cointet, l'étranger qui nous refoule comme étrangers à lui-même, et nous lance pourtant avec précision chacune de ses œuvres comme des bouteilles à la mer.