



HAL
open science

1971-1983 : les carnets de Guy de Cointet, courts monologues

Marilou Thiébault

► **To cite this version:**

Marilou Thiébault. 1971-1983 : les carnets de Guy de Cointet, courts monologues. Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-01691835

HAL Id: dumas-01691835

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01691835v1>

Submitted on 24 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Marilou THIEBAULT

1971-1983 :
Les carnets de Guy de
Cointet, courts monologues.

Mémoire de recherche, 2nde année de 2^{ème} cycle,
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction de

M^{me} Vanessa DESCLAUX,
et M. François PIRON

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence Creative Commons



CC BY NC ND

AVANT-PROPOS

Voilà la gageure : un portrait de l'artiste en cryptographe, à rebours de son système même. Guy de Cointet est l'auteur d'un œuvre expéditif, un artiste remarquable autant qu'irremarqué pour la rareté de ses prises de paroles. Grand déserteur, pour son époque, du champ du concept et de la glose, il se cache encore derrière des œuvres dont toute interprétation serait une déroute et dont toute analyse serait, par nature, attentatoire à son art. C'est pourquoi cette recherche monographique, bien qu'elle aborde nécessairement le détail de telle ou telle oeuvre, est avant tout fondée sur une approche de sa carrière dans sa globalité. La posture n'a pas varié depuis le précédent mémoire qui portait sur la période 1934-1966. La perspective principale est toujours de passer outre l'opacité, longtemps été tenue pour imparable, de l'homme et de son travail. L'œuvre archivistique que composent les carnets seront donc ici une lampe, employée non pour la profanation mais pour l'accusation d'un niveau encore inférieur de complexité des œuvres et de leur genèse et pour désamorcer enfin la crainte que leurs mystères ne sonnent creux.

Les commentaires sur un corpus d'une densité telle se sont résolus à n'être que partiels. Ici, les monologues ont été une voie traversante dans l'œuvre de Guy de Cointet et restent, plutôt qu'un énoncé péremptoire, une hypothèse que les carnets eux-mêmes ont permis de formuler. Cet échantillonnage doit donc être vu comme une ouverture et un balayage superficiel. Certaines propositions pourront certainement être nuancées ou révisées à la prochaine réémergence de documents, ou au prochain cheminement d'une subjectivité sur l'ensemble de ces notes ; d'autres mériteront d'être détaillées et extrapolées plus patiemment hors du strict champ cointetien. Ce mémoire texte doit être considéré comme une première tentative d'aligner les carnets face aux œuvres, dans un champ-contre-champ qui gagnera à être plus bavard en se poursuivant dans d'autres études. Si, dans les prochaines pages, ils apparaissent plus souvent traités en tant qu'indices sur l'art et sur l'artiste qu'en tant que sujet en soi, c'est que cette recherche visait avant tout à restituer la subjectivité de l'artiste et à élaborer d'une approche critique de l'œuvre et de son historiographie. Avant de pouvoir aborder les carnets en détail pour leur valeur de dossier génétique, traverser leur contenu pour mettre d'aplomb certaines positions prises par l'auteur au fil de sa carrière était un préambule nécessaire.

REMERCIEMENTS

Directeurs et direction de la présente recherche, c'est à Vanessa Desclaux, professeur d'histoire des arts à l'École nationale supérieure d'art de Dijon, et à François Piron, enseignant en charge du post-diplôme à l'École Nationale Supérieure des beaux-arts de Lyon, accompagnés de Baptiste Brun, maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université Rennes 2, que vont mes plus plats remerciements pour leur patience, la valeur de leurs conseils, l'honneur et surtout le plaisir qu'il m'ont fait de m'accompagner cette année (encore).

Merci à Didier Schulmann et aux documentalistes de la Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du MNAM/Cci, qui, non lassés encore de me voir arpenter leurs archives, ont grandement facilité cette recherche par leur gentillesse et leur travail. Merci également aux employées du *Museum of Modern Art* de New York, ma chère Cerise Fontaine, Ashley Masella, Emily Cushman, Jennifer Tobias pour leur aide et très particulièrement Athena Holbrook pour son accueil anticipé. Je suis extrêmement reconnaissante des encouragements, anticipés également, que m'ont faits Florence Rodriguez et Erell Guillemer et de l'École Estienne et qui ont contribué à l'amorce de cette recherche. Merci à Christophe Lemaitre de l'avoir aimablement conseillée à ses débuts.

Le soutien et les échanges réguliers avec Hugues de Cointet, vice-président du Cercle de la Guy de Cointet Society, me permettent depuis plus d'un an de ne pas avancer à l'aveugle. Je l'en remercie infiniment, ainsi que les membres de la *Society* qui m'ont apporté leur aide et leurs conseils : la galerie Air de Paris en les personnes de Florence Bonnefous et Audrey Pedron, Marie de Brugerolle, et les amis de Guy de Cointet : BB Veysset, pour l'accès à ses archives et Yves Lefebvre et Mary-Ann Duganne-Glicksman pour leurs très précieux témoignages et l'accès à leurs archives.

Dans une nébuleuse qui s'étend encore, d'autres amis et compagnons de route de Guy de Cointet ont contribué à mes enquêtes comme ils le pouvaient et avec générosité remarquable. Viva Hoffman, Michael Kurcfeld, Peter Frank, Frantisek Deak, Mel Gordon, Paul Ruscha, Undine et Michael Brod, Jean Milant, Sylvère Lotringer, Hervé Gloaguen, Bernard Plossu, Roger Andrieux, Mike Salisbury, Martine Barrat, Sheila Finn, Kozo Inoue, John Van Hamersveld (et Alida Post), Jane Logemann, Sarkis, Charlemagne Palestine et Larry Bell ont toute ma reconnaissance

pour leurs réponses, leurs témoignages ou les pistes de recherche qu'ils accepté de partager avec moi. Je n'oublie pas Sabine Monirys que je remercie et salue de loin.

Merci aux galeristes qui m'ont permis de contacter certaines de ces personnes : Kara Olson de la galerie Feldman, Youri Vincy de la galerie Lara Vincy, Didier Brousse de la galerie Camera Obscura ainsi qu'Antonio Homem de la galerie Sonnabend.

Merci à Brenda Moore de m'avoir éclairée sur les archives de la *University of California in Los Angeles* ainsi qu'à Virginie Delmeire de m'avoir permis d'accéder à celles d'*Artpress*.

Merci à Grégoria Frida et Laure Giletti pour la communion secrète de toutes nos mains et de tous nos yeux plongés dans ces mêmes pages et dans cette même tête.

Merci à l'aimable Xinxin Xhao pour ses in-traductions du chinois.

Tendres mercis à mes amis pour leur intérêt (Jean-Baptiste Delorme), comme pour leur désintérêt (Pierre Buffet), pour leur soutien (Celine Davenne), comme pour leur débauche.

Et merci à ma chère famille, enfin.

SOMMAIRE

Avant-propos.....	3
Remerciements.....	4
Introduction.....	7
1971-1976 : Interrogatives Tergiversation.....	22
Rétrospections, 1934-1971.....	22
L'Atelier du cryptographe : la tête et les poches.....	33
Les Téléphones arabes.....	44
Des Caractères : théâtre et personae.....	55
1976 : Année de synthèse.....	67
Roussel : La doublure.....	67
Matières à réflexions.....	78
<i>Language Through The Looking Glass</i>	89
1976-1983 : Comptes à rebours.....	101
La relâche.....	101
Autocitationnisme : faire autorité.....	112
Théories appliquées.....	114
Caprices d'un français à Los Angeles.....	120
Conclusion.....	123
Bibliographie.....	129

INTRODUCTION

ÉLÉMENTS DE MYTHOGRAPHIE

*I hate conversation*¹

En 1971, Guy de Cointet ne parle pas. C'est ainsi que le décrit Larry Bell quarante ans plus tard, brossant pour les générations suivantes le curieux tableau d'un muet assistant un sourd dans son atelier de miroiterie². Ce silence a donné le ton à la redécouverte de Guy de Cointet à partir de la fin des années 1990, puis essentiellement dans les années 2010, grâce aux expositions, aux articles et à la monographie de Marie de Brugerolle, puis de Frédéric Paul. Les questions sur la raison d'une telle inhibition de l'artiste sont restées en suspend. Guy de Cointet était surtout francophone lorsqu'il est arrivé aux États-Unis, il avait appris un peu d'allemand sur le terrain, d'espagnol sur les routes et d'anglais sur le tard³. En matière de dépaysement linguistique, il était déjà un amateur éclairé. Serait-ce sa maladresse linguistique qui aurait conditionné son rapport à son environnement et la fascination transie pour le langage dont auraient résulté ses œuvres ? Conscient sûrement de livrer du jeune français une impression partielle, Larry Bell ouvre avec son témoignage une narration teintée de romantisme et peut-être éloignée de l'exactitude historique.

Plus de trente ans après sa mort, Guy de Cointet, comme un Atlante de l'art contemporain, est donc toujours muet. Les interrogations qui ont accompagné sa redécouverte, à savoir ce qui avait ainsi conditionné son langage et la manière dont il avait pu le contraindre lui-même pour parvenir à un tel œuvre, sont encore sans réponse. Il est tentant de le voir comme une ombre fugitive sur la scène artistique du Los Angeles des années 1970 et 1980. C'est comme une ombre, penchée sur des cubes en verre, qu'il apparaît dans le film tourné par Yves Lefebvre à l'atelier de Larry Bell et montré dans le documentaire de Marie de Brugerolle *Who's that Guy*⁴. Mais il a alors déjà passé plusieurs années aux États-Unis, rencontré quelques-unes

¹ COI 37. Toutes les cotes d'archives mentionnées « COI... » se réfèrent au Fonds d'archives Guy de Cointet conservé à la Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du MNAM/Cci, Centre Georges Pompidou, Paris. Traductions Annexe 3 p.19.

² BRUGEROLLE M. de, *Guy de Cointet*, Zurich, Suisse, JRP/Ringier, 2011, pp.4-5.

³ Guy de Cointet aurait fait un voyage linguistique en Irlande quelques mois avant son départ aux États-Unis. Cf. COI 24.16 et COI 27.09 : documents irlandais.

⁴ BRUGEROLLE M. de, *Who's that Guy? Tell me more about Guy de Cointet*, Entre2prises, 2014.

des personnes qui ont modulé ou moduleront sa carrière, et remisé le souvenir des jalons qui l'ont mené de l'Ecole des beaux-arts de Nancy à l'atelier du 38 Westminster à Venice. C'est aussi un moment où il est en train de faire mûrir le projet de son œuvre cryptographique, un autre jeu de miroirs sans tain où l'artiste, dissimulé derrière son œuvre, laisse l'embarras de ses spectateurs se miroiter dans des travaux sans destinataire.

Qui, pourtant, des personnes qui l'ont connu, en parlerait aujourd'hui sans évoquer sa discrétion en tant qu'homme et le secret de ses intentions en tant qu'artiste ? L'idée qu'il est resté hors-jeu de l'histoire de l'art du vingtième siècle est maintenant admise. Cette exception artistique qui l'exclurait de toute filiation laisse à s'interroger sur l'intention réelle de Guy de Cointet de faire bande à part. Aurait-il été de son vivant l'orchestrateur d'une mythographie qui a filé jusqu'à sa postérité, ou sa légende a-t-elle germé de manière posthume sur le terrain laissé par son silence ? Pour ce qui est de l'histoire écrite de son vivant, il y a certainement injecté lui-même certaines aberrations ou, tout du moins, les a laissées proliférer sans démenti. La lente dégénérescence subie par sa biographie dans un intervalle de cinq ans est exemplaire de ce détachement. D'une part, elle est mentionnée tardivement dans les commentaires sur son œuvre, puisque ce n'est qu'en 1978, soit sept ans après le début de sa carrière, que Moira Roth fait pour la première fois état de son parcours dans son article pour *Arts Magazine*¹. D'entrée de jeu, cette nouvelle donnée historique est erronée :

De Cointet arrived in New York from Paris in 1967 and the next year moved across the country to settle permanently in Los Angeles.

Et en 1979, dans le *Omaha Entertainment Guide*, encore :

*Cointet, a Paris-Born artist who moved to the West Coast in 1968...*²

Plus récemment, Marie de Brugerolle, a affirmé qu'il était arrivé aux Etats-Unis en 1967 et Frédéric Paul en 1965. En réalité, Guy de Cointet avait embarqué au Havre dès l'hiver 1966 pour rallier New York, où son ami d'enfance Jérôme Ducrot s'était établi dans le courant de l'année 1965. Ce n'est qu'à la fin l'année 1967 qu'il a suivi

¹ ROTH M., « Toward a history of California Performance : Part Two », *Arts Magazine*, Juin 1978, vol. 52, n° 10, p. 120.

² TREYNOR SMITH M., « Art Beat », *Omaha Entertainment Guide*, 29 mars 1979, p. 7.

le déménagement à Los Angeles de son employeur Larry Bell¹. Guy de Cointet a 33 ans en décembre 1967, et n'a pas encore commencé sa carrière d'artiste. Faut-il s'étonner de le trouver rajeuni de six ans sous la plume de Michael Kurcfeld dans son article pour le *Wet Magazine* en 1979 ?

*Born in 1940 to a French Army father and a mother who was a gifted linguist, de Cointet was exposed early on to a series of alien tongues. Arriving in Los Angeles in 1971, he began to create cryptic little books [...].*²

Cette anomalie absorbe théoriquement les six années de maturation entre son arrivée à Los Angeles et l'édition de sa première œuvre, le journal *ACRCIT*. Récurrente dans d'autres articles et documents, elle était sans doute le fait de l'artiste. Michael Kurcfeld déclare rétrospectivement ne pas se souvenir mais ne pas être surpris par une telle falsification, chose fréquente quand interviennent des enjeux professionnels. La liberté du ton de l'article se conformait à la ligne éditoriale du magazine et ne visait pas le crédit scientifique³.

La tournure psychanalytique de son commentaire a toutefois été reprise en 1984, de manière posthume, par le magazine *Arts and architecture* :

*Why would this French artist, who came to Los Angeles in 1970, devote himself to works about codes ? His mother is a linguist and the family estate is named " Polygone ", a reference to the shape of the garden.*⁴

Elle continuera également d'essaimer dans *l'historiographie récente*⁵, entendant par ce terme les écrits sur Guy de Cointet contemporains ou consécutifs à l'exposition « Hors Limites : l'art et la vie 1952-1994 » qui s'est tenue en 1994 au Centre Georges Pompidou, Paris, qui a amorcé son regain d'intérêt public.

¹ COI 23.6.1, cette carte postale du 26 février 1966 précise : " Nous quittons le Havre dans la soirée ". Le 21 décembre 1966, il écrit de New York à son amie BB Veysset « Je souhaite de tout cœur que vous veniez faire un tour à New York en 67... ». Dans une autre carte qu'il lui adresse depuis Los Angeles le 24 février 1968, la période d'adaptation à la Californie est déjà derrière lui. Toutes les correspondances avec BB Veysset sont conservées dans la collection privée de BB Veysset, Paris.

² KURCFELD M., « Guy de Cointet », *Wet Magazine*, novembre 1979, n° 2, p. 38. L'article est cité dans « Guy de Cointet », *Pittsburgh Center For The Arts*, Décembre 1980, vol. 2, n° 2, p. 7.

³ Correspondance électronique avec Michael Kurcfeld le 20 juillet 2016.

⁴ HICKS E., « What Good is Architecture If We've Blown Up the Planet », *Arts and Architecture*, 1984, vol. 2, n° 3, n.p.

⁵ BRUGEROLLE M. de, *op. cit.* p.9 : " Il entend de nombreux récits de guerre, les messages secrets diffusés à la radio durant cette Seconde Guerre mondiale [...]"

Le paroxysme de cette distorsion biographique a été atteint en 1983 pour un article nécrologique paru dans le *L.A. Weekly*, hors du contrôle de l'artiste :

*He had come to L.A. from France in 1976, attracted by an interest in the work of Larry Bell ...*¹

Un autre surmodelage est cette fois imputable à la préoccupation actuelle de rattacher Guy de Cointet à une grande histoire de l'art. C'est celui qui a attribué à l'artiste des accointances valorisantes, mais souvent incertaines. Le rapprochement avec la figure d'Andy Warhol est éloquent pour son ambivalence. Maître incontournable de la scène new-yorkaise des années 1960 à 1980, souvent cité dans les présentations de Guy de Cointet depuis sa redécouverte, son nom sert en quelque sorte à adouber les prémices de la carrière artistique de Cointet, dont le passage à la *Factory* devient un agent de validation de l'intérêt historique de l'artiste. Mais avant de pouvoir imaginer une rencontre entre Guy de Cointet et Andy Warhol, aux dires de l'égérie warholienne Viva Hoffmann, la réalité des visites de Guy de Cointet à la *Factory* mérite elle-même d'être remise en question². De son vivant, le seul rapprochement qui ait été fait entre lui et Andy Warhol soulignait que leur essentiel point commun était justement leur détermination à nous laisser ignorer ce qu'ils pouvaient avoir en commun :

*Guy de Cointet defies description, explanation, evaluation. His primary concern seems to be building a Warholesque shroud of mystery around his background, intent and personal life.*³

Voilà la première phrase du premier article archivé par Guy de Cointet dans la revue de presse qu'il a constituée à partir de 1974⁴. C'est aussi, sous la forme d'une citation, la première phrase du premier article de presse de Marie de Brugerolle sur Guy de Cointet paru dans *Artpress* en 2002⁵, faisant le constat que la situation n'était guère différente presque trente ans plus tard. Il importe aujourd'hui de faire la liaison ou la distinction entre les mystifications orchestrées de son vivant et l'idéalisation échafaudée à sa redécouverte tout en gardant à l'esprit que les

¹ DROHOJOWSKA H., « In Memoriam », *L.A. Weekly*, 18 août 1983.

² Correspondance électronique avec Viva Hoffmann, le 18 octobre 2015. Proche d'Andy Warhol et amie de Guy de Cointet, Viva a partagé un atelier à New York avec lui, Jérôme Ducrot et sa compagne Sheila Finn, ainsi qu'un cinquième artiste non identifié. Elle affirme " *He never came to the Factory*".

³ BALLATORE S., « Paintings, Puzzles And Performance », *Artweek*, Avril 1974, vol. 5, n° 17, p. 7.

⁴ COI 19. Il s'agit d'une revue de la performance *The Paintings of Sophie Rummel*, 1974.

⁵ BRUGEROLLE M. de, « Guy de Cointet : chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel », *Artpress*, septembre 2002, n° 282, p. 34.

partis pris de l'artiste différent de ceux de ses commentateurs. Quand le premier a préféré ne rien dire de ses intentions, les seconds sont maintenant tentés de parler de son incompréhensibilité. Souvent, son travail a été évoqué pour sa maturité et sa fulgurance, quitte à n'y laisser percevoir qu'une production monolithique et cintrée dans les thématiques du mot-objet, du théâtre-performance, de l'objet-personnage, de la féminité *camp*, et sous les prismes d'un surréalisme directement hérité de Raymond Roussel et d'un traitement du langage lié à l'Oulipo, enfin comme passeur d'un héritage des avant-gardes européennes dans la genèse de l'art conceptuel américain.

Ces constats appellent une posture historiographique précise, qui doit être un exercice de doute vis-à-vis des sources secondaires et d'exigence vis-à-vis des sources primaires. C'est aux dits et aux écrits de Guy de Cointet qu'il convient de revenir et de donner la primauté dans le discours pour ré-imaginer l'œuvre par le détail et dans sa globalité. Le choix d'une approche chronologique, qui contrevient à l'idée d'une émergence brusque et comme improvisée de son travail, est assez rare pour être remarqué. Hal Glicksman est le premier et le dernier en date à avoir proposé une telle synthèse, dans le catalogue de son exposition « Los Angeles in the seventies » de 1977.

Cointet has moved from using a manipulated word image to a narrative to a full performance. This development has been internal rather than a result of dialogue with other artists.¹

Cette tripartition de sa carrière, que Hal Glicksman n'avait pas datée, devait correspondre aux trois points d'inflexion que sont 1971 pour la publication du journal crypté *ACRCIT*, 1973 pour les premières performances des personnages Qei No Mysxdod et Huzo Lumnst, et 1976 qui a vu la première réelle mise en scène de sa carrière américaine, *Ethiopia*. L'échelle retenue par le commissaire pour mesurer cette évolution est celle qui court du mot au spectacle, et même de la visualité du mot au spectacle du langage ; autrement dit, différents rapports de tension dans la communication entre un homme et les autres, entre l'artiste et le public, toujours tenant le texte pour intermédiaire. C'est dans le texte qu'il faudra donc aller lire l'artiste pour entendre son monologue créateur.

¹ GOLDWATER M., « An Interview with Hal Glicksman », *Los Angeles in the seventies*, Fort Worth Art Museum., Fort Worth, Marge Goldwater, 1977, p. 4-10.

ENTRE LES LIGNES : LE FONDS D'ARCHIVES

Quelle incongruité y aurait-il alors à revenir aux textes de Guy de Cointet quand ils sont restés après lui ? Son Fonds, conservé depuis 2010 par la Bibliothèque Kandinsky, est remarquable par la variété et la richesse de son contenu. Il peut aussi être vu comme un témoignage probant de la patrimonialisation électorale d'une carrière. Le glanage de ces archives a débuté dès 1983, lors de la venue de Henri de Cointet à Los Angeles au décès de son frère, s'est poursuivi à la fin des années 1990 avec les premières investigations de la critique d'art Marie de Brugerolle puis, en 2005, grâce au voyage aux États-Unis de Hugues de Cointet, neveu de l'artiste, et de Florence Bonnefous, fondatrice de la galerie Air de Paris.

Depuis la donation de 2010, d'autres pièces ou ensembles se sont ajoutés au Fonds, et notamment la donation de Paula et Brian Dailey. Les archives proviennent donc de trois lieux de collecte principaux¹ : la maison familiale située à Auxonne, près de Dijon, où étaient stockées les archives de la « période française » ; l'atelier de l'artiste à Los Angeles, dont le contenu a été récupéré en différents temps et conservé par Mary Ann et Hal Glicksman et par Paula et Brian Dailey, amis de l'artiste ; le lieu de stockage loué par Guy de Cointet dans l'Upstate New York, dont le contenu avait été récupéré par Barbara Braathen, galeriste de l'artiste à New York à partir de mars 1977².

Le Fonds dans son ensemble couvre la quasi-totalité de l'existence de l'artiste avec une exhaustivité variable en fonction des périodes. Les quelques balises qui ont subsisté dans des époques moins documentées, comme la « période française » (1934-1966) ou la « période de latence » américaine (1966-1971), permettent de reconstituer, en creux ou en plein, une partie des faits et de la posture de Guy de Cointet. Les plages laissées vierges ou obscures pendant les trente-deux ans qui ont précédé son départ aux États-Unis³ et pendant les cinq ans suivants sont éloquentes pour elles-mêmes : décimations, pertes ou abandons sont des gestes à considérer entièrement de la part d'un homme qui s'est cherché longtemps et qui est parti loin, souvent, en espérant se trouver ailleurs.

¹ VIGNIAL C., *Guy de Cointet au Musée National d'Art Moderne : De l'acquisition du Fonds d'archives à une proposition de lecture*, Mémoire de recherche en histoire de l'art appliquée aux collections, Ecole du Louvre, Paris, 2012.

² COI 18.18.5. Correspondance entre la galerie et l'artiste.

³ Elles étaient l'objet de la précédente étude, *1934-1966 : Au verso de Guy de Cointet*, Mémoire d'étude de muséologie, Ecole du Louvre, Paris, 2015.

L'année 1970-1971 est celle d'une volonté inédite de sa part, par sa longévité et son succès, de conserver les traces de l'élaboration de son travail¹. Elle doit également peser dans la reconsidération des besoins dont il a été le sujet à cette époque. Qu'il se soit agi d'une nouvelle méthode de travail ou d'une nouvelle méthode de stockage, le recours aux carnets a en tout cas été concomitant des débuts de la phase de production inaugurée avec *ACRCIT*. Ce point de bascule ancré subjectivement, s'il est lié au déni de sa première période de production, signifie aussi un nouvel appel, double et paradoxal : celui de la mise en branle d'un programme de mystification de sa propre figure d'artiste, passant en tout premier lieu par des systèmes cryptographiques, et, en contrepoint de ce faux-fuyant, par la décision de s'accommoder d'un souci archivistique naissant.

Les quarante-quatre documents et quelques cinq mille pages de la Bibliothèque Kandinsky constituent un panorama exceptionnel sur les activités de Guy de Cointet sur cette la période qui s'étend de 1970 à 1983. Seuls deux autres documents connus du même type et relatifs à cette époque doivent rester en marge de la présente étude. Il s'agit de deux carnets donnés au MoMA en 2012 par Brian Dailey, parallèlement à l'acquisition du *set* de *A New Life* par le musée². La terminologie la plus juste pour désigner ces années qui courent de la préparation d'*ACRCIT* au décès de l'artiste sera « période de maturité » plutôt que « période californienne » ou « période américaine », tenant compte du fait que Guy de Cointet est retourné vivre épisodiquement à New York et en France à partir de 1980.

Quant à la désignation de Guy de Cointet lui-même, son recours systématique au texte lui confère un statut singulier que ni les termes « d'artiste » ni celui d'« auteur », malgré leur ampleur et leur polysémie, ne parviennent tout à fait à résoudre. Guy de Cointet dessinateur, dramaturge ou carnétiste³ est toujours un *scripteur*. De sa main droite ou de sa main gauche⁴, c'est par la tenue d'un crayon que s'engagent sa pensée et sa création. L'approche de la critique génétique est donc un outil adapté à la définition et à la manipulation de cet avant-texte que constituent les carnets.

¹ COI 62, premier carnet conservé pour cette période de maturité.

² Correspondance électronique avec Ashley Masella, *Media & Performance Art Manager* au MoMA, le 8 juillet 2016. Il s'agit des carnets *GSBHNFOUT* (Inv.611.2012) consacré à l'élaboration d'*ACRCIT* et *Sophie Rummel*, (Inv.615.2012).relatif à celle de la performance éponyme.

³ Sur ce néologisme, voir la note de bas de page n°8 dans HEBERT S., « Ce que la pensée doit au carnet », *Recto/Verso*, Décembre 2009, n° 5.

⁴ Sur l'ambidextrie de Guy de Cointet, voir PAUL F., *Guy de Cointet*, Paris, Flammarion, 2014, p.24-25.

Entendus comme *petit livre ou registre de poche où l'on inscrit des comptes ou des notes*¹, ils présentent trois principales spécificités qui sont aussi des critères discriminants qui ont permis d'identifier le corpus étudié au sein du fonds d'archives. Le premier est la reliure. Les carnets, du latin *quaterni*, groupe de quatre feuilles, confèrent avant tout une unité aux notes et aux documents qui y sont consignés, ils garantissent leur cohérence temporelle ou thématique — relative dans le cas de Guy de Cointet, qui engage parfois un carnet sur plusieurs années ou plusieurs carnets simultanément — et une manipulation et une conservation facilitées. Le deuxième critère est celui du format, qui est à l'échelle du corps de l'individu et qui est avant tout adapté à la mobilité². Ceci permet par exemple d'exclure le dossier de presse relié (60 x 34,5 cm) daté de 1981³, objet tenu à la sédentarité et à une fonction archivistique, rétrospective et non pas prospective.

La temporalité de l'usage de l'objet est la troisième notion qui importe pour le définir. La critique génétique distingue plusieurs types de carnets : le carnet d'esquisses, le carnet d'enquêtes et le carnet composite⁴. Les carnets de Guy de Cointet, pour être des carnets d'artiste, ont la particularité de n'être qu'exceptionnellement des carnets d'esquisse. Ils se situent plutôt à mi-chemin entre le carnet d'enquête⁵ et le carnet composite⁶, puisqu'ils sont à la fois tenus par le projet d'une création et alimentés par la récolte de matériel exogène à la pensée du scripteur. Dans son article *Ce que la pensée doit au carnet*, les jalons posés par Sophie Hébert pour distinguer le *carnet* du *journal* insistent sur le décentrement du premier vis-à-vis de l'ego du scripteur. Elle tient pour propre à l'écriture carnétiste,

[...] *la tentation continuée d'une écriture qu'on aimerait appeler centrifuge, c'est-à-dire qui puise ses sujets davantage dans le monde que dans le moi [...]*⁷

Elle spécifie aussi au sujet du carnet composite :

¹ Définition *Larousse*, consulté le 23/08/2016 à 07:12.

² HAY L., « L'Amont de l'écriture », *Carnets d'écrivains. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec*, CNRS., Paris, Louis Hay, coll. « Textes et manuscrits », 1990, vol.1, p. 10.

³ COI 19.9-10.

⁴ HAY, *op.cit.*, pp.10-12.

⁵ HEBERT, *op. cit.*, « les notations du carnet d'enquêtes sont exclusivement tournées vers un projet opéral déjà défini – ces notes constituant dès lors la pure genèse de l'œuvre ».

⁶ *Ibid.* : « [...] au cours de ses déambulations, promenades ou voyages, l'écrivain réfléchit et consigne, à vau l'eau, ce qui dans son *fouillis* intérieur, mais *nourri de l'observation du monde*, lui semble mémorable, digne d'intérêt ».

⁷ *Ibid.*

[...] *l'écriture carnétiste reste résolument privée, condition nécessaire pour la préservation de la singularité de ce qu'elle développe – , comme métaphorique – la discontinuité textuelle encourage l'opacité sémantique et le plus souvent, l'intention auctoriale échappe, rejetant la pensée première dans une intransitivité radicale.*¹

C'est effectivement le terme de *privé* et non celui d'*intime* qui convient pour ces carnets, dont l'emploi d'une première personne du sujet référant au scripteur est presque totalement absent. Leurs notes échappent au besoin d'exprimer une subjectivité, ou en tout cas ne renferment quasiment pas — pas plus que l'œuvre — de contenu directement psychologique, affectif ou cathartique. Elles sont en fait constituées d'éléments glanés, « puisés dans le monde », et d'événements² de la pensée. Mais a contrario, puisque c'est la lisibilité de certaines pages des carnets qui a primé à leur sélection dans les ouvrages où elles ont été reproduites³, ces documents ont pu passer pour non seulement *lisibles*, mais *donnés à lire*, alors que la compréhension de la plupart des notes doit tout de même procéder d'une forme de déchiffrement et d'un exercice d'association logique. Résolument privées, elles résistent par elles-mêmes à la possibilité d'une publication.

Ce lien entre le caractère privé, la discontinuité textuelle et l'intransitivité du support sera un prisme pour aborder les carnets de Guy de Cointet, la dernière faisant la différence majeure entre *carnet d'enquête* et *carnet composite*. Le carnet composite voit son existence se suffire à elle-même, tandis que le contenu du *carnet d'enquête*, au même titre que celui du *journal de travail* défini par Catherine Viollet,

[...] *est destiné, dès le départ, à être réutilisé, transformé, mis en œuvre vers un autre texte « cible » [...]*⁴.

Les carnets de Guy de Cointet seraient-ils autre chose que des avant-textes ? Si la question de leur finalité mérite d'être posée, le sujet peut gagner à ne pas trouver de réponse. Leur fonction première « d'atelier mobile », dans lequel passent les matériaux potentiels des œuvres, est résolument transitive. Mais alors que la composition des carnets pris individuellement ne témoigne le plus souvent pas d'une

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ PAUL, *op. cit.*, pp. 249-263

⁴ VIOLLET C., « Journaux de genèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 1 janvier 2011, n° 32, p. 43-62.

organisation interne, la constitution et la conservation de leur ensemble sont, elles, méthodiques et signifient une attention au support des carnets motivée par autre chose que par les œuvres qu'ils contribuent à faire advenir. C'est ce paramètre qui incite à parler pour ce corpus d'*œuvre archivistique*, et à en apprécier, entre les lignes, le caractère intransitif.

Les seuls éléments qui obéissent à des méthodes de composition interne sont les agendas et les carnets dédiés aux dessins et à leur inventaire. Ce sont les seuls aussi qui se distinguent dans leur rapport à la temporalité. Contrairement aux coupures de presse déjà évoquées, compilées à titre rétrospectif, ces documents ont été écrits de manière quasi contemporaine des événements qu'ils relatent, mais l'objectif de leur réalisation ou de leur conservation est archivistique, et non prospectif. Ils doivent néanmoins entrer dans cette étude, ne serait-ce que pour leur valeur d'exception, sinon pour leur valeur documentaire sur l'œuvre, mais aussi parce que le même type d'information contamine d'autres carnets au contenu hétérogène qui remplissent les fonctions d'agenda, de carnet d'adresses, de carnet de dessin, de carnet de recherches diverses ou de support de notes en tous genre, de manière plus ou moins exclusive et le plus souvent pas du tout¹, et dont la principale organisation consiste à l'entame simultanée des deux extrémités du carnet en même temps, du côté de la première de couverture pour l'usage « artistique », de la quatrième pour les informations pratiques.

L'application d'une méthode est une réponse à une préoccupation particulière : celle non pas de simplement fixer des idées qui se sont présentées soudainement, mais d'assurer un possible retour sur les traces laissées en les ordonnant dans une logique accessible à autrui. Cela pose, à l'échelle du corpus, la question de la temporalité de son usage et, corollairement, celle du destinataire des carnets. Ensemble, elles s'ajoutent à la question initiale du destinataire des œuvres.

— *Do you want the reader to try to translate or decode the books ?*

— *No.*

— *You just want them to know there is some order ?*

— *Right. That's why I decided to do the plays.*²

¹ Cf. Annexe 2 : document synthétique sur les carnets utilisés

² HICKS E., « Guy de Cointet : Interview », *Summer 1985*, MOCA., Los Angeles, cat. exp. 1985, p.

LE MONOLOGUE EN SCENE

Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et A JAMAIS INCOMPRISES.

TZ.¹

Sans attendre le genre dramaturgique, le dénominateur commun de ses différentes pratiques s'est vite établi comme un art du monologue. C'est la rêverie solitaire qui tricote la narration muette de ses films précoces tournés en voyeur, *a priori* sans direction d'acteur, à l'instar de *I Dream (Old Woman)* vers 1970 ; c'est le discours sans interlocuteur, sans réponse et sans intention de communication du journal *ACRCIT* édité en 1971, mais sous une forme illisible, puis ce sont les pièces de théâtre à personnage unique ; les variations cryptographiques de ses dessins abstraits, motivés davantage par la valeur esthétique du texte transformé que celle, pratique, de la communication ; les langues synesthésiques de certains dialogues des pièces plus tardives qui devront inmanquablement échapper au public. Toutes les facettes du travail de Guy de Cointet reflètent la même détermination : engager un monologue.

A l'idée d'un art du monologue pourrait s'ajouter celle d'un art monologué, tant dans les œuvres, n'ont pas semblé poindre de velléités d'échange ou de réponse, de traces d'influence directe ou de réaction franche à un environnement pourtant très spécifique et éventuellement conditionnant : celui du Los Angeles des années 1970. Malgré son assimilation à une famille d'artistes identifiés, notamment John Baldessari Allen Ruppersberg, Paul McCarthy ou Mike Kelley, les parallèles flagrants avec son œuvre restent rares. Guy de Cointet convoque plus souvent ses aînés que ses contemporains, Ezra Pound, Raymond Roussel, Jules Verne et, non content d'avoir fui le regard de son interlocuteur, se dérobe encore par ses citations sous l'autorité de ses maîtres. Sous le soleil angeleno de cette décennie et demie, le langage plastique de Guy de Cointet laisse finalement croire qu'il a fait cavalier seul.

Les bobines isolées sont oubliées dès 1971 et la forme théâtrale du monologue en 1976. Les narrations se construisent aussitôt, puis les lettres lisibles reparaissent dans les dessins en 1981, tandis que continue de courir, dans quarante-quatre solipsismes, le discours que Guy de Cointet tient à son œuvre même.

¹ COI 34. Citation de Tristan Tzara extraite du *Manifeste Dada*, 23 mars 1918.

Mais comment ces annotations et ces ébauches peuvent-elles éclairer la signification des productions finalisées ? Quels ont été les usages de ces carnets ? Comment distinguer l'écrit manifeste de l'écrit prosaïque ? Le prosaïque pourrait-il être un manifeste en soi ? Le préexistant pourrait-il être un manifeste en soi ? Faut-il pister les sources d'inspiration de l'artiste pour débusquer ses intentions ? Comment interpréter la relative dépersonnalisation de ses carnets ? Où détecter l'intimité du scripteur ? L'œuvre peut-elle se dispenser de l'intimité de l'artiste ? Faut-il croire à l'influence de facteurs hétérogènes sur sa démarche ? Pourrait-il s'agir d'une œuvre autotrophe ? En quoi le mystère d'une œuvre pourrait-il en faire sa force ? Comment le discours mystificateur est-il né ? Quel est le rôle de l'artiste dans sa construction ? Qu'a-t-il fait de sa jeunesse ? Qui essaye-t-il de tromper ? D'où provient cette volonté de dissimulation ? Faut-il interdire l'analyse des œuvres de Guy de Cointet ? Pourquoi fait-il du théâtre plutôt que de la performance ? Comment s'est-il exprimé publiquement sur son propre travail ? Comment s'est-il positionné par rapport au discours diffusé sur son propre travail ? Un terreau théorique a-t-il été alimenté dans ses notes privées ? Quelle évolution son rapport au langage a-t-il connue ? Existe-t-il des correspondances entre la démarche de l'artiste et celle du scripteur ? Quelle est celle qui précède l'autre ? Quel statut donner aux projets échoués dont témoignent les carnets ? Qui est la tierce personne de ses monologues ? Comment survit dans son théâtre son goût premier pour les monologues ? Pourquoi s'invente-t-il des doubles ? Pourquoi écrit-il à l'envers ? Ses jeux de miroirs sont-ils programmatiques ou anecdotiques ? Toute sa carrière procède-t-elle d'une mythographie ? Les carnets ont-ils été écrits pour être lus ? Les carnets ont-ils été écrits pour être relus ? Dans quelle temporalité l'artiste travaille-t-il ? Dans quels réseaux humains l'artiste travaille-t-il ? Faut-il pister les fréquentations de l'artiste pour débusquer ses intentions ? Faut-il pister les intentions de l'artiste pour débusquer son environnement ? L'environnement pourrait-il être un manifeste en soi ? Pourquoi Guy de Cointet dessine-t-il ? Pourquoi Guy de Cointet ne peint-il pas ? Est-il vraiment un artiste français ? Comment identifier les points d'inflexion qui ont ponctué sa carrière ? Peut-on décemment proposer de substituer sa schématisation à une autre ? Une théorie vaut-elle à être appliquée à l'intégralité de son œuvre ? Que disent les carnets de l'évolution de ses méthodes de travail ? Doivent-ils dicter à l'historien ses méthodes d'analyse ? Que faire de Guy de Cointet dans l'histoire de l'art ?

THESE ET ANTITHESE D'UNE CONFESSION

Abandonnés à la spéculation, les textes mêmes des œuvres, tout autant que les intentions qui ont motivé celles-ci, n'ont pas été conçus comme des messages *en clair* — pour recourir à un terme cryptographique. Les carnets, en revanche, pourraient être appréhendés en tant que *sous-texte* de l'œuvre autant que comme *avant-texte*. Plus ou moins généreux en informations selon les œuvres, ils livrent la genèse de certaines d'entre elles, graphiques ou performées. Mais dans les repentirs, les variations et les volte-face, c'est la pensée de l'œuvre en marche qu'il convient de traquer. Rien n'autorise dans les documents archivés à dater précisément ces détours ni à les historiciser en y calquant les détails d'une biographie. Les hypothèses, les impasses et les issues trouvées par l'artiste dans sa réflexion doivent plutôt être prises pour des bribes d'une intentionnalité dont il ne reste par ailleurs que peu de témoignages. Elles agissent donc en *sous-texte* en tant qu'elles permettent de deviner les intonations que l'artiste a données à ses œuvres et qui, peut-être peu tangibles dans les versions définitives de ses travaux, ont pu fonder leur droiture selon certains ou leur inconsistance selon d'autres.

L'enjeu de cette étude n'est pas strictement l'application d'une méthode comparative entre les projets énoncés dans les carnets et les œuvres, ni l'approche génétique d'un ensemble d'entre elles. Il s'agit *d'évaluer dans quelle mesure ces carnets pourraient être abordés comme le lieu de l'élaboration d'un processus de dédoublement et de dissimulation, dont les différentes formes de monologue dans l'œuvre et l'historiographie de Guy de Cointet seraient symptomatiques*. Le corpus sera donc envisagé avec l'objectif d'accuser certains éléments d'analyse au sein des œuvres afin de réexaminer plus généralement les étapes et la mécanique du travail de l'artiste. Les injonctions au secret et les « mises en garde contre les briseurs de codes¹ » émises par Guy de Cointet ou par ses commentateurs doivent donc avant tout être reléguées dans les prémices de cette réflexion. Les abstraire, c'est déjà déjouer une mystique de l'hermétisme et sa malédiction, et passer outre l'idée selon laquelle il n'y aurait rien à gagner dans le décryptage des œuvres² : leur analyse serait interdite, ou inintéressante, ou l'une parce que l'autre.

¹ PAUL, *op. cit.*, p.30

² Id. p.30

Plusieurs grilles de lecture doivent être échafaudées pour appréhender le vaste potentiel d'information que recèle ce corpus en même temps que la spécificité du prisme défini. Tout d'abord, doivent être définis les différents niveaux de lecture entre lesquels l'analyse devra naviguer. Ils sont trois : une approche *micro* (les œuvres et les méthodes de leur élaboration), une *méso* (l'œuvre dans son ensemble et la structuration qui en sera proposée), et une *macro* (l'environnement dans lequel l'œuvre s'est épanoui).

À cela doit s'ajouter le bornage chronologique simple que cette étude va tâcher d'argumenter par le détail. Le corpus court, selon la datation actuelle, de 1970 à 1983. L'œuvre en vis-à-vis duquel il va être mis s'est ouvert en 1971 et achevé en 1983. Les passages les plus précoces des carnets seront considérés comme liminaires et analysés en tant que tels, à l'écart du reste. Ces douze ans (mi-1971 — mi-1983) seront principalement divisés par l'année 1976. Cette bipartition chronologique sera une tripartition dans l'organisation du propos qui va suivre, afin de signifier son aspect crucial dans la carrière et conséquemment dans l'art de Guy de Cointet. Car enfin le troisième prisme appliqué à l'œuvre archivistique et à l'œuvre plastique sera celui même du concept de monologue. Étroitement chevillé à l'évolution professionnelle de l'artiste, il connaîtra lui aussi quelques bouleversements avec l'année 1976. Celle-ci fera donc figure de pivot dans ce retournement artistique, sémantique et dialectique majeur.

Après un retour contextuel sur le parcours de Guy de Cointet jusqu'à son arrivée à Los Angeles, la première partie de ce mémoire étudiera les principales postures prises par l'artiste dans l'intervalle entre 1971 et 1975. Les formes de ses monologues seront pour cette période son goût pour la cryptographie, un citationnisme qui ne dit pas son nom et l'invention de ses *alter ego* scéniques. En d'autres termes, une dissimulation du message, une délégation de l'autorité et une négation de la signature sont autant de manières, pour l'artiste naissant, de s'épanouir dans la seule fonction de force émettrice.

La deuxième partie, consacrée au revirement médian de 1976, sera l'occasion d'aborder le spectacle parisien *Une Soirée avec Raymond Roussel*, ses conséquences dans le travail scénique de Guy de Cointet et la relation plus générale de l'artiste à l'auteur. D'autres filiations et d'autres parentés avec des artistes permettront ensuite de revenir plus thématiquement sur le dédoublement et de la

spécularité, déjà chers à Roussel. Le motif du miroir est encore au cœur de la première exposition des dessins de Guy de Cointet à la Cirrus Gallery, en mai 1976, qui sera la seconde importante bascule de cette année-là. Pourtant, cet accrochage inaugural laisse encore soupçonner un double jeu de l'artiste.

Puis, une section sera consacrée aux retentissements de ces deux événements entre 1976 et 1983. Il y sera question des changements dans les modalités d'existence et de communication des personnages des pièces, de la nouvelle économie du recyclage littéraire et du hiatus entre le discours critique émergent et l'absence persistante de métadiscours de la part de l'artiste. Le monologue qui était jusqu'alors le refus volontaire d'une forme de communication est devenu la conduite d'une forme de communication velléitaire. Cela permettra d'évoquer la place ambiguë qu'il a tenté d'occuper dans le contexte de la scène californienne, par le biais spécifique de ses projets éditoriaux.

Laboratoire, atelier, loge de théâtre, les carnets sont dans un premier temps le lieu relais des composantes brutes, concrètes et conceptuelles, qui par assemblage formeront les œuvres finalisées. À partir de 1976, Guy de Cointet va y pratiquer un raffinement des idées qui l'amène à rendre plus explicites les fluctuations du travail et des idées menant aux œuvres abouties. Les liens avec son environnement artistique se feront aussi de plus en plus prégnants, sans que ne soit jamais rendue claire une quelconque revendication théorique. Dès 1973, il retenait dans l'une de ses notes une phrase de Jean Dubuffet dans *Asphyxiante culture* :

*La production d'art est un champ donné à l'esprit de caprice.*¹

L'énoncé originel se poursuivait ainsi :

Rien n'est plus dommageable à l'esprit de caprice que son assujettissement à une raison d'État, son administration par la collectivité, qui implique son contrôle et son orientation.

Ce qui laisse entrevoir que ces carnets, depuis leur avènement, ont eu un rôle de faux-fuyants devant des contraintes qui sont à supposer — temporelles, intellectuelles, communicationnelles, artistiques, humaines, pécuniaires — et qu'ils ont été, pour Guy de Cointet, le véritable champ offert à son esprit de caprice.

¹ COI 38.

1971-1976 : INTERROGATIVES TERGIVERSATION

RÉTROSPECTIONS, 1934-1971

*I can no longer find my way. I wander about utterly confused. Finally I stand still, and engage in a short monologue.*¹

Par souci de dissimulation ou par simple désintérêt, Guy de Cointet a laissé planer le silence sur ses « années françaises ». N'ayant jamais livré de commentaire public sur cette période qui s'étend de 1934 à 1966, ni même sur les cinq années, de 1966 à 1970, qui ont immédiatement précédé la publication d'*ACRCIT*, il a admis que trente-six années de sa vie puissent être reléguées à l'état d'anecdote et les documents qui en étaient restés à celui de traces marginales. Chacune de ces migrations, de Paris à New York, puis de New York à Los Angeles, a marqué un point de rupture dans sa démarche d'artiste et dans son rapport à sa propre histoire. Le plus important ne fut pas tant l'arrivée sur la côte Est que la découverte de l'univers californien en 1967, avant le véritable revirement de 1971.

Les cinq années passées aux États-Unis avant cette date peuvent être qualifiées de *période de latence*. Il est tentant de lire dans l'absence d'archives une absence de pleine satisfaction de son travail. De la même manière qu'il avait abandonné ses réalisations aux Canaries en 1964 ou dans le Limousin en 1965, il a pu juger rétrospectivement les créations de 1966-1970 comme étant de simples recherches. La terminologie de *période française* est une inexactitude : entre sa naissance en 1934 et son grand départ de 1966, Guy de Cointet a passé quatre ans en Protectorat français de Tunisie, trois ans en Allemagne, plus de deux ans en Algérie française, plusieurs mois aux Canaries, ce à quoi il faut ajouter ses nombreux voyages : en Allemagne, aux Pays-Bas, en Grèce, en Espagne en Irlande et peut-être en Suisse. Cette appellation sera employée ici par défaut d'un terme plus approprié, mais surtout pour faire apparaître, par contraste avec la période de maturité qui s'est épanouie aux États-Unis, que la France elle-même a agit comme repoussoir pour la création de Guy de Cointet.

¹ Extrait de Leopold Von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*, cité dans *A Few Drawings* et dans la contribution à *File Magazine* : *Foreign Agents* de l'automne 1980. Voir Bibliographie p. 150.

CAHIERS DE JEUNESSE

Dans les trois périodes de sa vie, le texte a revêtu une importance spécifique dans son travail, aussi bien dans les œuvres abouties que dans les recherches quotidiennes rédigées dans les carnets. Quand Guy de Cointet commence son travail cryptographique au début des années 1970, l'écriture est déjà un médium familier pour lui. Depuis une quinzaine d'années, le jeune homme est éperonné par ses ambitions, mais est toujours en lutte contre un manque de confiance en sa création. Ses doutes sur sa vocation sont l'un des objets de son écriture au début des années 1960. Il est dans l'attente d'un déclenchement.

Dans ce fonds d'archives, le document le plus précoce qui soit conservé est un cahier de collégien intitulé « Poésies », daté entre 1946 et 1948¹. L'archivage a donc lui-même écrit une histoire du rapport de Guy de Cointet à la littérature qui place la poésie au début de tout. Ce document recèle les copies manuscrites de poèmes de Franc-Nohain, Théophile Gautier, Alfred de Musset, Jules Renard, Jean Richepin, Henri Richer, Albert Samain, René-François Sully Prudhomme, Émile Verhaeren, et trois poèmes anonymes. Chacun est accompagné d'illustrations de la main du garçon, soigneusement dessinées. Il est difficile de savoir s'il a rempli ce cahier de son propre chef ou à l'invitation d'un professeur. Les thèmes sont déjà familiers de ses prédilections : poèmes et dessins évoquent entre autres la nature et les fleurs, l'horizon marin, l'Égypte et les pyramides.

Formellement et fonctionnellement, le cahier, défini comme un " ensemble formé par plusieurs feuilles de papier réunies, cousues ou attachées, et qui est destiné à l'écriture "², ne diffère que peu du carnet. La principale différence entre les deux est la vocation du cahier aux exercices. Bien que l'utilisation des cahiers par Guy de Cointet tende à être de plus en plus libre, leurs pages quadrillées sont connotées par un habitus scolaire. Cela induit, à l'usage, les valeurs d'imperfection, d'amélioration en cours, d'organisation nécessaire et d'homogénéité du contenu, là où l'usage du carnet se veut beaucoup plus libre. Les fonctions de ces deux supports, pourtant similaires, sont suffisamment déterminées pour que le cahier et le carnet soient abordés comme des types distincts.

¹ COI 26.2. Les documents mentionnés pour cette période sont reproduits en annexe du mémoire d'étude de muséologie 1934-1966 : *Au verso de Guy de Cointet*, École du Louvre, Paris, 2015.

² Définition Larousse.

La compilation de poèmes dans ce tout premier cahier est un procédé que Guy de Cointet va conserver. Entre 1949 et 1952¹, il élabore quatre recueils, paginés et indexés², de ses propres poésies. C'est dans ce début des années 1950 qu'il prend l'habitude de copier et recopier ses créations, profitant de chaque itération pour apporter quelques remaniements. Certains poèmes connaissent jusqu'à cinq versions conservées, manuscrite ou parfois tapées à la machine sur papier carbone. Si le jeune auteur a pu multiplier les exemplaires de ses textes dans le but de les diffuser, les *duplicata* au carbone n'ont qu'exceptionnellement été dépareillés. Avait-il imaginé une diffusion qui dépasserait la sphère du privé ? Quelles ambitions nourrit-il, âgé d'une vingtaine d'années à peine, dans le domaine de la poésie ?

La multiplication de ces textes et de leurs versions n'est pas le signe d'une pensée fluctuante et mais plutôt celui d'un perfectionnisme rigoureux. Son inspiration et les formes littéraires qu'il emploie pour cette production-là sont d'ailleurs remarquablement redondantes. À cette époque encore, le sujet principal de son écriture est l'amour, et pour s'en emparer il recourt à des champs lexicaux stéréotypés mais qui, au vu de son œuvre ultérieure, sont aussi idiosyncratiques. Les points d'accroche de sa fascination sont le visage, les yeux et les cheveux de femmes ; l'horizon, la vue d'un coucher de soleil sur un paysage marin ; la nuit et les astres ; les couleurs.

*Le soir la mer est rouge / Dans la maladie du ciel / La mer est rouge /
Comme la fin d'un amour / Et lourd le ciel / Qui pèse vert et noir /
Dans l'éclatante blancheur / Et la tremblante flamme / Du soleil*³

C'est dans le courant des années 1950 ou au début des années 1960 que se sont mis en place certains usages propres à sa pratique de l'écriture. Deux habitudes sont apparues à ce moment. L'une est plutôt une manie, celle de dessiner des profils de femmes dans les marges de ses pages. Ce leitmotiv graphique perdurera pendant toute sa période de maturité⁴. L'autre est l'écriture spéculaire, c'est-à-dire tracée entièrement à rebours de l'écriture courante, comme pour être vue dans un miroir. Guy de Cointet était habitué à écrire sur du

¹ Datation par estimation.

² COI 26.9, 26.10, 26.11, 26.12.

³ COI 26.3.

⁴ Annexe 4, p.5.

papier pelure dont la transparence permet de lire ces notes protocryptographiques non dans un miroir, mais par leur revers. La première apparition de ces notes spéculaires a moins la trempe de la pièce à conviction que du brouillon¹. Les deux fragments de texte inversé qui figurent d'un côté et de l'autre de la page sont toutefois symptomatiques de deux fonctions essentielles de son usage de l'écrit.

Je t'aime le sais-tu au moins/mon adorable fiancée/du monde la plus belle/fille

L'un est chargé d'un sentimentalisme intime qui n'est pas rare pour cette période, mais qui deviendra exceptionnel après 1971. Il fait là de la page un confesseur à qui s'adresser avec les deux premières personnes du singulier.

Merde/Merdre /Merde/Marde

Dans l'autre, est donnée à reconnaître — mise à part une fâcherie non dissimulée — une référence à l'*Ubu Roi* d'Alfred Jarry, tenue pour spécialement culte dans le cercle familial des de Cointet². Cette utilisation d'écriture inversée (entre 1956 et 1963), est remarquable par sa précocité et par son usage dans un cadre non artistique. Il ne s'agit pas pour autant d'un *unicum*, puisqu'on retrouve ce procédé dans au moins une lettre américaine adressée à son amie BB Veysset³, sur un papier suffisamment fin pour autoriser la lecture au verso.

Ces deux exemples corroborent l'idée selon laquelle le véritable artifice de Guy de Cointet dans ses dessins datés de 1971-72 ne sera pas à proprement parler l'exercice de l'écriture inversée, qui était loin d'être une innovation, mais l'amputation du verso du texte une fois accroché. Ce document-ci plus particulièrement permet de déceler par anticipation le système de références littéraire dans lequel l'artiste s'est inscrit des années plus tard, quand ce retour aux auteurs canoniques est devenu un procédé chronique. Il a pu nourrir une ambition avant tout littéraire chez Guy de Cointet et un sentiment d'appartenance à ce domaine-là. Seuls ses cahiers de la fin des années 1940 et des années 1950 témoignent de telles velléités. Dans les années 1960, cette ambition a dévié vers la peinture ; l'écriture lui a alors permis d'exprimer ses doutes sur ses propres capacités et sur sa vocation d'artiste.

¹ COI 26.3.

² Conversation avec Aleth Barbey, sœur aînée de Guy de Cointet, le 7 avril 2015 à Nancy.

³ Lettre à BB Veysset, non datée, collection BB Veysset, Paris.

FORMATION ARTISTIQUE

Peu de traces restent de ses études aux Beaux-arts de Nancy entre 1954 et 1957¹. Les motivations qui ont pu l'amener à une telle formation ne sont pas connues directement, mais son choix n'avait rien d'incongru. Son goût pour le dessin et les travaux plastiques était déjà reconnu par la famille, et notamment son penchant pour la mode. Il exécutait des dessins de vêtements féminins dont quelques exemples et des croquis sont dispersés dans les pages de ses cahiers de l'époque. Une fois étudiant à Nancy, Yves Lefebvre, son ami et futur metteur en scène, l'invita en connaissance de cause à dessiner des costumes pour les pantomimes qu'il montait dans le cadre universitaire². En 1958, à l'issue de sa formation, Guy de Cointet affirme sa détermination dans le brouillon d'une lettre qu'il destine au directeur d'une troupe de théâtre qu'il a vu se produire et que les costumes, pour cette interprétation d'une pièce de Shakespeare, ont laissé sceptique :

*J'ai toujours été très attiré par le théâtre, et mon rêve est de faire du décor et du costume de théâtre. [...] serait-il possible de travailler avec vous avec votre décorateur [...] ?*³

Par le biais du textile, c'est déjà vers le théâtre que Guy de Cointet penche. Dans cette école des Beaux-arts d'avant 1968, à Nancy, son œil et sa main ont été davantage exercés à la maîtrise professionnelle des techniques du publiciste ou de la « décoration plane », suivant l'intitulé de la filière. En 1957, il a abandonné ce parcours avant d'avoir obtenu son diplôme. Il est alors parti s'installer à Paris dans le but de poursuivre ses études à l'École des Arts décoratifs, mais n'en suit l'enseignement que pendant quelques jours. Contraint par ses parents à l'indépendance financière, il est resté à la capitale et y a entamé les activités professionnelles qu'il aura jusqu'à son départ, liées au graphisme, à la communication et à la publicité, notamment auprès d'Albert Hollenstein, dont le studio de typographie et de communication vient d'ouvrir en 1957. Il continue pendant ce temps de dessiner et de peindre⁴, profitant de quelques possibilités

¹ Quelques productions ont toutefois été conservées, notamment dans la collection de la sœur de Guy de Cointet, Aleth Barbey, Dijon, et dans celle de sa cousine Geneviève Francez, Paris.

² Entretien avec Yves Lefebvre, le 27 mars 2015 à Paris.

³ COI 27.04.

⁴ COI 27.03, COI 27.04, COI 27.06, blocs à esquisse datés entre 1957 et 1959.

d'exil, comme en 1958 quand il part prêt de Chartres pour peindre dans une ancienne maison de Chaïm Soutine. En 1959, il est appelé à faire son service militaire et part en Algérie jusqu'en avril 1961.

PASSAGE AU NOIR

Il a alors vingt-cinq ans. Par manque d'inclinaison pour l'exercice militaire, il est conduit à servir dans une compagnie d'action psychologique et n'a *a priori* pas pris part aux combats¹. Dans un premier temps au moins, ces mois qui ont été sacrifiés pour sa carrière d'artiste ne l'ont pas été pour ses passe-temps. Il a poursuivi ses lectures, ses dessins, sa fréquentation des monuments, des musées et des cinémas. Un minuscule agenda couvre le deuxième trimestre de l'année 1960 et est aussi le premier agenda conservé dans ses archives, l'unique pour cette période française. Il est un cas unique de journal dans le fonds d'archives, où le soldat a résumé ses activités quotidiennes, ses déplacements liés à l'activité militaire et ses divertissements, sur des pages qui ont la taille d'une demie-paume. Des noms d'artistes et d'auteurs y sont livrés, entre autres Jean Dubuffet, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Max Ernst, Odilon Redon, Chaïm Soutine, Pierre Teilhard de Chardin, James Joyce, Eugène Ionesco, Samuel Beckett ou Robert Desnos. À cela s'ajoutent des références comme le film *Les Yeux sans visage* de Georges Franju, ou la revue *Tel Quel* lancée en cette année 1960. Loin de ne regarder que vers les avant-gardes du début du siècle, il prête une grande attention à l'actualité culturelle et littéraire, même à la guerre.

Mis à part cet agenda, quelques-uns de ses écrits de cette période ont été conservés. L'un d'entre eux, dont la narration repose sur des jeux de synesthésie, semble être inspiré d'un rêve. Guy de Cointet l'a réélaboré dans une seconde version où le premier récit se retrouve enchâssé dans une autre narration², préfigurant un schéma de construction qui reparaitra quinze ans plus tard dans ses pièces de théâtre. Dans ses notes de cette époque, les mentions de la guerre sont remarquablement absentes. Son amie Anne-Marie Caffort, rencontrée chez Albert Hollenstein et avec qui il restera en contact jusqu'à la fin de sa vie,³ est la seule à avoir révélé, dans un recueil des lettres qu'elle a

¹ Entretien avec Henri de Cointet, le 20 avril 2015 à Dijon.

² COI 26.16 et COI 26.17, « *Je marche dans une rue pavée...* » daté du 2-3 mars 1961.

³ L'évocation la plus tardive de son nom se trouve dans le carnet COI 57 daté de 1982.

envoyées à de Cointet¹, son traumatisme lié à scène de guerre à laquelle il a assisté lors de la nuit de Noël 1960. Lui-même ne relaie pas ce témoignage dans ses notes, ni auprès de sa famille ou de ses amis proches². Une seule faille semble exister dans cette retenue : celui qu'il appelle "Le Tueur", le premier personnage connu dans la création de Guy de Cointet. Protagoniste éphémère dans ses écrits, il a ensuite laissé la place à Herminie et à Olga. L'auteur a dit dans une note au sujet de cette dernière l'importance qu'elle a eue pour lui à un titre personnel plutôt que littéraire. La manière particulière dont il a investi son personnage a trouvé plus tard un écho dans un article de *L'Express* de 1962 qu'il a conservé, dans lequel Alain Jouffroy évoquait le rôle particulier de Louna, avatar féminin de Henri Michaux³. Le personnage du "Tueur" se trouve donc aux prémices du travail de Guy de Cointet sur ses personnages. Il apparaît en 1960 dans un projet d'historiette illustrée. Des trois dessins imaginés, deux seulement ont été réalisés, tracés à l'encre noire sur des coupures de journaux dans un style puéril. L'un figure un fossé dans le sol vu en coupe, dans lequel reposent deux corps de femmes gonflés que survolent des nuages d'insectes. L'autre montre le *tueur*, petit personnage schématique et équipé d'une masse d'arme, lui-même étendu à terre. Le texte de l'article sous-jacent du second concerne la politique coloniale du général de Gaulle.

En plus d'inaugurer le travail direct sur papier journal, ces dessins préfigurent un ensemble désigné ici par le terme *d'œuvres noires*, exécuté au retour d'Algérie. Mise à part leur monochromie, dont l'austérité n'est peut-être pas sans lien avec la pensée mystique de Teilhard de Chardin, ces productions ont deux autres spécificités. La première est leur statut d'œuvres abouties, signifié par leur réalisation sur des feuilles libres de papier à dessin. Au centre de chacune de ces feuilles a été collé un fragment plus petit de journal, lui-même recouvert par un motif abstrait peint ou dessiné. Le recours au journal étant leur deuxième caractéristique. Cette pratique littérale de la cryptographie, l'occultation physique du texte, a trouvé une résurgence dix ans plus tard dans des biffures "graphiques" de texte imprimé préparatoires à *ACRCIT*⁴.

¹ ERNST A.-M., *Mon Ami Guy de Cointet*, Essai biographique non publié., Paris, 1994.

² Entretiens avec Yves Lefebvre, le 27 mars 2015 à Paris, Aleth Barbey, le 7 avril 2015 à Nancy et Henri de Cointet, le 20 avril 2015 à Dijon,

³ COI 27.7.

⁴ Carnet conservé au MoMA, New York, Inv. 611.2012. Annexe 4, p.6.

L'ÉPREUVE D'UNE VOCATION

À la suite de son service militaire, Guy de Cointet respecte une période de repos en Bourgogne puis se réinstalle à Paris. Il se retourne vers l'apprentissage artistique en suivant, à l'Académie de la Grande Chaumière, une formation plus moderne que l'École des Beaux-arts. Il retrouve là le peintre Jacques Busse, qu'il avait connu dans son poste d'enseignant à Nancy, mais que le peintre prodigue désormais dans un héritage de la modernité picturale parisienne, Busse ayant lui-même l'élève d'Othon Friesz à la Grande Chaumière. C'est le moment où il commence à se définir en tant qu'artiste, et qui plus est en tant que peintre. Le passage à l'extériorisation, la comparaison, la mesure des autres élèves est difficile à engager. L'écriture apprend à revêtir une autre fonction dans ce début des années 1960 : elle devient la confession de son rapport à une altérité artistique. Il fait le constat d'une lutte, décrit la peinture comme un vecteur d'angoisse et comme possible révélateur de son illégitimité en tant qu'artiste.

Une année de destruction, pour me démolir, me réduire, m'anéantir par ma propre médiocrité. La peinture est le meilleur moyen, le plus direct. Impossible de noyer le poisson, de tricher.¹

L'année 1963 sera donc la première pendant laquelle il choisira d'assumer sa vocation d'artiste et de peintre. Parallèlement à ses activités de publiciste pour des sociétés comme Gerep-Sodirep et Havas, c'est le moment où, recherche sur recherche, sa manière propre tente encore de se définir. Le souci de la perspective continue de le préoccuper en ce début des années 1960.

« Je ne vois pas spontanément dans l'espace. Et il n'y a pas de peinture sans espace. (...) Busse ne t'a pas raté quand cet après-midi il a soulevé le problème ».

L'influence de Busse est facilement lisible, à lui qui donnait le primat à la lumière et le second rôle à la forme, pour reléguer la couleur au statut d'accessoire. Les créations du jeune peintre resteront monochromes jusqu'en 1964, et pourtant parfois plus teintées par un expressionnisme pollockien que par les penchants architecturaux, le motif de la grille et les problématiques du fond et de la forme en peinture défendus par Jacques Busse.

¹ COI 25.7. Note du 27 février 1963.

LIGNES DE FUITES

L'évolution rapide de son style a été permise par une production abondante, qui impliquait un grand flux de matériaux et a souvent contraint l'artiste à user de supports de réemploi. Il a profité parfois de papier à dessin grand format, d'autres fois de leur verso, ou de la possibilité de recouvrir ses précédentes peintures de blanc en produire de nouvelles ; en 1963 il a plutôt travaillé sur des planches de carton « LU » ou « Champagne », en 1964 il est retourné au journal, travaillant cette fois sur les feuilles entières et non plus sur des fragments comme en 1962, offrant généreusement aux historiens une méthode exceptionnelle de datation des mouvements de sa création. Le journal, support de prédilection peut-être, a cette fois moins prêté le flanc de l'artiste moins pour de potentielles narrations sous-jacentes ou pour ses qualités graphiques que pour son accessibilité financière. Ce n'est qu'en 1965, certainement grâce au mécénat de son ami Philippe d'Abzac, que Guy de Cointet pourra s'autoriser à peindre sur Isorel, lors de la retraite consacrée à la peinture qu'il fait dans le Limousin.

Tôt accoutumé à l'itinérance due aux impératifs militaires de la famille, il n'en est pas cette année-là à sa première échappée. Dès après l'échec à son premier baccalauréat, en 1952, il était parti de son propre chef à Munich, pour visiter la Pinacothèque en guise de consolation. Deux ans plus tard, et l'année suivante encore, il était parti avec son cousin Étienne de Cointet découvrir l'architecture moderne hollandaise. Il saura par la suite se saisir des plus petites occasions de voyager, puis en cherchera de plus grandes à partir de 1963. Après un séjour chez Jacques Busse dans le Var, il se rend en solitaire en Espagne le mène jusqu'à Tolède. Il y retourne l'année suivante, poussant son chemin jusqu'à aux Canaries, à Ténérife, où il restera travailler à la peinture pendant quelques mois, sans rien laisser derrière lui de cette production. Il ne cherchera pas plus à assurer la postérité de ses œuvres limousines, laissées dans l'atelier après son passage, ce qui laisse encore en suspens la question de la valeur qu'il aurait pu attribuer à ces peintures plus qu'à celles qui ont précédé. L'humilité des matériaux qu'il emploie, tout comme ses départs répétés en ermitage, ou son indifférence au fruit de ses recherches témoignent de sa soumission autant que de son exigence à l'égard de sa vocation de peintre, retranché du monde.

PASSADE A NEW YORK

Ce sont les voyages qui ont absorbé, dès que reçues, les maigres payes desquelles Guy de Cointet a tenté de vivre depuis le début de sa vie professionnelle, souvent grossies par l'aide de ses amis proches qui, discrètement, mais non moins sûrement, ont fréquemment permis aux œuvres d'advenir. Mais les conditions de vie et de travail précaires dans lesquelles Guy de Cointet a évolué à la fois en France et aux États-Unis ont très tôt conditionné sa production à des formes légères ou éphémères. Le conceptualisme ambiant et les contingences stylistiques américaines n'en seraient donc pas les seuls instigateurs.

Parti pour New York à l'hiver 1966, il poursuit dans un premier temps là bas les recherches formelles engagées en France. De la peinture intégrant des objets collés — masques, cendrier, demies balles de ping-pong — il est déjà passé à la fin de la même année « à la sculpture... peinte »¹ puis consacre la période suivante à la « sculpture mouvante »². Ni la date du début de sa collaboration avec Larry Bell, ni son mode de subsistance pendant les mois qui l'ont précédée ne sont connus. Parvient-il à trouver du travail, et aurait-il évolué là-bas dans le même secteur professionnel qu'en France ? A-t-il assisté Jérôme Ducrot dans son studio de photographie ? Comment est-il parvenu au bout de quelques mois à louer l'atelier qu'il partageait avec un ami³ ? Là encore, sa biographie et ses tergiversations artistiques s'égarerent : les archives ne sont pas parvenues jusqu'à nous, perdues, ou simplement laissées là au moment de partir à Los Angeles. Les deux témoignages connus de son œuvre sculpté de cette période sont ceux de Larry Bell, qui fait état de bâtonnets peints de rayures et assemblés en compositions orthogonales à suspendre au mur⁴, et celui de Viva Hoffmann, qui a partagé un atelier avec Guy de Cointet :

Guy was stringing small different colored wooden beads across the room, up near the ceiling.

¹ Lettre à BB Veysset du 21 décembre 1966, collection BB Veysset, Paris.

² COI 90.3, lettre à sa cousine Michèle Say du 21 novembre 1968. La durée de cette production est encore indéfinie.

³ *Op. cit.* note 1.

⁴ BELL L., « Préface », *Guy de Cointet*, Zurich, Suisse, JRP/Ringier, 2011, p. 4-5. « [...] ses sculptures mystérieuses faites de bâtonnets qu'il peignait et fixait ensemble à l'aide de petites attaches en métal. Il les accrochait au mur à la façon d'une échelle, avec des bandes joliment peintes de couleurs plus ou moins larges sur des traverses horizontales, tenues par des montants verticaux ornés de bandes semblables. »

*They were strung in loops; that is not tightly on the wires or strings; the wires or strings were loosely hanging actually in sort of arcs.*¹

Après la sculpture, c'est le film qui a de plus en plus retenu son attention jusqu'à la conception d'*ACRCIT*², dont les coûts de publication l'ont forcé à se séparer de son matériel de tournage³. Médium onéreux, il a certainement été autorisé l'emploi obtenu auprès de Larry Bell, tout autant que tributaire de la prospérité du sculpteur⁴. En 1983, dans l'interview qu'il accorde à Emily Hicks, c'est la seule de ses recherches pré-*ACRCIT* que Guy de Cointet continue d'évoquer :

— *Have you considered using any other medium besides theatre, such as film? — I have made some films, but it's a completely different medium for me, and it's so expensive. — Is there anything about the medium of film that opposes your ideas? — I don't think so.*⁵

L'empêchement pécuniaire de poursuivre dans la voie du cinéma suffit-il à discréditer la production filmique ? La principale filiation entre le cinéma qu'il a pratiqué et la cryptographie vers laquelle il revire 1971 est le froid truchement de la technique derrière lequel la main, l'œil et la pensée de l'artiste disparaissent. Guy de Cointet ne manquera pas de réaffirmer la valeur fondatrice de son journal, *ACRCIT*, qui représente son retour définitif au papier, dans son œuvre et dans ses archives.

*I really started late. I was always doing something, painting or writing, but never thought I would do them publicly. I was very reluctant. I never found something I thought I could work on for more than 3 months, or 6 months. [...] When I did the newspaper, I really recognized it. I saw something I could work on a long time, something which would develop by itself.*⁶

¹ Correspondances électroniques avec Viva Hoffmann, les 15 et 18 octobre 2015.

² Lettre à BB Veyssset du 10 mai 1968, collection BB Veyssset, Paris.

³ Lettre à BB Veyssset du 13 septembre 1971, collection BB Veyssset, Paris.

⁴ Lettre à BB Veyssset du 26 août 1970, collection BB Veyssset, Paris.

⁵ HICKS E., 'Guy de Cointet : Interview', *Summer 1985 : Nine Artists*, Cat. exp. (Los Angeles, MOCA, 26 juin-29 septembre 1985), Los Angeles, MOCA, 1985.

⁶ BRAATHEN B., 'An interview with Guy de Cointet', *Pittsburgh Center For The Arts*, décembre 1980, vol. 2, n° 2, p. 7.

L'ATELIER DU CRYPTOGRAPHE : LA TETE ET LES POUCHES

*The sum of human wisdom is not contained in any one language, and no simple language is capable of expressing all forms and degrees of human comprehension*¹

Quand Guy de Cointet entreprend la conception d'*ACRCIT* en 1971, ni l'intérêt trouvé pour les procédés cryptographiques, ni le goût pour un message livré replié sur lui-même, sans destinataire, ni l'exigence de la composition typographique, ni simplement le recours au journal ne sont des découvertes récentes. Cette parution unique, avant même de passer pour une œuvre majeure à l'aune de la production graphique à venir, représente déjà sur ces quelques points une forme d'aboutissement de ses recherches antérieures. Ironiquement, ce n'est pas à l'autel de la peinture qu'il a sacrifié avec cette œuvre inaugurale, mais à celui, plus confidentiel, du langage.

Du temps de ses productions filmiques, l'un de ses projets prenait pour sujet, déjà en 1968, la construction et sa déconstruction, visuelle et sémantique, d'un texte métré en fonction du cadrage². La contrainte pécuniaire aura probablement été l'un des facteurs dans sa décision de recourir exclusivement à l'encre et non plus aux halogénures ou à l'huile ; une préférence pour la mobilité dans le choix du papier faible grammage au lieu des sculptures plafonnantes. Pourtant, l'entreprise *ACRCIT* n'a pas manqué de mettre Guy de Cointet à l'épreuve et de son endurance et de ses ressources. Plusieurs pages de son carnet d'élaboration conservé à la Bibliothèque Kandinsky³ sont consacrées à la recherche d'imprimeurs, à la collecte et à la comparaison de devis et à l'estimation chiffrée du choix d'impression le plus intéressant. Ses vingt-huit pages au format 17x22" (43x56cm), imprimées à l'encre noire sur papier journal, ont finalement été tirées sur les presses de Jensen Printing Co., Inc. à Pasadena en octobre 1971. Après avoir espéré profiter de tarifs dégressifs pour en faire imprimer un ou deux milliers, Guy de Cointet avait finalement opté pour un tirage à cinq cent exemplaires, pour la somme de sept cent trente-cinq dollars. Abstraction faite de son cryptage intégral et mises à part une incise en caractères chinois et une autre en allemand, le journal est rédigé en langue anglaise.

¹ COI 39, citation extraite d'Ezra Pound, *The ABC of Reading*.

² COI 96. Lettre du 18 décembre 1968 à Paul de Cointet.

³ COI 34.

La principale brèche qu'il ouvre en 1971 est celle du langage écrit qui, abandonné dans sa fonction immédiate de mode d'expression, est substitué par le jeu de ses formes multiples, tout aussi capables d'en faire un mode de non-expression. Le bouleversement est de taille, puisque les codes, les alphabets, les typographies, et les langues inventées, confondus les uns avec les autres dans une illisibilité volontaire, vont constituer la quasi-totalité de l'œuvre graphique et l'argument principal des performances jusqu'en 1976. C'est dans cette confusion même qu'il faut entendre le sens de la *cryptographie* cointetienne. Il s'agit d'un système global de conditionnement à l'inintelligibilité du texte : la disposition de signes dans un ordre qui appelle l'œil à la lecture, mais le condamne à l'observation, ou bien qui autorise une lecture privée toutefois de phonèmes reconnaissables, de message cohérent ou d'issue logique — a priori.

Contrairement au sens commun de la cryptographie, le procédé de Guy de Cointet ne vise pas à soustraire le message à l'entendement commun pour l'offrir à un privilégié qui aurait été mis dans le secret. Fréquemment, le codage apparent est un leurre, mais parfois une clé de déchiffrement est remise avec le texte et, la plupart du temps, l'artiste la garde pour lui. Le destinataire d'*ACRCIT* ou du portfolio *CIZEGHOH TUR NDJMB*, exemplairement, est une vague altérité ; les pages, des bouteilles à la mer scellées au plomb.

VIVONS CACHES

Pour justifier l'apparition et la permanence des cryptogrammes dans l'œuvre de Guy de Cointet, la thèse d'une culture façonnée par des spécificités biographiques a souvent été employée. L'idée d'une familiarité avec la linguistique héritée de sa mère, lancée par Michael Kurcfeld en 1979, a aussi été colportée par *Arts and Architecture* en 1984, puis rejointe en 2011 par l'anecdote de Marie de Brugerolle, invalidée depuis, des messages codés entendus à la radio pendant la Seconde Guerre mondiale¹. Cette lecture en résonance avec l'Histoire est à substituer à la prise en compte d'une démarche personnelle de Guy de Cointet, qui l'a certainement amené à évoluer dans une culture de la cryptographie, mais dont il est bien moins l'objet que le sujet.

¹ BRUGEROLLE M. de, *Guy de Cointet*, Zurich, Suisse, JRP/Ringier, 2011, p.9 : « Il entend de nombreux récits de guerre, les messages secrets diffusés à la radio durant cette Seconde Guerre mondiale dont les épisodes sont racontés lors des repas familiaux ».

ACRCIT est conçu d'emblée, et à juste titre, comme le premier opus d'une série. Sa filiation directe ne trouvera pas l'aboutissement prévu, mais la suite de la production s'inscrira malgré tout dans la lignée de cet avènement-là. En 1972, après l'abandon du numéro deux du journal, *JEBOJO*, l'attention de Guy de Cointet se reporte vers une autre publication : *A Captain from Portugal*. Petit livre blanc de 48 pages, principalement inspiré des *Mines du roi Salomon* de H. Rider Haggard¹ et composé à la main dans un alphabet hexagonal. C'est l'une des seules œuvres livrées avec une « pierre de Rosette »², la seconde étant le livre de 1975 *Animated Discourse* réalisé en collaboration avec Larry Bell et pour lequel l'alphabet est cette fois photographique. Il retranscrit le *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem. La clé fournie, bien qu'exacte, n'épuise qu'une partie des subterfuges du codage.

En 1973, avec la conception du petit livre noir *Espahor ledet ko uluner!*, Guy de Cointet procède déjà à une volte-face : c'est en vain que le texte et son apparente inintelligibilité se prêteront aux tentatives de décodage. Parmi ses premières idées, il émet celle d'introduire des lettres fallacieuses³. Dans les carnets dédiés à son élaboration, les pages de tentatives de codages sont remplacées par des pages couvertes de mots lisibles, probables dirait-on, mais rarement identifiables : *Pemigewasset* est le nom d'une rivière du New Hampshire, — *Galoubet* est un type de flûte, mais *matil*, *ponfe* ou *qabx* ne trouvent de signification dans aucune des langues qu'il a côtoyées⁴. Finalement composé en alphabet latin, au letraset, ce sont les mots mêmes qui sont inventés. C'est à l'occasion de cette publication que, pour la première fois, Guy de Cointet prolonge l'illusion du récit par l'illusion du contexte de sa rédaction, dans sa première performance où il fait figurer l'acteur Billy Barty dans le rôle de l'écrivain fictif Qei No Mysxdod.

Quelques mois plus tard, c'est le portfolio *CIZEGHOH TUR NDJMB*, élaboré en résidence chez le couple De Laage de Meux à Ramatuelle qui fait l'objet de la performance. Cette fois, les treize pages sérigraphiées sont couvertes de textes alphabétonumériques réellement codés et imprimés en rouge. C'est une femme cette

¹ Le *captain* renvoie donc au personnage de José Silvestre et non au *Captain Kidd* d'Edgar Allan Poe dans *The Gold-Bug*, comme évoqué dans BRUGEROLLE, *op. cit.* p.12.

² Le terme revient régulièrement sous la plume des critiques entre 1975 et 1977.

³ COI 36.

⁴ *Id.* Annexe 4, p.6.

fois, l'artiste Huzo Lumnst incarnée par Chantal Darget, qui surajoute le texte apparemment décousu qu'elle déclame au texte illisible des planches exposées.

TSNX C24VA7ME, le petit livre rouge, est publié en 1974. Il reprend à *CIZEGHOH TUR NDJMB* les caractères rouges et l'usage conjugué des chiffres et des lettres et à *Espahor ledet ko uluner!* l'illusion d'une narration, notamment grâce à des noms de personnages bien identifiés. Mais là où *Espahor* recourait fréquemment au dialogue, *TSNX* inaugure, sur le papier, la forme théâtrale qui ne prendra racine que deux ans plus tard dans l'œuvre performé de Guy de Cointet. En 1975 enfin, *A Few Drawings* accole sur une même page une phrase en clair et du faux texte crypté et finit de conduire cette pseudo-cryptographie vers son identification comme de la poésie tantôt visuelle, tantôt sonore, à voir ou à performer.

Les toutes premières performances avaient pour principale vocation d'expliquer, en le mystifiant, l'acte de création. Dans une soirée promotionnelle, Qei No Mysxod faisait avec emphase l'éloge de l'illisible *Espahor ledet ko uluner!*, ou bien Huzo Lumnst revivait la verve inspiratrice de son dernier travail. En 1974, avec *The Halved Painting*¹ ou *Two Drawings*, c'est la forme même des œuvres, respectivement divisée en deux, ou dédoublée, qui était commentée. C'est en 1975 avec *Going to the Market* que le texte figurant sur le panneau, qui est le seul élément de décor et accessoire, est devenu l'objet du commentaire. Cette pièce qui démontre pour la première fois une analogie du récit performé et des signes disposés dans une grille de lettres qui servent d'acronyme monumental au récit à l'appui desquels l'interprète narre l'histoire, y retrouvant les nombres tracés, les couleurs et les initiales des termes cruciaux de la narration. Guy de Cointet, avant de s'éloigner du texte pour s'intéresser le potentiel narratif du pictogramme (*My Father's Diary*, 1975), puis de l'objet (*Ethiopia*, 1976), était parvenu à faire de la performance un procédé cryptographique réflexif, l'occasion de rabibocher sur scène, comme des amants fâchés, le code et le codé.

*Thus the entire piece becomes a cipher, not in its attempts to unravel in explicit terms itself, but as a code that represents the process by which it was created.*²

¹ Le titre complet est *The Halved Painting or At Sunrise a Cry was Heard*.

² MILLER G., « The Portrait Review : Guy de Cointet », *Monogram*, janvier 1976, vol. 3.

ACRCIT : ENCRAGES CALIFORNIENS

L'étude des carnets de 1970 -1971 est à ACRCIT ce que la narration performée est au panneau codé de *Going to the Market* : l'occasion de livrer un texte *bis*, intelligible, historié à ces assemblages de caractères opaques¹. La relecture permise par ces archives donne une mesure à la complexité conceptuelle qu'il est permis d'attendre et amont et en négatif des œuvres. Elle clarifie les lignes directrices de la pensée de l'artiste et ses principales règles cryptographiques pour les quelques années suivantes, synthétisées dans un seul objet, initial et programmatique.

La première, emblématique dans l'œuvre cointétien, est celle de la composition en grille qui se prête dans le journal à de multiples variations pour entraver la lecture du texte, radicalement justifié et donné à lire de différentes manières : de gauche à droite aussi bien que de haut en bas, en quinconce ou encore les mots ordonnés à rebours de l'ordre de lecture². Cette méthode a été réemployée ensuite pour *A Captain from Portugal*, *A Few Drawings*, *Animated Discourse*, pour tous les panneaux lettrés des performances ainsi que pour la composition d'une grande partie des dessins de 1977 à 1981. Son potentiel cryptique propre — auquel s'ajoutent souvent d'autres codes chez Guy de Cointet — tient à la suppression des espaces intermots et des talus d'approche.

Des deux premières pages d'ACRCIT, entièrement bâties sur des grilles, le dernier bloc de texte de la deuxième page est le seul à ne pas être soumis à une autre déformation que ces espaces. Elles dessinent des rayures blanches diagonales dans le carré de lettres encrées en noir, quitte à trancher au cœur des mots. Elles traversent les phrases d'un texte de Harold Cummins et de Charles Midlo, *Finger Prints*, *Palm and Soles*, qui analyse l'alternance dichromatique du pelage des zèbres³. Dans un bloc adjacent, un passage de *Tarzan* fait intervenir un homme accusé de s'exprimer par énigmes. Une autre bribe provient du *Crépuscule des dieux* et Nietzsche y enseigne qu'apprendre à voir est une question de volonté. Sans un murmure, le programme est livré.

¹ Une analyse détaillée d'ACRCIT sera rendue possible par le recoupement des carnets COI 34 de la Bibliothèque Kandinsky et 611.2012 du MoMA, partiellement numérisé à l'heure de cette recherche.

² Cet ordonnancement en grille est probablement ce qui a incité le collectionneur et cryptophile Philip M. Arnold à rapprocher le travail de Raban Maur dans la lettre 10 juin 1974. COI 68.6.4.

³ DESCLAUX V. et C. LEMAITRE, « Newspaper, Le Journal ACRCIT », *Guy de Cointet*, Paris, France, Flammarion, impr. 2014, 2014, p.104. Une page du carnet donne en clair le texte du chapeau du journal qui annonce partiellement le programme de ces deux premières pages. Annexe 4, p.7.

SOUS LES PAVES DE TEXTE, VENICE BEACH¹

Le carnet d'élaboration d'ACRCIT conservé en France est parfois elliptique au sujet du choix des textes et de la mise en page, il livre en revanche plus exhaustivement certaines réflexions, celles notamment relatives à la genèse du titre. Le carnet lui-même, intitulé « *NEWSPAPER* » en trois colonnes de trois lettres², reste dans le flou sur ce point essentiel, débattu sur près d'un quart de ses pages. Ces différents essais sont concentrés sur les thèmes géographiques, proposant des variations sur « *AN AMERICAN NEWSPAPER* », « *A VENETIAN NEWSPAPER*¹ », « *A CALIFORNIAN NEWSPAPER* », « *PACIFIC NEWSPAPER* » ou « *PALMTREE* ». Trois autres pages portent des listes de noms de villes de l'Arizona, du Nevada et de Californie, retenus sans doute pour leur caractère sonore dans le premier cas (Chukut Kuk, Ali Ak Chin...), pour leur valeur littérale dans les deux autres États (Eureka, Blue Diamond, Paradise...). Un pan de cette recherche est résolument américain, et orienté à l'ouest. Sur d'autres pages, le carnétiste décline les noms des océans, des continents et des planètes, toutes lettres désordonnées³. Le mot y est inscrit pour la première fois : ACCIRT. L'Arctique.

C'est bien celui qu'on lit sur trois colonnes, de haut en bas et de gauche à droite sur la couverture du journal ; et de nouveau en haut de pages à l'intérieur, crypté en chiffre de César⁴. Entretenant peu de liens avec la Californie,

*Le territoire arctique peut apparaître comme la métaphore de la page blanche, de l'espace vide et inhabité.*⁵

Il présente aussi l'avantage de ses six lettres, qui saturent une grille, au même titre que l'océan *indien* dont la version cryptée, *JEBOJO*, était le projet de titre d'un deuxième numéro du journal⁶. Les palmiers peuvent passer pour un caprice quand ils tapissent par centaines une double page du journal (pp.4 et 25). Mais ils se révèlent, grâce à ces recherches de titres, plus significatifs qu'un simple motif. À son amie BB Veysset, l'artiste écrivait en 1968 :

¹ Le 10 mai 1968, absorbé par son travail, déjà très distant de la France et étranger aux événements qui la secouent ces jours-là, écrit à son amie BB Veysset, à Paris sans aucune référence à l'actualité.

² Les couvertures des carnets sont reproduites dans l'annexe 2.

³ Annexe 4, p.8.

⁴ Code qui consiste en l'incrémentation des lettres de — n rangs dans l'ordre alphabétique. A chaque page du journal, l'ensemble des lettres du mot ACRCIT est décalé d'un rang supplémentaire. Le même chiffre de César est utilisé pour en coder la pagination, écrite en toutes lettres.

⁵ DESCLAUX V. et C. LEMAITRE, *op. cit.*, p.103.

⁶ COI 35. Le projet du second numéro est mentionné dans une lettre du 13 septembre 1971 adressée à BB Veysset, collection BB Veysset, Paris.

[...] *j'ai traversé une période sombre malgré le soleil, le Pacifique et les palmiers.* ¹

Trois ans plus tard, après avoir été accueilli ponctuellement par Guy de Cointet lors d'un passage à Los Angeles, le photographe Hervé Gloaguen lui offrit deux tirages, dont l'un d'une vue de Venice avec ses palmiers², emblèmes du mode de vie à la californienne. *ACRCIT* semble être, dans la rigueur de son plan hypodéméen, et malgré son nom, tenu dans son programme par la force d'un localisme qui infusera encore, par la suite, dans presque tout son œuvre performé.

MULTICULTURALISME, MULTIALPHABETISME

C'est une autre une captation, quasi photographique, de la Californie cosmopolite à laquelle se livre Guy de Cointet par la collecte de pages de livres et de journaux, indifféremment anglophones, sinophones ou hébraïques, dont il parsème les deux carnets. Celui du MoMA semble être plutôt voué à l'alphabet latin ; celui de la Bibliothèque Kandinsky au recueil d'autres langues, rapportées par le collage de fragments originaux, de photocopies ou par copies manuscrites, notamment de deux extraits de journaux chinois³. Une telle prolifération a pu être motivée par différents intérêts, à commencer par l'effet de confusion entre l'illisibilité d'un cryptage et celle des langues étrangères, lorsque l'un et l'autre voisinent. Ils sont confinés à une visualité qui exclut le lecteur d'une éventuelle structure de communication ou qui, au contraire, l'y surprend. Au centre du texte en caractères chinois centré sur la page 5, apparaissent, l'une au-dessus de l'autre, les deux lettres latines : TV. Mais au-delà d'une friction des langages que Guy de Cointet a pu chérir au même titre qu'Ezra Pound, cette inclusion sélectionnée pour le journal se réfère à une métaréflexion sur les médias, leur universalité, l'assertivité de leur contenu. La légende de ce fragment indique :

An interesting excerpt from truth, a chinese newspaper of San Francisco ⁴

là où le texte, certainement recomposé par l'artiste, est incompréhensible en chinois.

APOSTILLES : L'OPACITE REVEE.

ACRCIT à l'égal d'un « véritable » journal a le papier adapté, le format, le titre, un prix de vente annoncé (fifty cents), une pagination, des rubriques, en quelque sorte.

¹ Lettre du 24 février 1968 adressée à BB Veysset, collection BB Veysset, Paris.

² COI 22.9.1.

³ Annexe 4, p.8.

⁴ Chiffre de César alternant à chaque mot un décalage des lettres de n+1 et n-2. M

Seuls, lui manquent le lieu et la date d'édition, un ours, le nom d'un directeur éditorial ou d'un quelconque auteur. L'intemporalité de l'œuvre, garantie notamment par la résistance des codes est l'une des thématiques de cette première période. C'est aussi l'une des caractéristiques majeures de la publication qui, à la différence des suivantes, sera réemployée dans des œuvres ultérieures, *Iglu* (1977) et *Tell Me* (1979 et 1980). Guy de Cointet laisse flotter le doute quant au lieu d'origine du journal, mais signifie son ancrage californien de manière latente. Il opère de même au sujet de son autorité. La mention de son propre nom ne sort pas du carnet, où il n'en fait qu'un usage pratique de faux texte, pour tester les codes et les typographies qu'il appliquera ensuite à d'autres textes¹. L'opération, machinale et systématique, correspond aussi à un système qui se met en place dès *ACRCIT*, celui de la disparition de l'auteur. Dans ses carnets, à cette époque, son nom est mis à l'épreuve et transformé ; il se voit appliquer le chiffre de César et se déroule en 16 versions, jusqu'à la dernière, « QEI NO MYSXDOD », hétéronyme élu d'une petite croix marginale pour ses prochains travaux². Pas de Cointet, ni de Mysxdod dans le journal de 1971, mais, à sa deuxième page, parmi les trois personnages de l'extrait déjà mentionné de Tarzan, Lord of the Jungle, apparaît un Sir Guy (Henderson). Est-il juste de voir là une signature ? Est-ce un clin d'œil aux décodeurs, comme les initiales de Gary Cooper qui figurent sur l'un des tableaux de *De Toutes les Couleurs*, dix ans plus tard³ ? Guy de Cointet, au gré de ses tours de passe-passe et sous ses masques divers, sème des indices.

CALLIGRAPHIES : L'IDEALE TRANSPARENCE

La seule signature à apparaître dans l'ouvrage, à défaut de celle de l'auteur, est celle de Mahomet (p.6). Référence sans doute à la calligraphie arabe, qui élargit encore le spectre des graphies exotiques, le motif est avant tout issu du livre d'Édouard Lucas *Les Récréations mathématiques*, également mis à profit dans *A Captain from Portugal*. La simple allusion à Lucas induit d'emblée le thème de l'énigme, dont le mathématicien a fait tout son œuvre. Cette simple citation fait sens en elle-même en indiquant sous quelles auspices se place le message. La signature est peut-être un écho à la volonté de délégation d'autorité, peut-être une réponse à la calligraphie chinoise de la page précédente et, mentionnée par Lucas au chapitre des « Figures

¹ Annexe 4, p.9.

² Annexe 4, p.10.

³ Merci à Jean-Baptiste Delorme pour son coup d'œil astucieux.

tracées d'un seul trait », elle est peut-être le geste d'une prouesse technique manuelle, d'abord tracée au sol par le prophète, imitée sur le papier, puis neutralisée par sa reproduction imprimée. Au geste calligraphique parfaitement réversible du prophète répond sa légende, tracée en cursives par Guy de Cointet dans une écriture inversée. Celle-ci apparaît encore aux pages 9 et 10, seules autres pages du journal qui portent son écriture manuscrite. Mais en réalité les pages 8 et 11, vierges à l'exception du haut de page, sont également vouées à cette graphie spéculaire, et même sacrifiées à cet effet. Il s'interroge à leur sujet :

Peut-être enlever inscription sur l'une des pages blanches¹

La question est celle de la transparence et de la possibilité d'utiliser ces pages blanc arctique comme écran pour lire, dans le sens régulier, la phrase inscrite à l'envers au verso ; écrans moins de projection que d'injection de l'encre, ce qui rend le sujet aussi poétique que technique.

Paper (newsprint or thicker ?

Heavy black coming through the paper ?²

Guy de Cointet hésite entre une impression *heavy back*, utilisant une plus grande quantité d'encre et l'utilisation d'encre *solid black*, composée de pigment noir à cent pour cent. Il cherche à tirer profit de la finesse du papier journal, à exploiter cette caractéristique du médium pour permettre la lecture, au travers de deux pages, d'une phrase de Marshall McLuhan tirée de *Understanding Media*³. Le contenu discursif d'*ACRCIT* a été sacrifié au profit du contenu récuratif. Ce qui intéresse l'artiste ici n'est pas la *fonction* du journal, qui est de transmettre une information, mais la *forme spécifique* du journal, qui conditionne la transmission de l'information. Le subterfuge n'est pas simplement le cryptage, mais ce qui est crypté, et la manière dont cela est crypté, facettes qui dissimulent et que dissimule une somme de concepts et d'érudition.

¹ COI 34.

² *Id.*

³ " *When radar was new it was found necessary to eliminate the balloon system for city protection that had preceded radar* ».

DE L'ARCTIQUE AU PORTUGAL, EN PASSANT PAR U.C.L.A.

Maps/Instant print¹/Écriture hexagone/Chiffres à l'envers [...]Écriture octogone/Écriture à l'envers [...]. composition double page deux cotés et une simple/Labyrinthes/Vignettes de — Alphabet tzigane/ — Ancien égyptien/ — Pictogrammes/Mots croisés : seulement la grille sans numéros ([?] p.312)/Écriture carrés²

La densité référentielle et sémantique d'ACRCIT devra rester inégalée. L'ambition de Guy de Cointet est pourtant indemne quand il entame le travail pour le deuxième numéro. Le carnet qui y est dédié est daté de 1972, mais une lettre de Guy de Cointet révèle que les recherches avaient commencé avant même qu'ACRCIT ne soit imprimé³. Les idées ont communiqué d'un numéro à l'autre. JEBOJO — ou JOEJBO, lu de haut en bas et de gauche à droite —, dans la lignée d'ACRCIT, est un hommage à l'océan indien : INDIAN, toutes lettres incrémentées d'un rang dans l'ordre alphabétique. Un autre chemin qui ne mène pas à Los Angeles, mais qui présente l'avantage d'entrer dans une grille de six cases.

Il faut donc essentiellement voir dans la liste d'idées dressée pour la composition de JEBOJO des idées excédentaires d'ACRCIT. Ces nouvelles recherches aboutiront finalement, augmentées de références à Édouard Lucas, dans *A Captain from Portugal* (écriture hexagonale, écriture en carrés, ancien Égyptien). Dans les fragments inemployés se retrouve le même intérêt pour les processus réflexifs.

It was a traditional belief in China that the various shapes of the earliest bronze vessels, those of the Shang and the Chou dynasty, were appropriated to particular sacrifices⁴

L'adéquation de l'usage et de la forme exprimée ici est une métaphore qui évoque la correspondance entre la signification du texte codé et le code utilisé chez Guy de Cointet. En l'occurrence, cette phrase manifeste respecte un décalage des lettres dans l'ordre alphabétique suivant la séquence « 1 9 7 2 ».

Cependant, le carnet JEBOJO se distingue de celui de 1971 *NEWSPAPER* en recueillant une quantité encore accrue de systèmes de codification et de sources

¹ Aussi nommée « *Jeff's instant print* » en COI 34, cette graphie est sûrement due à Jeffrey Perkins.

² COI 56.

³ Lettre du 13 septembre 1971 adressée à BB Veysset, collection BB Veysset, Paris.

⁴ COI 35.

littéraires, plus uniquement liées au langage, à l'information ou à la vision, mais focalisées sur l'art de soustraire le sens d'un message à son destinataire. Une grande partie des ouvrages mentionnés ont pour autre point commun le fait d'être accompagnés, dans le carnet, d'une cote de référence¹. Quelques notes en indiquent l'origine :

— *Houailou/Dictionnaire Vocabulaire (U.C.L.A. Library)*²

Alors que Guy de Cointet n'a jamais été élève à la *University of California, Los Angeles*, il est probable qu'il ait profité de la richesse de sa bibliothèque pour y faire toute son initiation à la cryptographie, de la même manière qu'il avait profité de son équipement de cinéma pour réaliser ses films entre 1968 et 1971 avec son ami et colocataire Roger Andrieux qui, lui, y était inscrit³. Parmi les ouvrages qu'il y a compulsés se trouvent en particulier ceux de William et Elizabeth Friedmann, auteurs de *The Shakespearean ciphers examined* dont il retient notamment l'anagramme *Interrogatives tergiversation*, mentionné comme étant l'anagramme la plus longue connue alors en langue anglaise ; d'André Langié, à qui il a emprunté le procédé de cryptage « en zigzag » pour l'employer dans des dessins datés de 1972 ; de Henry Lysing, qui présente dans *Secret Writing* le système de chiffage musical que l'on retrouve dans partition de *A Captain from Portugal*, reprise dans *Iglu* en 1977 ; ou encore les fameuses *Récréations mathématiques* d'Édouard Lucas⁴.

Le travail de 1972 a abouti, sans raison connue et sans franche césure dans les recherches, non dans *JEBOJO*, mais dans *A Captain From Portugal*. Après cela, les cotes de bibliothèque n'apparaîtront plus parmi les recherches du carnetiste. Cause ou conséquence de cette désertion, la plupart des sources mises à contribution par la suite pour composer les œuvres suivantes seront des romans ou des publications moins spécialisées. Guy de Cointet, dissimulé par des codes ou bien à vue, continue d'élaborer son propre hermétisme sans toutefois quitter le recours, déjà habituel et nécessaire, à la citation.

¹ Annexe 4, p.10.

² COI 35. Le Houailou est l'autre nom de la langue kanak ajié parlée dans la région centrale de la Nouvelle-Calédonie.

³ Correspondances électroniques du 11 juin 2016 avec Roger Andrieux et du 7 août avec Brenda Moore du bureau des inscriptions de U.C.L.A.

⁴ Cette référence importante est introduite dans PAUL, *op. cit.* p.22.

LES TELEPHONES ARABES

*Ces vers tirés des..... de.... m'ont toujours enchantée*¹

Cette excitation du glanage et du collage, bien que très présente, n'est en réalité que peu manifestée dans ses premières œuvres. Au sein d'*ACRCIT*, journal focalisé en premier lieu sur les jeux graphiques et conceptuels, les seuls témoignages flagrants d'emprunts sont les agrandissements de journaux des pages 22 et 23. Le propos des articles d'origine n'est pas encore connu, puisque les recadrages ont opéré des césures arbitraires du point de vue de la sémantique initiale pour restituer au texte, visuel et sonore, ses caractères concrets. Contrairement à tous les autres éléments du journal, ce sont les seuls à être identifiés visuellement comme étant de source exogène, par leur aspect photocopie et fragmentaire. La source journalistique de ces prélèvements sert une fois encore un retournement critique sur le médium, et justifie sans doute que de Cointet ait exceptionnellement assumé cette provenance.

Si la logique d'appropriation directe du papier, dont témoignent ces petites coupures de journaux, est un *unicum* dans le journal, a pourtant fait l'objet de quelques recherches dans le carnet de la Bibliothèque Kandinsky relatif à *ACRCIT*, et d'une investigation visiblement plus conséquente dans le carnet du MoMA, puisqu'elle occupe l'intégralité des quelques pages connues de ce document intitulé « FRAGMENTS ». Ces deux extraits servent de signe pour la mise au jour de la démarche globale de la composition du journal : un assemblage de bribes décontextualisées, venues de sources souvent caduques et réhabilitées dans les desseins de l'artiste.

Ce mode de création, systématique dans les toutes premières œuvres, sera progressivement nuancé, en fonction du degré d'intervention de l'artiste sur le texte et du degré d'affirmation du recours à la citation. Jusqu'en 1976, le procédé restera relativement dissimulé dans les œuvres, contournant le plus souvent l'esthétique du collage et éludant la mention des auteurs originels. Cette intertextualité y agit, au même titre que les procédés cryptographiques, comme un truchement, une dissimulation, un palliatif au manque d'inspiration. Citation et cryptographie ont même pu n'être qu'un même motif, à l'instar des dessins en « zigzag », dont chaque

¹ COI 38.

sommet correspond à la référence d'une lettre sur l'axe des abscisses, et que Guy de Cointet a directement repris au cryptologue André Langié. Qu'ils soient plastiques ou littéraires, ces emprunts ont été employés pour leurs facultés d'obscurcissement du discours et de l'autorité du travail. L'artiste, retransché derrière ses porte-voix, monologue encore.

Deux ans après *ACRCIT*, en 1973, il transcrit dans un carnet, entre autres, une citation des *Frères Karamasov* sur l'intrication entre beauté et mystère. Elle répond étonnamment aux problématiques de son travail pendant cette première période de production, focalisées sur le cryptage, la dissimulation, les énigmes¹. Guy de Cointet les perpétuera dans son travail d'après 1976, en les transposant dans des effets de synesthésie ou des lapsi, autres jeux de déroutement intellectuelle. Une citation de ce genre n'est donc ni un détail ni un hasard, mais augmente cet emprunt littéraire d'un emprunt conceptuel.

La citation, en tant que moyen de véhiculer un message et que message en elle-même, est l'un des aspects fondamentaux de l'art de l'introversio de Guy de Cointet. Dans l'historiographie récente, ses principaux aspects qui ont transparu sont la provenance « populaire » et médiatique des sources utilisées², et l'idée d'une sélection arbitraire ou totalement hermétique des fragments réemployés³. Il ne s'agit pas uniquement d'une question de genre littéraire, même si les ouvrages ethnographiques ou les romans d'aventures identifiés par Frédéric Paul sont, entre autres, des recours fréquents. Les carnets, qui témoignent de cette intertextualité en germe, donnent une lecture moins univoque de ses intentions. C'est en fait une série de champs sémantiques imbriqués qui conditionnent la sélection des textes : communication, lisibilité, visualité, illusion, duplicité, énigme, inconnu, exotisme, aventure, isolation, exploration, merveilles et création. Cette première liste, valide pour le début des années 1970, devra évoluer progressivement du goût pour un imaginaire idyllique vers d'autres préoccupations, mais l'exigence quant à la signification des fragments sera invariable.

¹ » La beauté est une chose terrible et effrayante. Terrible parce que insaisissable et incompréhensible, car Dieu a peuplé ce monde d'énigmes et de mystères. La beauté ! ce sont les rivages de l'infini qui se rapprochent et se confondent, ce sont les contraires qui s'unissent dans la paix.... Que de mystères en ce monde ! L'âme humaine est opprimée de vivre parmi tant d'énigmes indéchiffrables ! » Citation extraite de Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamasov*.

² BRUGEROLLE M. de, *op. cit.* p.18.

³ PAUL F., *op. cit.* p.26.

IL EST DOUBLE, VOUS VOYEZ¹

Pour faire suite à *ACRCIT*, *JEBOJO* et le nouveau défi qu'il impliquait ont été l'occasion d'une collecte de citations éclectiques, laissées en reste avec l'abandon du projet. À sa suite, *A Captain From Portugal*, en 1972, sera plus homogènement composé d'extraits de la *Jangada* et des *Mines du Roi Salomon*, dont il tire son titre. En 1973, l'œuvre composite *Huzo Lumnst* marque un apogée dans cette période du point de vue de l'intertextualité. Donnée dans son titre intégral pour *La Très Brillante Artiste Huzo Lumnst présente son nouveau travail : CIZEGHOH TUR NDJMB*, la pièce a été interprétée une unique fois le 30 novembre 1973 à la galerie Sonnabend, du temps où elle était installée rue Mazarine à Paris. L'entremise de Larry Bell, représenté alors par Ileana Sonnabend, a sûrement été décisive dans cette occasion de présenter la performance²; Yves Lefebvre avait lui supervisé l'actorat et permis l'enrôlement de Chantal Darget pour interpréter la fameuse Huzo³.

La pièce avait pour principe la présentation d'une série de treize sérigraphies d'un portfolio de 56x76cm intitulé *Cizeghoh Tur Ndjmb*. Composées d'un texte crypté sérigraphié en rouge sur du papier blanc, les feuilles étaient accrochées ce soir-là à différentes hauteurs sur deux pans de cimaise contigus. Leur auteure — fictive —, une jeune femme, venait déclamer avec emphase et acrobaties un discours pseudo-explicatif sur son œuvre, qui est un assemblage de vingt et un courts textes intelligibles, mais sans lien sémantique immédiat entre eux.

Dans sa forme matérielle, le script original est bien un assemblage⁴, mais rien dans l'énoncé ne permet de supposer la méthode par laquelle il fut conçu. Seules les notes préparatoires des carnets rendent le procédé sensible, encore que les citations soient rarement signées de leur auteur véritable⁵. Aujourd'hui, quelques parcelles du texte n'ont pas encore été identifiées en tant que citation, les deux seules bribes déchiffrées du portfolio ne détonnent pas de ce procédé. Il est vraisemblable que *Huzo Lumnst* ait été quasi intégralement constituée de citations, aussi bien dans son aspect graphique que dans son aspect performé. À sa suite, les réemplois de textes utilisés dans les pièces seront réinscrits dans une narration conçue et rédigée par

¹ Extrait du script de Huzo Lumnst. Annexe 3 p. 3.

² Aucune archive sur l'organisation de cette soirée n'est connue.

³ Conversation avec Yves Lefebvre, François Piron et Hugues de Cointet, le 22 mars 2016 à Montreuil.

⁴ COI 1.11.

⁵ PAUL, *op. cit.* p.24.

l'artiste de plus en plus généreuse au fil du temps. Seule la production graphique autonome, c'est-à-dire les dessins conçus hors de tout projet éditorial, renouera à partir de 1976 avec un recours systématique à la citation. Si elle constitue une manière de délégation d'ouvrage, cela ne signifie pas pour autant une simplification de l'élaboration. Huzo Lumnst a même laissé les traces d'une élaboration bien plus profuse que la performance finale. Dans les pages de trois carnets, les notes de Guy de Cointet rendent explicites les ambitions et les revirements successifs du spectacle en devenir, ainsi que le travail de prélèvement et de modelage des extraits choisis prélevés dans six sources différentes *a minima*.

L'une des deux les plus utilisées dans le texte définitif est le roman de science-fiction *Les Armureries d'Isher*, d'Alfred Elton Van Vogt, composé de trois nouvelles parues dans les années 1940 et paru dans son intégralité en version originale en 1951¹. Entre autres nœuds de l'intrigue, il y est notamment question de la projection dans le futur du personnage de Mc Allister, un journaliste de l'an 1973.

« *Monsieur Mc Allister, mon père veut savoir de quelle année vous venez.* »

« *Je crains qu'il ne faille renvoyer les explications à plus tard, annonça-t-il gravement.*²

Guy de Cointet relève quelques phrases de cette intrigue, induisant une analogie avec sa propre personne et avec sa propre œuvre, défendant sans doute une valeur anticipatrice de celle-ci pour en justifier l'incompréhensibilité. Sans faire de cas du contexte d'extraction, il métamorphose par quelques annotations une enseigne d'armurier en un tableau rougeoyant. Le rougeoiement, celui de l'enseigne ou de la peinture, celui de l'encre des sérigraphies, de celle du feutre avec lequel les citations sont copiées, est le lien direct vers l'autre référence majeure, *La Vénus à la Fourrure* dont copie dans ses carnets des passages au feutre rouge :

*Je m'arrêtais soudain à un tableau que j'avais pourtant vu bien souvent, mais qui justement aujourd'hui me fit une impression indicible, éclairé qu'il était par le reflet rouge du feu dans la cheminée.*³

Cet extrait, bien que non retenu pour le script, dénote que l'obsession pour la peinture et le métier de peintre qui l'a tirailé depuis ses années françaises est

¹ VOGT A.E.V., *The Weapon Shops of Isher*, New York, Ace Publishing Corporation, 1951.

² COI 37.

³ COI 38.

tenace. Placé dans la continuité d'une affection picturale, il pourrait aussi servir d'assimilation de ce passé de peintre dans une tocade coloriste : celle du rouge. Brièvement imaginée comme complément du noir et du blanc d'*ACRCIT*¹, elle sera pendant deux ans le fil menant à *TSNX C24VA7ME* et *A Few Drawings*, comme aux tableaux de *The Paintings of Sophie Rummel*, *The Halved Painting* et *Two Drawings*. Avec les mots de Sacher-Masoch, Huzo déclare :

*Et pourtant je n'écris pas avec de l'encre ordinaire ; c'est un sang vermeil qui coule de mon cœur [...]*²

La portée programmatique de la compilation des citations est en fait à soupeser dans chacun des extraits composant l'œuvre, imprimée ou déclamée. Une telle densité est obtenue par les deux étapes de sélection que sont la transcription dans les carnets puis la transcription tapuscrite pour le script. Elle passe aussi par un effacement graduel de la diégèse originelle, encore plus ou moins tangible dans les carnets, et par quelques autres infidélités au texte comme le remplacement de certains mots ou l'amputation des phrases.

Bien loin d'un « plaidoyer pour la forme baroque³ » Guy de Cointet paraît plutôt affirmer dans ce type de composition une posture poétique propre, qui consiste à confier à des phrases préexistantes un réseau de connotations neuf, en correspondance avec une nouvelle situation. Il n'est pas certain que les fragments du script d'*Huzo Lumnst* aient été ainsi disposés pour *dialoguer* directement ensemble. Ils composent plus assurément une série de courts manifestes métaphoriques sur les intentions de l'artiste.

En considérant la quantité et la diversité des ouvrages consultés par Guy de Cointet⁴ et les nombreuses itérations d'un panel de thématiques précises, il devient tentant d'écarter l'idée que la sélection des passages recueillis ait été purement arbitraire. Certains d'entre eux deviennent frappants d'incongruité ou de plasticité ou de poésie seulement une fois leur provenance révélée. Un bon nombre encore sont restés, en puissance, entre les pages des carnets, de secrètes déclarations d'intention.

¹ COI 34

² COI 38. Ce passage a été retenu dans le script définitif.

³ PAUL, *op. cit.* p.25.

⁴ Annexe 2.

LES MANIFESTES CITATIONNISTES

Alors que la fameuse citation du *Manifeste Dada de 1918* de Tristan Tzara¹ avait fait l'objet d'un dessin exposé à la Cirrus Gallery en 1976, beaucoup d'autres emprunts choisis chez des auteurs variés sont restés lettres mortes dans l'œuvre de Guy de Cointet. Ils restent néanmoins des échos limpides de l'œuvre tel qu'il a été élaboré. En 1973, l'artiste a par exemple trouvé dans le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton une préface valide pour chacune de ses publications d'artiste, saisissant du même coup la fougue du pionnier :

*Regardez bien ce livre, vous n'y comprenez rien, ni vous, ni beaucoup d'autres, mais vous y verrez un jour ce que nul n'y saurait voir.*²

Malédiction qui le séduit encore dans les mots qu'il emprunte à Antonin Artaud dans ses *Fragments d'un journal d'enfer* :

*J'ai choisi le domaine de la douleur et de l'ombre comme d'autres celui du rayonnement et de l'entassement de la matière. Je ne travaille pas dans l'étendue d'un domaine quelconque. Je travaille dans l'unique durée.*³

Les sujets clés sont, pour chacun de ces trois exemples, la marginalité de la création, l'inaccessibilité du public et la résistance temporelle. Ces trois points sont emblématiques de la « période cryptographique » de Guy de Cointet, mais auront néanmoins une certaine viabilité par la suite. Celle d'Artaud notamment reviendra à l'esprit de Guy de Cointet pour la préparation de *Tell Me* cinq ans plus tard, en 1978. Elle servira alors à la première élaboration d'un panneau codé, avant qu'il ne devienne finalement la *carte* inspirée des *Mines du roi Salomon* de H. Rider Haggard.

Une seule de ces trois propositions similaires a paru au grand jour, mais l'exhumation permise par les carnets des deux variantes, entre autres, n'est pas un simple caprice. Car ce même discours, s'il tient de Breton, peut être connoté par une nécessaire dérationnalisation ; d'Artaud, par une fière malédiction ; de Tzara, par une esthétique du collage ; de l'Oulipo, par le labyrinthe sémantique. L'un des carnets⁴ donne à reconnaître deux autres citations de cette même famille dans la deuxième

¹ Cf. p.17. COI 34.

² COI 36.

³ *Id.*

⁴ COI 39.

planche de *Cizeghoh Tur Ndjmb*¹. Il faut encore les deviner grâce à l'espacement des mots plutôt que les décrypter à proprement parler. Elles proviennent, pour l'une, du *Second Manifeste* de l'Oulipo par François Le Lionnais, paru dans *OuLiPo : La littérature potentielle*, en cette même année 1973 :

C'est un peu trop vite faire fi de la valeur exemplaire de toute acrobatie. Le seul fait de battre un record dans l'une de ses structures excessives peut suffire à justifier l'œuvre.

pour l'autre, de l'*Odile* de Raymond Queneau :

Le véritable inspiré n'est jamais inspiré, ou l'est toujours.

Cet échantillonnage doit surtout inviter à croire que le corpus de citations constitué par Guy de Cointet, et que l'une des fonctions capitales des carnets a été de recueillir, est le seul vocabulaire par lequel il souhaite exprimer, ou en tout cas imprimer, à cette époque, ses intentions artistiques. Un doute pourrait subsister sur sa posture vis-à-vis de cette accumulation d'écrits d'une même typologie : les manifestes. Puisqu'il n'y a pas là d'irrévérence, serait-ce la revendication de la fierté d'une filiation ? L'artiste, trop autonome et trop humble pourrait plus simplement avoir souhaité compulser des manifestes avant de composer le sien et reconnu dans les mots des autres ceux qui auraient été les siens si l'inspiration avait été là.

Comme l'indique l'extrait de Queneau, la pratique même de la citation a été mise en critique par le même système. Une phrase du comte de Lautréamont, qui était déjà l'une des références de l'artiste dans les années 1960, lui permet alors d'atteindre la tautologie, ne serait-ce que dans ses notes :

*Le plagiat est nécessaire ! Le progrès l'implique.*²

Le mot abrupt de *plagiat* sanctionne. Faut-il y lire dans cette phrase une forme de légitimation de sa pratique citationniste, une manière de faire homologuer cette délégation systématique de l'inspiration par le cité et par le citeur à la fois ? Il est difficile de savoir si la citation — le plagiat — n'a jamais été l'objet d'une culpabilité de la part de Guy de Cointet. Plutôt pirouettes que culbutes, ces manifestes citationnistes sont à appréhender comme un exercice de style.

¹ Annexe 4, pp.11-12.

² COI 39.

CITATEURS-CITES

Ce ne sont pas les seuls jeux auxquels l'artiste s'est livré avec la citation, médium en soi auquel il a tôt imposé ses règles. Elle a été le seul recours lui ayant permis de procéder à une autocritique, et il a poussé en retour la technique à son autocritique. La tautologie apportée par Guy de Cointet à Ducasse était une manière à part de définir le procédé et le procédant à la fois. L'artiste produira aussi des mises en abyme, traquant les citations au sein de ses propres lectures. D'autres auteurs devront donc prêter leurs propres emprunts au nouvel emprunteur et à son jeu de poupées russes qui ouvre la citation sur la citation, le renoncement d'un auteur sur celui d'un autre auteur.

L'admiration de Guy de Cointet pour Ezra Pound serait-elle une cause ou une conséquence de cette pratique de la citation ? La somme des *Cantos Pisans*, remarquables notamment pour l'abondance des références et des emprunts mêlés aux textes, avait été traduite en français dès 1965 par Denis Roche, dont les coordonnées apparaissent d'ailleurs dans un carnet daté de 1973¹. Le *Canto IV* avait été publié dès 1961 dans la revue *Tel Quel* que Guy de Cointet connaissait depuis ses débuts². Il n'y aurait donc rien d'improbable à ce que Guy de Cointet ait découvert cet œuvre dès sa période française avant d'en faire mûrir la compréhension aux États-Unis, peut-être avec l'impulsion du décès du poète en 1972. À part quelques mentions de lui dans les carnets entre 1972 et 1980, ses seules présences tangibles dans l'œuvre de Guy de Cointet sera le texte crypté *A Thick Foliage* publié dans le magazine *Choke* à l'automne 1976 et inspiré du poème *Hugh Selwyn Mauberley (IV)*, ainsi que la mention du nom de Pound dans le script de *Oh! A Bear* en 1978, en plus du soupçon de quelques dessins inconnus.

Le meilleur joueur à ces tours de passe-passe est sans aucun doute Jules Verne, dont plusieurs œuvres sont citées, notamment à partir du projet *JEBOJO* en 1972 et jusqu'en 1980. L'intrigue cryptographique de *La Jangada* ainsi que la thématique plus générale de l'exploration de contrées exotiques ont joué en sa faveur pour son entrée dans le panthéon de Guy de Cointet, ce à quoi pourrait s'ajouter le privilège de Verne d'être préalablement entré dans le panthéon de Raymond Roussel, autre figure tutélaire de notre artiste. Motif d'affection plus romantique que symbolique, le

¹ COI 36.

² COI 21.1. Agenda algérien, 2^{ème} trimestre 1960.

thème des aubes et crépuscules est un autre point commun aux trois auteurs, et à un quatrième :

Voilà ce qu'a écrit Walter Scott, au chapitre huit de la Prison d'Édimbourg : « Si j'avais à choisir un lieu d'où l'on pût voir le mieux possible le lever et le coucher du soleil, ce serait cet endroit même. »¹

C'est un personnage des *Indes Noires* de Verne, James Starr, citeur infatigable et grand amateur de Walter Scott, que Guy de Cointet, reconnaissant peut-être son semblable, choisit cette fois d'entendre sur le sujet. La citation, prise en note en 1973, ne sera employée trois ans plus tard dans le script d'*Ethiopia*. Et les seules fois où il entend la Bible, c'est encore la Bible d'après Verne, quand Pierre Aronnax de *Vingt Mille Lieues sous les mers* reprend L'*Écclésiaste* :

« Qui a jamais pu sonder les profondeurs de l'abîme ? »²

La Vénus à la fourrure est une autre source majeure pour l'artiste à cette époque, employée en particulier pour l'élaboration de Huzo Lumnst. Elle a retenu son attention par plusieurs de ses aspects secondaires, et non par le nœud culte de son intrigue, la relation masochiste entre le narrateur et son amante Wanda³. Guy de Cointet copie cet extrait :

« Confessions d'un suprasensuel ! » en marge du manuscrit, on pouvait lire en épigraphe une adaptation des célèbres vers de Faust : [faux texte]⁴

En omettant sciemment la citation de Goethe :

« O, libertin sexuel, suprasensuel, une femme te mène par le bout du nez ! [Signé] Méphistophélès. »

À moins que la tension amoureuse elle-même n'ait été le véritable enjeu, invisible, de cet échafaudage littéraire, il semble pour l'heure probable que ce soit strictement le contexte dans lequel la citation intervient qui ait intéressé Guy de Cointet. C'est un cadre qu'il a trouvé dans les confessions d'un citeur de fiction.

¹ COI 39. Citation extraite de Jules Verne, *Les Indes Noires*.

² COI 36 et COI 63. Citation de L'*Écclésiaste* dans Jules Verne, *Vingt Mille Lieues sous les mers*.

³ Une personne portant le nom de Wanda est mentionnée régulièrement dans ses agendas entre 1974 et 1983. Il s'agit de l'artiste Wanda Westcoast, connue notamment pour s'être investie dans la *Woman House*, espace de création lié au Feminist Art Program de CalArts mené par Judy Chicago et Miriam Schapiro. Aucun élément ne permet pour l'instant de définir leur relation ni de corroborer une possible analogie avec le personnage du roman.

⁴ COI 38

L'INTIME, C'EST LES AUTRES

« *J'ai tiré ce qui va suivre de mon journal intime...* »¹

Ce procédé d'annonce d'un morceau qui va être lu, inauguré à la lecture de la *Vénus à la fourrure*, va trouver une postérité dans l'œuvre de Guy de Cointet. Le titre, manuscrit et en clair, de la sérigraphie datée de 1974 *A Page From My Intimate Journal (Part I)*, ouvre sur un soliloque chiffré. La citation « *I can no longer find my way...* »² de la même provenance, reproduite dans *A Few Drawings* et repris dans la contribution à *File Magazine*³ présente en guide de faux texte une série de chiffres qui laisse le lecteur douter de leur logique cryptique ou de leur assemblage arbitraire. Mais l'observation la plus frappante est la similitude entre la déclaration en clair, empruntée à la *Vénus à la fourrure*, et les propos tenus par Guy de Cointet dans un entretien avec Barbara Braathen en 1980⁴. Aurait-il volontairement cueilli chez Sacher-Masoch un moyen de résumer son autobiographie, et *a priori* le seul par lequel elle transparaîtra dans son œuvre ? Une autre déclaration de Séverin a, elle, été réservée à un carnet :

*J'ai vécu jusqu'ici comme j'ai peint et comme j'ai composé des poèmes, c'est-à-dire que je n'ai jamais été bien au-delà de la première couche de peinture.*⁵

Il ne s'agit plus ici une confusion sous-jacente entre personne et personnage, mais une assimilation active : Guy de Cointet a remplacé le verbe « aimer » du texte original par le verbe « vivre ». *S'identifier* signifie là empreindre sa personnalité et son histoire sur l'objet reconnu, apposer son intimité sur celle d'un autre.

Dès 1973, Guy de Cointet a donc fait de la citation une technique, un art en soi, au sein duquel il a expérimenté les limites de la technique en même temps que ses propres retenues. C'est dans un vaste réseau d'auteurs qu'il a trouvé le miroir le plus fidèle ; dans les mots des autres qu'il a paradoxalement reconnu la plus juste introspection. La sophistication avec laquelle il a œuvré au recyclage de ces textes pour la composition de manifestes, de tautologies, de mises en abyme, de

¹ COI 38.

² Cf. p. 22.

³ COINET G. de, « Mrs. Newton », *FILE Magazine : Foreign Agents*, Automne 1980, vol. 4, n° 4, p. 49-54.

⁴ Cf. p.32.

⁵ COI 38. Citation extraite de Leopold Von Sacher-Masoch, *La Vénus à la fourrure*.

confessions parviendrait à faire oublier que ces montages ont toujours disparu dans l'opacité des codes ou la confiance des carnets.

Parmi les typologies de textes qui ont pu déterminer les emprunts de Guy de Cointet, en plus des manifestes ou les citations elles-mêmes, s'ajoute celle, *ad hoc*, des journaux intimes. Celui dans lequel Séverin raconte l'histoire de Wanda Van Dunajew est sans doute celui que Guy de Cointet s'est approprié le plus facilement. Le *Journal* de Paul Klee avait été essentiel pour lui dès 1960¹; en 1972 est cité un passage du *Journal* d'Eugène Ionesco sur le rêve et son langage chiffré; en 1973, *Les Fragments d'un journal d'enfer*; un aide-mémoire pour la lecture du *Journal* de Hugo Bal et des *Mémoires* de Richard Huelsenbeck en 1976; un extrait du *Journal* de Soren Kierkegaard en 1977; en 1978, deux de celui de Henri-Frédéric Amiel et un autre de celui de Robert Falcon Scott qui sert de texte à un dessin.

Y a-t-il une analogie valable à faire entre cet intérêt pour les journaux et sa propre activité scripturale, qui diffère pourtant de ce genre-là? Il semblerait qu'il les ait consultés aussi bien pour y trouver des ersatz de ses propres réflexions que des modes d'emploi à appliquer à sa création et à sa pensée. Un passage que Guy de Cointet donne en 1974, tiré de la *Chronique de ma vie* d'Igor Stravinsky, relate ce que Richard Strauss avait déclaré à l'auteur :

« ... Vous faites une erreur en commençant votre pièce *pianissimo*. Le public ne vous écoutera pas. Il faut de prime abord le surprendre par un grand coup d'éclat. Alors il vous suit et vous pouvez faire ce que vous voulez. »²

L'artiste, encore au commencement de sa carrière, projetait-il autre chose dans cette recommandation que la réussite de ses propres spectacles? Les personnalités de son cercle littéraire alors devenues, par ses constructions intellectuelles, à la fois ses maîtres, ses muses, et ses nègres. Entre 1973 et 1976, il a donné une série discontinue de performances et d'interventions médiatiques dans lesquelles il a mis en scène des « autres lui » et des textes d'autres que lui, écrits dans lesquels il peut se reconnaître pour les avoir lus, isolés, copiés, assimilés, modelés et fait dire enfin.

¹ COI 21.1.

² COI 41.

DES CARACTERES : THEATRE ET PERSONAE

C'est inventer l'œuvre d'un personnage inventé, d'un personnage de roman, par exemple.¹

La citation telle qu'il la pratique peut être envisagée comme une forme atemporelle de délégation du travail, en cela qu'elle remet à des tiers, contemporain ou non, la responsabilité des travaux d'écriture, de codification et de conceptualisation de ses œuvres. La manière dont Guy de Cointet a ensuite traité les devoirs de d'incarnation, de représentation et d'analyse de son œuvre participerait d'une autre forme, cette fois temporelle, de délégation. Car au début des années 1970 il s'exprime non seulement par les mots des autres, mais en plus en plus ces mots dans la bouche ou sous la plume d'une poignée d'avatars. Simples hétéronymes ou personnages à part entière, il nourrit leur personnalité et leur biographe d'éléments d'emprunt. Guy de Cointet n'est pas alors un nom ou une personne, mais le secret tisserand des liens familiaux et affectifs d'une poignée de personnages.

Tantôt ils sont convoqués pour une simple apparition comme *Sir Guy*, tantôt ils sont crédités d'une publication entière ou d'une série d'œuvres, tantôt ils sont invités à expliciter en public leur processus de travail. En plus de se démettre de l'autorité du texte de l'œuvre, Guy de Cointet se démet de l'autorité de l'aura attachée l'artiste même. En imaginant chez lui trois fonctions distinctes de l'auteur, l'auteur-source, l'auteur-compileur et l'auteur-rheteur, l'artiste est le second, doublement dissimulé derrière les bonnes formules du premier et derrière la signature qu'appose le troisième, seul fictif. Cette structuration est relayée jusque dans les carnets. Leur première de couverture porte d'abord le titre du projet « NEWSPAPER » ou « JEBOJO », qui se confond ensuite avec le personnage mis en scène « Qei No Mysxdod », « Huzo Lumnst », « Sophie Rummel » et « Frederick Rummel », et ne laisse apparaître le nom de Guy de Cointet que sur un carnet daté en 1975-1976².

Faudrait-il là encore lire ce procédé en filigrane dans la manière dont il a pratiqué la citation ? Parmi ses références se trouvent quelques fameux adeptes du pseudonyme sous pseudonyme : le comte de Lautréamont, George Bataille, Tristan

¹ COI 38.

² Respectivement COI 34 et 35 pour les titres de projets, COI 36, 37 et 38, 615.2012 (MoMA) et COI 40 pour les noms de personnages, COI 41 pour le nom de Guy de Cointet.

Tzara, David Bowie, le *Ziggy Stardust* dont il rapporte dans ses pages un ticket de concert. Les allusions seraient floues, trop rares et anecdotiques. Henri Michaux et sa Louna ne reparaissent pas, pas plus que l'Edith Scob montrée par Georges Franju dans *Les Yeux sans visages* qui avait fasciné Guy de Cointet en 1960. Le recours aux avatars reste très peu théorisé, l'essentiel des recherches étant reportée sur l'élaboration des personnages eux-mêmes. En 1974 a été rapporté dans un carnet relatif à Sophie Rummel un feuillet blanc portant l'unique mot « nagual », écrit par une main étrangère. Le mot, qui désigne une créature mythologique mésoaméricaine d'une nature double, humaine et animale, avait de quoi intéresser l'artiste. Il dit tout autant sa fascination pour les personnalités et les motifs bifaces, que les velléités qu'il a eues à constituer un métadiscours sur ces phénomènes.

LES INCONNUS DE L'EQUATION

TSAL PULSHUR

Le premier hétéronyme de l'œuvre de maturité est apparu en 1972, dans *A Captain from Portugal*. L'intrigue fait intervenir six personnages : le kaffir, le professeur Philip-Marcel Bronson, Pabomu Irchikklyf, Lorna-Laura-Maria de Tarquino y Millet et sa cousine Oona-Luna Leblanc ainsi que Tsal Pulshur. Ce dernier est le seul dont la genèse du nom est apparait dans un carnet, issue du mélange des lettres de *salt* et *sulphur*, mais le choix de ces mots n'est pas justifié¹. Ils proviennent en réalité du texte d'Antonin Artaud *Le Mexique et la civilisation*², une référence qui n'étonne plus de la part de Guy de Cointet. Son personnage inventé n'est que peu identifié dans le livre blanc, mais deux notes du même carnet, à deux pages différentes, donnent :

Je ne parle que Houailou.

*Mr Tsal Pulshur speaks Houailou.*³

Et deviendront enfin, dans *A Captain from Portugal*, page 14 :

" Ge kui kemoru xiye?" interrupted mister Pulshur who loved to use the houailou language.

A la page 23, la légende du dessin de plateau de jeu de solitaire indique que ce même homme en est le propriétaire. La référence de cette anecdote est dans la

¹ Annexe 4. p.13.

² « [...]to Sulphur corresponds the energy,/to Salt corresponds the stable mass[...] »

³ COI 35.

correspondance de Leibniz la *Lettre à M. Remond de Montmort* du 17 janvier 1716 sur le jeu du solitaire joué à l'envers.

« *Mais A quoi bon tout cela ? Dira-t-on. Je réponds comme Leibniz : A perfectionner l'art d'inventer, » added Tsal Pulshur.*¹

Tsal Pulshur, joueur solitaire et citeur insigne a déjà un profil familier. C'est en lui qu'il faudrait reconnaître le premier avatar de Guy de Cointet, celui qui, par cette unique citation, donne une intonation aux recherches théoriques qui l'ont occupé pendant les mois précédents.

DONA LUNA

Le nom d'Oona-Luna Leblanc, aussi appelé Dona Luna dans les carnets², semble provenir d'une lettre adressée à Guy de Cointet par son ami Yves Lefebvre, qui décrit évoque une femme portant ce second nom, rencontrée sur une plage de la baie des Canoubiers³. Si elle est un simple personnage de l'histoire, elle reparaît au moment de la conception de la performance de *Qei No Mysxdod*, un an plus tard, sous la fausse apparence d'un personnage réel. Guy de Cointet, projetant l'édition de produits dérivés et l'exposition d'œuvres parallèlement à la soirée de lancement du livre élabore des cartels appropriés :

Qei No Mysxdod

« *CPZERNODS-426* »

*Collection Ms Dona Luna Leblanc*⁴

Elle n'a finalement pas pris vie, mais témoigné d'un mouvement du rapport de l'artiste à la fiction en cette année 1973, dont *Qei No Mysxdod* est l'issue.

QEI NO MYXDOD

Élaboré précocement en 1971, il ressurgit lui aussi après un temps de latence. Ce nom est à peine un hétéronyme, puisqu'il procède d'une stricte variation alphabétique sur le celui de l'auteur. C'est sous ce nom de plume que Guy de Cointet publie *A Captain From Portugal*, mais il pousse le subterfuge jusqu'à donner un corps à ce personnage : celui de l'acteur nain Billy Barty, embauché pour incarner l'auteur le temps d'une vraie-fausse soirée promotionnelle. Il a été retenu parmi une

¹ COI 35 et *A Captain from Portugal* p.32. LEIBNIZ G.W.L, *Esprit de Leibniz*, J.-M. Bruyset, 1772, p. 323.

² COI 35, 36, 38, 39.

³ COI 36.

⁴ COI 39. Annexe 4, p.13. *CRZERNODS-426* est un terme repris dans une planche de *CIZEGHOH TUR NDJMB*.

liste d'acteurs spécifiquement choisis pour leur nanisme. Quelques photos découpées dans des journaux et rapportées dans des carnets témoignent d'une affection pour l'assortiment des grands et des petits¹. La photographie de Cointet et Barty côté à côté prise pendant la soirée, qui accuse clairement le contraste de leurs tailles, est moins un souvenir cocasse qu'une mise en scène d'un couple dépareillé de plus : l'artiste et sa moitié.

Les modalités de l'interprétation de ce rôle par Billy Barty ne sont pour l'instant méconnues. Il apparaît sur les photos accompagné d'une assistante et équipé du fameux livre noir ainsi que d'une liasse de feuilles. Lui avait-il été fourni un script exact, un ensemble de phrases clés, ou bien une structure qui conduirait son improvisation ? Quelques notes laissent à penser que son texte n'était pas libre. Guy de Cointet a visiblement glané des fragments de diverses critiques pour inspirer ou pour composer le discours qui serait à prononcer sur son propre livre.

The first important... of 1973 and possibly of the seventies ! [...]
An acrobatically cunning and invigoratingly well acted thriller
*The most incredible... of them all.*²

Des extraits du numéro d'*Artforum* paru en octobre 1969 y sont reconnaissables, notamment l'article de Jean-Louis Bourgeois sur Denis Oppenheim, ou celui de Robert Pincus-Wittem sur Keith Sonnier. La biographie de ce dernier, au moins dans le projet de performance, contamine celle de Qei No Mysxdod :

*Q.N.M was born in Mamou, a French-and-English-speaking town in Louisiana. The unassimilated Frenchism of... « s background [...].*³

Dans une optique moins littéraire que publicitaire, l'artiste poursuit ses emprunts jusque dans le prospectus de l'événement. Un encart découpé dans un journal et agrafé dans le carnet, consacré à la promotion de l'esthéticienne Georgette Klinger, fournit le format idéal : une citation flatteuse sur la personnalité, « *This week only* », « *Meet the famous [...]* in person ! », adaptés aux besoins de la performance⁴. Les commentaires alléchants qui l'accompagnent proviennent certainement de véritables critiques. Mais l'aspect de l'unique prospectus conservé, ainsi qu'un tapuscrit

¹ Annexe 4, p.14.

² COI 63.

³ *Id.*

⁴ Annexe 4, p.15.

préparatoire qui a été conservé¹, ainsi que, permettent de penser que seule la moitié supérieure du feuillet est aujourd'hui connue. La moitié inférieure aurait été consacrée à une courte biographie de l'auteur². Venu d'une contrée inconnue, d'une ville nommée Bonakher ou Benakhor, l'artiste fraîchement découvert bénéficierait déjà d'une renommée internationale due à son talent exceptionnel.

*Q.N.M. on his way back to Bonakher, has agreed to stop in S. California to present and sign his last book entitled " ... " and answer questions about his work.*³

Rapidement adopté comme alias dans la création comme dans l'interaction avec le public, la fusion du personnage et de son créateur est consommée quand Qei No Mysxdod se voit attribuer rétrospectivement, dans une note, la paternité d'*ACRCIT* et de *A Captain from Portugal*⁴. Quant à Huzo Lumnst, il n'est autre que son oncle.

HUZO LUMNST

La césure entre les deux projets là encore reste floue, puisqu'il semble que l'une des premières ambitions de cette deuxième performance ait été de rassembler trois artistes de Bonakher, dont les biographies auraient été imaginées et compilées par l'artiste. Cette mise à l'honneur municipale est l'occasion pour l'artiste d'imaginer des cartes postales, des boîtes d'allumettes, un tampon publicitaire portant des slogans à l'honneur de la ville fictive :

*Do not miss the Isdrigha museum in Bonakher
Come to Bonakher*⁵

Les plans de Guy de Cointet deviennent rapidement ambitieux et développent beaucoup d'attentes qui resteront insatisfaites. Le personnage de Huzo Lumnst et sa fonction, en revanche, ne sont pas définis d'emblée. Sa place dans le spectacle est d'abord formulée en ces termes :

— *l'acteur donne une interprétation du travail de Huzo Lumnst*
— *m'a beaucoup parlé de Huzo Lumnst, on en parle beaucoup en ce moment de l'autre côté de l'Atlantique, en Californie...*
— *J'ai rencontré H.L. trois fois [...]*¹

¹ COI 63.

² Cette biographie est élaborée dans plusieurs notes, COI 36 et COI 63.

³ COI 36 pour la version manuscrite, COI 63 pour la version tapuscrite, légèrement modifiée.

⁴ *Id.*

⁵ COI 39.

L'artiste ne devait donc jamais apparaître, sinon être évoquée par un connaisseur de son œuvre, un homme. L'idée enchâssait deux niveaux de fiction : l'existence du personnage et la véracité du témoignage. Le procédé d'histoire dans l'histoire finit par prendre forme quand, un an plus tard, Huzo Lumnst reparaît parmi les dix-neuf personnages de *TSNX C27VA7ME*²

La genèse du nom même de Huzo Lumnst, orthographié pour la première fois Hezo Lumnst, n'est pas rendue claire dans les carnets. Une quelconque filiation sémantique reste donc encore hors d'analyse. Une filiation artistique est toutefois donnée dans le curriculum vitae que Guy de Cointet lui dresse :

*L'inspiratrice du personnage de Dona-Luna Leblanc dans [A Captain from Portugal] la merveilleuse nouvelle de Q.N.M.*³

Le corps exceptionnel donné à Qei No Mysxdod signifiait l'exception de la personnalité. Huzo Lumnst, elle, brille par des talents également remarquables. A la fin de l'un des carnets qui lui sont consacrés — dernières pages noircies comme à l'habitude par les informations pratiques — Guy de Cointet a listé les coordonnées et les compétences de potentielles recrues pour interpréter sa créature : acrobate, jongleur, danseur de claquettes, illusionniste, danseurs acrobatiques, homme singe, trapéziste, cyclistes ou sculpteur de ballon⁴, vraisemblablement copiées depuis une rubrique des pages jaunes consacrée aux arts du cirque.

MME. ATMONT

Autre illusionniste, le personnage de l'épisode central des *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, Louise Montalescot, fait une brève et discrète apparition dans l'univers cointétien en cette même année 1973. Sous le nom truqué de Mme L. Atmont, Louise qui, avec son frère Norbert, avait inventé dans les *Impressions* une machine à peindre, se fait maintenant la commentatrice de l'œuvre de Huzo Lumnst. Les réflexions sur l'œuvre qui lui ont été attribuées sont intégrées au script de la performance, en plus d'être reproduites sur le carton d'invitation à la soirée en gage de la qualité de l'artiste et du spectacle⁵.

¹ COI 38.

² Acte 2, scène 6. Les autres personnages méritent d'être nommés : SYLVIA OROMMEL, DR L2E, SUFFRIOR, DR HUN, JACQUELINE, CI, N EPAXVITW, SUZANNE DLI, DR RUPERT, ROSA, HUZO LUMNST, ETO NIZ7, NOAPPEN, DR AKBBNHGJ, GA4H, HKESY GNNUB, SESPAN 500, IOVEJ, VGHEB.

³ COI 38.

⁴ COI 38. L'idée d'un mime apparaît également en COI 39.

⁵ Annexe 3 p.3 et annexe 4, p.16.

SOPHIE RUMMEL

Il est plus difficile de cerner le système qui a présidé à la conception des œuvres et de la performance de Sophie Rummel en 1974, personnage pourtant majeur de ces années. Le script original est encore inconnu et le carnet préparatoire, inexploitable¹. Les seuls témoignages de cette narration sont l'extrait d'une vidéo difficile à entendre, un article de presse et les intitulations des trois séries de peintures accrochées pendant la performance et qui était, supposément, le sujet du discours de Viva, qui incarnait l'artiste :

*Desert mirage (1st set)/ Seascape with a frieze of whales (2rd set)/
The Moon Rainbow (3rd set)*²

Chacun d'entre eux reprend un thème bien connu : la combinaison d'un thème topographique et visuel dans le premier, marin dans le deuxième, tandis que le troisième reprend un le motif de l'art en ciel de Lune, « phénomène rare et extraordinaire » déjà évoqué par Huzo Lumnst. Les quelques morceaux du texte reproduits dans *Artweek* en avril 1974, s'ils confirment que la narration convoque littéralement ces différents paysages et phénomènes, n'éclairent que peu la manière dont leur symbolique s'articule au reste de l'œuvre.

L'annonce qui figure sur la carte postale d'invitation, « After her long illness » préfigure la présence récurrente de médecins dans son œuvre, inaugurée sans demi-mesure avec TSNX C24VA7ME en 1975. Les agendas manquent dans les archives entre 1971 et 1974 pour bien comprendre le rapport que Guy de Cointet entretenait avec le milieu de la santé. Mais au début de l'année 1975, il se rend six fois au centre médical en moins de trois mois, puis il fait faire trois mois plus tard des analyses de sang qui seront sans suite. Son mal n'est pas connu, mais son docteur l'est : Dr. Lee Denmon ou Demom, à en croire ses carnets. Serait-ce lui qui a inspiré Dr L2E de TSNX C24VA7ME ? Et cet épisode qui serait à l'origine d'une fascination pour les docteurs ? L'hypothèse d'une analyse de l'œuvre via une approche biographique de l'artiste est loin d'être invalidable. Elle permet au contraire de réévaluer l'importance de certains éléments structurels de l'œuvre en dévoilant sous les codes des références, sous les références des clins d'œil et dans les clins d'œil, peut-être, l'une des motivations essentielles de la création.

¹ Conservé au MoMA sous le numéro d'inventaire 615.2012 et non numérisé à ce jour.

² COI 40.

FREDERICK RUMMEL

Les personnages masculins de Frederick Rummel et du Dr. Hun exemplifient cette ambivalence de la narration, dans le domaine de la fiction et des personnages et dans celui de la réalité de l'œuvre et de l'artiste. Dans l'entretien qu'elle accorde en février 1975 au *LAICA Journal*, en Sophie Rummel évoque le travail préparatoire qu'elle mène alors pour un ensemble de peinture nommé *Lost at Sea*, qui est bien sûr le nom d'une performance de Guy de Cointet dont le script est également inconnu. Lui qui tient la plume à la fois de la journaliste et de la peintre leur font dire :

- *Now tell me about Frederick Rummel your long time love.*
- *He's writing more and more books. He just finished a play : « Tsnx C24va7me ». It's about doctors and women.*

Les bribes du script de *Sophie Rummel* rapportées dans *Artweek* laissent penser que la jeune femme parlait déjà du même homme en 1974 :

« ...my husband, the cigarette hanging out of his lower lip. A modern Humphrey Bogart... Love made me blind... Any minute now he could just shoot me down. His being French and barely speaking English helped a lot... [...] »¹

... *alter ego* dans les traits duquel Guy de Cointet s'autoportraiture avec assez de justesse. Il s'implique par la même occasion dans le d'une idylle qui renoue avec les amours transies des poèmes de sa jeunesse, et qui est aussi l'histoire exceptionnelle d'un couple stable dans son œuvre.

Frederick Rummel est le nom sous lequel Guy de Cointet aura essayé de s'abriter, certes discrètement, mais le plus longtemps et le plus radicalement. En 1975, dans un brouillon d'ours pour *A Few Drawings*, il le mentionne comme étant son éditeur et l'héberge d'ailleurs sous son propre toit. Il annote aussi son numéro de téléphone à la fin d'un carnet de 1976 et, en 1977, un courrier de *Pacific Telephone* lui est destiné, qui semble faire état de son changement d'adresse non signalé². Quoiqu'obscur encore, l'économie de ce nom, le seul à être masculin et prononçable parmi ceux inventés jusqu'alors, pourrait attester d'une altération tardive de la fonction du pseudonyme, se détachant des œuvres pour rejoindre la réalité.

¹ BALLATORE S., « Paintings, Puzzles And Performance », *Artweek*, avril 1974, vol. 5, n° 17, p. 7.

² COI 42, 41 et 5.5.18. Annexe 4, p.17.

DR HUN

Dernier personnage inventé dans cette série des avatars identifiés, Dr Hun est aussi le premier médecin à apparaître dans l'œuvre. Dramaturge en plus d'être docteur, c'est à lui que l'on doit le *TSNX C24VA7ME*, dans lequel il se met en scène parmi d'autres représentants de la gent médicale. Dr Hun n'a toutefois jamais été incarné sur scène, pas plus que Frederick Rummel, mais l'on connaît ses mains et sa voix grâce à l'entretien filmé qu'il a accordé à Gerry Rosen et Andrew Eason en 1971¹. Guy de Cointet, qui n'a performé aucune de ses pièces, a fait un écart en interprétant là son propre avatar. Il présente son livre rouge, en reprenant en masse les mots de Marcel Duchamp parlant de son Grand Verre dans un entretien qu'il avait lui-même donné². Cette vidéo, ainsi que l'entretien du *LAICA Journal*, ne sont pas à considérer comme des documents, mais comme des œuvres en propre, participant à la même mythographie globale que les publications et les performances.

Tout comme Frederick Rummel, Dr Hun aura une postérité durable, mais latente. Les notes préparatoires à l'exposition de 1976 à la Cirrus Gallery, révèlent ce que Guy de Cointet projette de montrer dans un premier temps :

- *Dr Hun's two pieces : Sophie Rummel/Huzo Lumnst*³

Il attribue par rétroaction les deux séries d'œuvres au nouvel alias venu, comme il l'avait fait en remettant à Qei No Mysxdod la signature d'*ACRCIT* et de *A Captain from Portugal*. Le double talent de l'écriture et de la médecine dont est doué Dr Hun est partagé avec un autre personnage cointétien : Dr Butch, une femme qui n'apparaît qu'en 1977 dans *Iglu*.

— *She wrote a play, and brought me a copy yesterday.*

— *Oh! a red play !*

— *Yes, with red acts and even red scenes.*⁴

Dans la pièce en question réapparaissent les personnages de *TSNX C24VA7ME*. Le nom et le genre sont tout ce qui distingue Dr Hun et Dr Butch qui fusionnent en fait dans l'autorité d'une même œuvre.

¹ ROSEN G. et A. EASON, *An Interview with Dr Hun*, 1974. Disponible sur <https://vimeo.com/40236896>.

² SWEENEY J.J. et W. PACH, *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1957.

³ COI 42.

⁴ COI 7.3.2. Script d'*Iglu*.

LE THEATRE DES DOUBLES

C'est là l'enjeu des premières performances, de ce passage des œuvres de la cimaise à la scène : la mystification de leur autorité. Guy de Cointet ne cherche pas à s'absenter, mais à disparaître. Entre 1973 et 1976, il a réalisé huit de pièces performées, dont les trois premières faisaient intervenir ses avatars. Il n'est crédité sur les *ephemera* qu'à la quatrième pièce scénique, *The Halved Painting* en juin 1974. Un autre point commun de ces trois premières pièces est d'avoir été jouées une unique fois. Pour chacune d'entre elles, il a imaginé des réitérations qui sont restées velléitaires alors que *The Halved Painting*, *Two Drawings* (1974), *Going to the Market*, et *My Father's Diary* (1975), ont été reprises à partir de 1976 et 1977. Les premières auraient eu pour principale fonction d'être l'avènement d'un personnage dans le monde des personnes, dans une logique où la création, au sens théâtral du terme, prime sur la réitération. Cela permet-il de justifier la perte de deux scripts de cette époque, comme étant prédestinés à l'usage unique ? Les informations manquantes sur *Lost at Sea* permettraient d'éclairer ces questions. Bien que la performance n'ait pas été donnée dans la lignée des premières, mais dans la période de celles qui seront remontées, elle a pour spécificité d'avoir été attribuée par anticipation à Sophie Rummel, de n'avoir pas été rejouée et de n'avoir pas vu son script conservé parmi les affaires de Guy de Cointet.

Mais au-delà de la question d'une corrélation entre l'intervention d'un avatar dans une pièce et la non-réitération de cette pièce peut aussi se poser celle du statut de ces spectacles. L'interprétation unique est-elle un critère suffisant pour définir ces premières œuvres performées comme relevant davantage du domaine de la performance que de celui du théâtre ? D'autres pièces de l'après 1976 — *Cigar*, *Iglu*, *Ramona* (1977), *A Photograph* (1979), *I Like your Shirt* (1980) et *A New Life* (1981) — mettant en scène non pas un personnage à valeur d'alias, mais des personnages multiples, ne seront-elles aussi, jouées qu'une seule fois. Le nombre d'interprètes est-il un critère discriminant ? Il est difficile d'admettre que le monologue ait une valeur théâtrale moindre que le dialogue. Il est une mise à l'épreuve de la crédibilité du personnage et non de la corporéité du performeur. Autrement dit, les monologues définissent d'emblée les « œuvres vivantes » de Guy de Cointet comme participant d'un illusionnisme théâtral plutôt que d'un réalisme performatif.

Le travail à partir de personnages a même certainement eu son rôle à jouer dans la reconnaissance précoce de ce travail comme ressortissant du théâtre. Cette affiliation a été clairement marquée par l'article de Frantisek Deak paru en 1979 dans la revue spécialisée *The Drama Review*¹, mais elle fut évoquée par James Welling dès 1975 dans *Artweek*, au sujet de *The Paintings of Sophie Rummel* :

*What is most obvious about Cointet's performance at LAICA, as well as with other performances by the artist, is its theatricality.*²

Loin des pratiques performatives répandues sur la côte ouest à cette époque, l'artiste se dispense aussi de toute référence directe à un réseau d'artistes spécifique, ou à un mouvement quelconque. Il préfère créer un cercle artistique à lui seul, extrait du style unifié, des jeux de rivalité, de l'égotisme du monde de l'art. Projetant un temps d'inviter quatre artistes venus de Bonakher pour la soirée qui sera finalement consacrée à Huzo Lumnst : Qei No Mysxdod, une jeune fille, une femme adulte et un jeune homme.

*Ils parlent, tous sont exactement au même niveau : quatre très grands artistes. Aucun n'est + important/on a + d'expérience ou de célébrité que les autres.*³

Il invente un réseau artistique remarquable pour sa mixité, d'une part, mais surtout pour l'homogénéité de son excellence, qui place les artistes hors de tout jugement. Cette projection, naïve, ressemble à un préambule nécessaire à l'amorce tardive de sa production, à une couverture similaire à celles de la cryptographie et des citations qui permettent d'agir dans l'anonymat.

Les problématiques théâtrales peuvent être extrapolées dans la structure de l'œuvre et la posture de l'artiste être vue comme intrinsèquement dramaturgique. Les comédiens sont ses propres masques, ses avatars transitent d'un acte de sa production à l'autre, ressurgissent dans des scènes inattendues, quand ils soliloquent en public c'est pour dialoguer en sous-main, entre eux et avec l'artiste. Les personnages excèdent la pure construction mythographique pour entrer dans la une logique du théâtre, logique qui trouve son plein épanouissement en l'an 1976, grâce à l'entremise de Raymond Roussel.

¹ DEAK F., « Tell Me : A Play by Guy de Cointet », *The Drama Review*, sept.1979, vol. 23, pp. 11-20.

² WELLING J., « Linking Dream Structures and Images », *Artweek*, juin 1975, vol. 6, n° 24, p. 16.

³ COI 40.

1976 : ANNEE DE SYNTHESE

ROUSSEL : LA DOUBLURE

Il s'agit d'un procédé très spécial. Et, ce procédé, il me semble qu'il est de mon devoir de le révéler, car j'ai l'impression que des écrivains de l'avenir pourraient peut-être l'exploiter avec fruit.¹

L'un réclame l'autre, et l'autre se réclame du premier. Pourtant les liens de filiation qui ont réellement existé entre les personnalités et les productions de Raymond Roussel (1897-1953) et de Guy de Cointet (1934-1983) ne laissent pas retracer si facilement. Les conditions exactes dans lesquelles Guy de Cointet a pu découvrir Raymond Roussel ne sont d'ailleurs pas connues aujourd'hui. Cette connaissance date de la période française de l'artiste² et pourrait être l'œuvre de Jean-Jacques Pauvert et de ses republications, à partir de 1963, des ouvrages de Roussel. Mais le nom de Roussel n'apparaît pour la première fois dans un document archivistique qu'en 1972, dans son carnet préparatoire à JEBOJO. À la première page, Guy de Cointet teste un procédé de cryptage, un chiffre de César respectant des séquences numériques qui déterminent la substitution des lettres, en l'appliquant à son propre nom et à celui de l'écrivain³.

IMPRESSIONS ET SURIMPRESSIONS

Le nom de son personnage Louise Montalescot apparaît en 1973 dans un carnet consacré à Qei No Mysxdod,⁴ mais ne sert pas immédiatement dans l'œuvre. La référence est reprise en 1973, pour *Huzo Lumnst*, où ce n'est pas le nom de Roussel, mais celui de Louise Montalescot qui est transformé pour faire advenir celui de la commentatrice, Mme Atmont. Mais l'influence de son œuvre pourrait avoir été aux prémices de la conception de la performance, dès la réflexion sur le portfolio et les premières formulations du projet d'exposition :

Performance during the Opening : voir l'Étoile au Front de Roussel.⁵

¹ ROUSSEL R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1995, p.11.

² Conversation avec Sabine Monirys, le 12 avril 2015, Paris.

³ Annexe 4, p.18.

⁴ COI 36.

⁵ COI 39.

Mis à part le clin d'œil à Louise Montalescot, aucune citation de l'œuvre roussélien n'intervient dans la composition du script de *Huzo Lumnst*. Pourtant, ses deux principales caractéristiques pourraient tenir à cette référence sous-jacente : celle de sa structure et celle de l'imaginaire qu'il convoque. Concernant la première, le texte est bâti sur une liste de citations, ordonnées pour correspondre aux sérigraphies numérotées qui sont, au cours de la pièce, introduites successivement par la comédienne¹. L'on qualifiera ici cette méthode d'*inventaire*, puisqu'elle *combine dans une même opération la désignation et la description d'une série d'objets*. Serait-ce cela que l'artiste aurait souhaité prélever dans *L'Étoile au front* ? Le personnage de Trézel, un collectionneur, y procède de même en présentant par le détail quelques reliques de sa vaste collection, inventaire passionné que Roussel adopte comme fil principal de son intrigue. Dans *Huzo Lumnst*, il est le seul. L'intrigue du récit déclamé au public ne déborde pas la stricte présentation des planches exposées, la mythographie du personnage et de sa création, relatée dans les *ephemera*, *pourrait être vue comme une création à part*. Dans la production théâtrale, l'intrigue servant de prétexte à l'inventaire deviendra de plus en plus présente au fil du temps, égalant, supplantant, puis évacuant complètement les problématiques de l'objet et de son inventaire avec *Five Sisters*².

Quant à la signification d'ensemble de ces citations, outre leurs résonnances avec le récit source et leurs répercussions sur la suite de l'œuvre, certains échos à Raymond Roussel pourraient compléter son décryptage.

Je saigne, dit-il, sur chaque phrase³

Une première convergence poétique, liée à des éléments déjà abordés, apparaît dans cette phrase de Raymond Roussel relatée par Pierre Janet dans ses *Caractères psychologiques de l'extase*. Roussel a partiellement reproduit ce dernier ouvrage dans son *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, que Guy de Cointet a lu et photocopié pour ses travaux en 1976. Rien n'indique pourtant qu'il le connaissait trois ans plus tôt, lors de la conception de *Huzo Lumnst* et de son entrée dans une lubie de rouge⁴. Mais la certitude qu'il avait lu *Impressions d'Afrique* au plus tard en

¹ Annexe 3, p. 3.

² Ces évolutions sont parfois tangibles dans les variations d'une seule pièce au fil de ses réitérations.

³ COI 41, 1976. Citation extraite de JANET P., « Les Caractères psychologiques de l'extase ».

⁴ LE BRUN A., « Raymond Roussel, entre l'énigme et la représentation », *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*, Cat. exp., Porto, Serralves, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 60-62.

1972 apporte un prisme renouvelé à la lecture de l'œuvre que la présence discrète de Louise Montalescot aide à convoquer. Elle pourrait même en être l'emblème, tant l'épisode auquel elle est liée illustre la polysémie des *impressions* qui intitulent le roman. En plus d'être entendues, dans le genre du récit de voyage, comme *mode d'appréhension de la réalité privilégiant la sensation, l'émotion sur toute démarche rationnelle, intellectuelle ou réflexive*, elles évoquent *le texte imprimé sur le support de papier* et déplacent le point focal depuis l'affect vers la page. Louise Montalescot intervient chez Roussel juste avant que ne s'ouvre la deuxième partie de l'ouvrage, redondante avec la première dans le sujet, mais différente dans son traitement. Ces deux mouvements sont dissociés par cette phrase du chapitre neuf :

*Tout en regardant l'appareil, Louise nous donnait d'utiles explications.*¹

Elle fait du personnage le passeur entre la diégèse et la structure de l'ouvrage et l'admoniteur des choix éditoriaux de l'auteur. Cet épisode est aussi le moment où est rendu clair le sens d'impression comme *procédé de reproduction assurant le report de signes d'un support sur un autre*. En l'occurrence cette machine à peindre qui brosse un paysage africain exposé « aux feux de l'aurore » qui donne une impression, dans le sens d'*aperçu* de l'Afrique, ici un aperçu pictural².

Cette fonction médiatrice du personnage et ses engagements artistiques ont trouvé des résonances chez Guy de Cointet, mais à cela il faut ajouter la spécificité du traitement de l'image. Dans les œuvres de l'auteur comme de l'artiste, l'image fait effet par son *surgissement*, qu'il soit physique et dû à des mécanismes ou des phénomènes extraordinaires, ou bien psychique et dû à un conditionnement affectif ou intellectuel. Le choix de certaines des citations qui composent le texte de *Huzo Lumnst* obéit à ce goût roussélien pour les apparitions³, tout en contournant un recours direct aux écrits de Roussel : la forme d'une vache imprimée par la foudre sur la poitrine d'une femme tout comme le phénomène de double arc-en-ciel lunaire, sont des anecdotes données par le scientifique Jean Rambosson, la vision d'un motif de vagues dans une suite de lettres U tête-bêche est issue du linguiste René Étiemble, l'apparition de lettres rouges sur un panneau à l'auteur de science-fiction

¹ ROUSSEL R., *Impressions d'Afrique*, Paris, Flammarion, coll. « GF », n° 1232, 2005, p. 159.

² Basé sur les définitions CNRTL. Consulté le 11/09/2016 à 10:36.

³ Conversation avec François Piron le 14 février 2015 à Paris.

A. E. Van Vogt. Cette vaste collecte de référence n'est d'ailleurs pas sans lien avec les renvois à d'autres œuvres fréquents chez Roussel. Au système référentiel méthodique, mais secret de l'un répond l'érudition assumée, mais fantasque de l'autre¹.

CARACTERES PSYCHOLOGIQUES

Trois ans après *Huzo Lumnst*, Guy de Cointet revient travailler en France pour l'organisation d'une soirée de lecture monographique au théâtre Récamier. Qu'elle fut échue à de Cointet parce qu'elle devait être vouée à Raymond Roussel, ou qu'elle fut vouée à Raymond Roussel parce qu'elle devait échoir à de Cointet, elle signifie invariablement l'affection de l'artiste pour l'auteur. Le format de la lecture, qui implique de fait la sélection et la citation des textes d'un auteur, évacue aussi un possible anonymat de l'auteur et l'insertion de ses textes dans une trame narrative exogène. Cette transparence, qui est une première pour de Cointet, accuse une autre particularité de son rapport à Raymond Roussel. Contrairement aux Pound, Verne, Sacher-Masoch, Bougainville, aux scientifiques, aux romanciers, aux oulipiens, aux surréalistes et aux autres cités dans l'œuvre ou dans les carnets de Guy de Cointet, Roussel n'apparaît que par allusions avant 1976, jamais il n'est cité. La lecture de 1976 est une acmé soudaine, mise à part laquelle les répercussions de la production de l'artiste sur celle de l'auteur ne se sont écrites qu'en filigrane. Plutôt que de s'en approprier quelques phrases, c'est à une personnalité, à un système entier qu'il a préféré rendre hommage : au système avec cette lecture de 1976 ; à la personnalité avec une pièce intitulée *Raymond Roussel*, écrite en 1980 et qui devra l'unique pièce jamais créée de sa carrière. Cette position sans demi-mesure est à lire comme le signe de la reconnaissance d'un semblable.

L'usage du secret institué est l'un de leurs points communs, et non le moindre. Dans leur œuvre d'une part : les multiples jeux de dissimulation mis en place par Guy de Cointet en sont, au même titre que le *procédé* de Raymond Roussel, dont la révélation dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres* a été reléguée à l'ère posthume. Dans la vie ensuite : la relation avec Charlotte Dufrêne a servi d'écran sur l'homosexualité, tandis que Guy de Cointet, sans y avoir contribué, a laissé entier le

¹ Conversation avec François Piron le 5 mars 2016 à Paris. Sur les références chez Roussel, BESNIER P., « "La Musette en sol". Roussel, la culture et son dérèglement. », *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*, Cat. exp., Porto, Serralves, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 87-100.

secret de sa sexualité. Secret ou silence ont servi une forme d'excentricité vis-à-vis de la société et de la scène littéraire ou artistique dont ils ont été les contemporains. La singularité de leurs pratiques a parfois pu être confondue avec de la naïveté,¹ mais les deux auteurs ont justifié l'incompréhension de leurs œuvres, calculée ou subie, par le fait qu'elles étaient inadaptées à leur époque. Cette particularité est aussi due à une faible porosité aux mouvements de la création contemporaine, relativement à l'impact qu'ont pu avoir certaines productions antérieures sur l'œuvre de Cointet et de Roussel. Mais surtout, ils s'inscrivent dans une même généalogie dont le patriarche commun est Jules Verne et à laquelle s'agrègent également des personnalités comme Tristan Tzara, Marcel Duchamp ou Louis Aragon.

Dans l'œuvre comme dans la vie, leurs attitudes se répondent. Ils partagent le goût pour un mode de vie érémitique, doublé de celui du voyage. Leurs expéditions prennent des tournures très différentes, l'un étant nanti et introverti, l'autre curieux, mais presque démuné. Malgré leurs rapports antithétiques à l'argent, une marotte commune fait converger, chacun dans le respect d'un standing personnel, vers une haute vision de l'art du camping qui fait de la toile ou de la tôle la dernière et la meilleure barricade de l'intime.

UN SPECTACLE INCOMPARABLE

L'année 1976 donne l'occasion aux deux dramaturges d'être réunis dans un même spectacle qui n'est pas une pièce, mais une lecture. Elle est programmée pour deux soirs par le théâtre Récamier, alors dirigé par Antoine Bourseiller avec qui Guy de Cointet fut mis en relation par l'intermédiaire de son ami Yves Lefebvre. Son nom et ses coordonnées sont mentionnés dès 1970 ou 1971, ce qui laisse entendre que leur relation n'est pas totalement nouvelle au moment de ce projet. Le rôle attribué à Guy de Cointet pour cette soirée est de sélectionner et compiler des extraits d'ouvrages, de distribuer des fragments choisis à quelques comédiens recommandés par Yves Lefebvre et de concevoir une scénographie originale.

Sur le fond de trois murs blancs, dont les angles ouvrent largement l'espace vers le public, la scène est seulement meublée d'une table et d'une chaise, tandis que les trois murs voient défiler, de lecture en lecture, une succession de panneaux de texte

¹ KEEFE J., « Review of Ramona at the California Institute of Technology (Pasadena, Oct. 1977) », *Artforum*, janvier 1978, vol. 16, n° 5, p. 76-77.

ou de pictogrammes¹. Conformément à son idée d'un « *evening of tableaux* »², Guy de Cointet fait correspondre à chacun des « segments » de texte qu'il a retenus une batterie d'éléments visuels en correspondance la lecture qui sera donnée. Pour la première et la dernière fois, Guy de Cointet élabore un carnet « de mise en scène »³ en complément de ses carnets de recherches⁴. S'y trouvent encore ses premières recherches, notamment pour la représentation intégrale de *L'Étoile au front*. Il est allé jusqu'à définir une couleur dominante pour chacun des trois actes ainsi que l'ensemble des « *props* » à produire⁵. Cela aurait été l'occasion de redonner corps à certaines de ses vieilles affections :

L'Étoile au front : Les 2 jumelles jouées par 2 naines.

*Un homme très grand pour jouer le père. Platform shoes.*⁶

Il imagine aussi faire lire *Parmi les Noirs*, et *La Peau de la raie*, ou présenter en deuxième partie de soirée, une mise en scène d'*Impressions d'Afrique* de quarante-cinq minutes. Ce sont finalement des extraits de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*⁷ et de *La Vue* qui seront retenus. L'usage qu'il fait du carnet de mise en scène se distingue de celui des carnets précédents, notamment parce qu'il y développe son travail méthodiquement, point par point, page par page, allant jusqu'à varier ses encres par souci de clarté. Il y colle des photocopies d'une vue dessinée de la scène, et imagine les décors appropriés aux différents textes. Aux deux murs opposés du fond de scène tripartite, il accroche des panneaux avec les phrases de début et de fin des *Textes de grande jeunesse* qui mettent en exergue le procédé d'écriture tandis que le comédien, au centre, lit. Pour *La Vue*, sur un panneau qui représente le paysage balnéaire décrit dans la nouvelle et transcrit le nom de chacun des éléments sur lesquels le récit se focalise. La grille de mots qui en résulte garde une certaine familiarité avec celles de l'époque de *Going to the Market*. Mais ici, chaque terme occupe l'emplacement réel de l'objet dans le panorama de l'encrier de *La Vue*, et le texte source importe autant que le jeu du décryptage du panneau.

¹ Ces éléments sont aujourd'hui perdus, mais les photographies du spectacle par Olivier de Bouchony témoignent. COI 4.7-8.

² COI 41.

³ Le terme est à relativiser puisque les dernières pages sont consacrées à *A Thick Foliage*.

⁴ COI 4.2.

⁵ COI 41. Annexe 4, p.18.

⁶ Idem.

⁷ *Les Caractères psychologiques de l'extase* en introduction, puis trois *Textes de grande jeunesse ou textes genèse* (*La Peau verdâtre de la prune*, *La halte*, *Idylle funambulesque*) et trois *Citations documentaires* (*L'Inconsolable*, *Le Râteau*, *Un Sculpteur*). Cf. Programme de la soirée en COI 4.3.2.

Pour donner suite à cette première lecture en hommage à Raymond Roussel naîtra le projet d'orchestrer une autre soirée consacrée à Tristan Tzara¹. Cette ambition qui restera sans suite, mais aurait pu trouver des résonances avec cette dernière expérience. Dans l'évolution du travail de Guy de Cointet, chaque pièce est élaborée sur la base qui a été jetée par la pièce précédente, en l'augmentant de quelques idées neuves, chacun de ces apports pouvant être redéveloppé, dans l'œuvre suivante. Ce principe se vérifie encore pour *Une Soirée avec Raymond Roussel* : sa mise en scène repose sur des tableaux de lettres, une configuration proche de celles de *Going to the Market*, de *Lost at Sea* ou des pages de *My Father's Diary*. Mais le nombre de nouveautés dans ce spectacle en fait une entorse à la linéarité globale de sa production scénique. L'embarquée est faite dans la direction du théâtre.

CONSEQUENCES

La théâtralité même du contexte n'est pas à déconsidérer. Pour la première fois de sa carrière, il est offert à Guy de Cointet de quitter les galeries, les écoles et les instituts d'art pour se produire dans une salle de théâtre. C'est l'amorce d'un mouvement : les deux occurrences de la *Soirée* se tiennent en février 1976 ; en août de la même année *The Halved Painting* sera donnée pour la troisième dans le cadre de l'*American Theater Convention*, c'est même là qu'il fait la connaissance du Frantisek Deak qui publiera en 1979 une critique de *Tell Me* dans la bien nommée *The Drama Review*. Au mois de novembre 1976 encore, *Ethiopia* sera créée au Barnsdall Park Theater de Los Angeles et les pièces continueront ensuite d'être jouées alternativement et indifféremment dans des lieux d'art ou de théâtre.

À ce paramètre institutionnel et architectural s'ajoute celui, humain, de la présence d'Yves Lefebvre aux côtés de Guy de Cointet pour la préparation de ce spectacle. Son entremise avait déjà servi à la sélection de Chantal Darget pour interpréter *Huzo Lumnst*. Il est de nouveau intervenu dans la distribution artistique de la lecture au cours de laquelle sept comédiens intervenaient². Son savoir-faire en matière de direction d'acteur et de mise en scène a certainement été l'occasion pour Guy de Cointet d'un apprentissage en plus d'une collaboration. Son rapport aux comédiens

¹ COI 42. et 68.2.1. Le projet était destiné à un festival dans l'ouest de la France. Dans cette perspective, sont cités entre autres les « poèmes statiques » *Le Sel et le vin* et *danse caoutchouc verre*, et les « poèmes mouvementistes » *La Panka*, *La Dilatation des volcans*, *Les Saltimbanques*.

² Conversation avec Yves Lefebvre, François Piron et Hugues de Cointet, le 22 mars 2016 à Montreuil.

est renouvelé dès la reprise de ses activités aux États-Unis. Mary Ann Duganne entre en scène en août 1976 et y restera jusqu'en 1983, garantissant l'interprétation d'un texte su et non lu, comme cela avait pu être le cas jusqu'alors. Avec la création d'*Ethiopia*, il quitte définitivement le registre du monologue, dont ne seront plus données que les réinterprétations des pièces antérieures à 1976, et assume la direction de plusieurs acteurs comme la composition de multiples personnages.

Reprenant le filage linéaire de ses créations après la *Soirée*, *Ethiopia* embrasse la théâtralité de cette dernière et renoue avec les règles de l'art. Divisée en trois actes, en trois décors, en trois personnages, et créée dans un théâtre, elle est la première pièce réellement écrite pour la scène. Cet amour retrouvé pour le théâtre n'infuse pas seul dans sa conception : il est agrémenté de quelques trucs rousséliens qui auront retenu l'attention de Guy de Cointet pendant ses lectures. Le premier est ce procédé d'inventaire déjà évoqué au sujet de *Huzo Lumnst*, mais qui pourrait être appliqué aux pièces intermédiaires, bien que celles-là ne présentent qu'un nombre d'objets restreint sur scène. En 1976, l'inventaire quitte le papier et les panneaux en deux dimensions pour faire entrer le théâtre de Guy de Cointet dans le domaine de l'objet. Une note résume un premier projet d'intrigue qui se noue autour du personnage principal, Julia :

*La grand-mère vient de mourir./Les petits-enfants, 3 cousins et cousines se rencontrent juste après dans la maison de la grand-mère, dans un archipel, au milieu de la mer. Ils se partagent les objets. Ils en parlent [...].*¹

Le décès de l'aïeule, l'héritage et la répartition des biens seront finalement éludés, mais est maintenue la réunion des petits-enfants dans la vieille maison familiale et leur entente pour compléter l'histoire des objets chargés de souvenirs qui la remplissent. C'est le plaisir du personnage de Trézel qui les anime, d'autant plus sûrement que Guy de Cointet avait finement décortiqué *L'Étoile au front* quand *Ethiopia* était encore à son stade embryonnaire², les projets français et américain se côtoyant dans les mêmes pages ont été perméables l'un à l'autre³. Dans la liste qu'il avait dressée des *props* de *L'Étoile au front* et dans le carnet de mise en scène, le

¹ COI 42.

² COI 40, 41, 42. Dans les premiers projets pour *Ethiopia*, la pièce est intitulée *Beyond the China Sky*.

³ Le décor de façade de maison de l'acte 1 d'*Ethiopia* a été imaginé pendant un temps comme décor de la *Soirée avec Raymond Roussel*.

terme, qui désigne le matériel scénique dont le statut navigue entre décor et accessoire, était employé pour les premières fois dans un contexte francophone. Il est repris de même dans la conception d'*Ethiopia*¹, et restera usager, mais toujours employé au féminin.

*Sets : c'est un vrai musée, bourré de choses partout, des props partout, certaines ne sont pas expliquées ou n'ont pas de rapport avec le texte./Trézel est un grand savant.*²

Pour pouvoir enfin mettre à profit dans *Ethiopia* les idées de mise en scène que lui avait inspirées *L'Étoile au front*, Guy de Cointet recourt encore à un procédé de Raymond Roussel : les narrations enchâssées. Après avoir progressivement complexifié, jusqu'en 1976, les intrigues qui contextualisent ses inventaires, il raffine à présent l'histoire de chaque objet, et sa capacité à se référer à une autre histoire, qu'il est tout aussi nécessaire de relater.

- *A critic of different forms*
- *1st The visual aspect*
- *2nd The explanation*
- *within the explanation play the same game [...]*³

Ce nouveau procédé d'écriture revient, dans une mesure raisonnable, à une traduction scénique du système de parenthèse qui confère leur illisibilité — sauf équipement spécialisé — aux *Nouvelles Impressions d'Afrique*.

FORTUNE CRITIQUE

De l'inspiration roussélienne qui imprègne la pratique théâtrale de Guy de Cointet, rien n'est directement donné à lire. Au sein de cet œuvre connu et créé, une centaine de citations ont été identifiées, mais aucune ne provient de Raymond Roussel. Le projet de pièce de 1980 qui, lui, reprenait des citations des *Impressions d'Afrique*, de *La Source* et de *La Doublure* est resté secret⁴ ; le spectacle de la *Soirée avec Raymond Roussel* est resté français. Nul critique américain ne l'a vu sans doute, et nulle coupure de presse n'a été conservée à son sujet, mais un retournement dans les textes produits sur son œuvre s'opère à partir de ce moment-là.

¹ COI 42.

² COI 4.2. Carnet de mise en scène

³ COI 41

⁴ Le projet de la pièce sera abordé plus précisément pp110-121.

Raymond Roussel a été la première d'entre elles à être assumée, tangible et même lisible dès la première page de son *curriculum vitae*, tel qu'il en conçoit en 1977¹. Cette démarche significative de la part de Guy de Cointet a permis à la référence d'être retenue et essaimée par les critiques. Devenue un outil journalistique, elle apportait enfin une analogie éloquente pour rapporter le caractère raffiné, intrigant et radicalement singulier de son travail.

*De Cointet's own choice for spiritual fatherhood is French word-experimentalist Raymond Roussel, an early maverick whose virtually untranslatable jottings were all the rage among the Paris intelligentsia in the Twenties.*²

Après cela, Raymond Roussel sera cité systématiquement comme référence et la réputation de Guy de Cointet le précède, pendant qu'il poursuit lui-même les traces de l'écrivain. Plus qu'un outil didactique, la convergence des deux auteurs a aussi pu servir d'argument critique, en l'occurrence au sujet de *The Halved Painting* :

*If de Cointet had arranged a more complex presentation -as he just did around Roussel's short stories for several weeks in Paris- he would have impressed the eternally skeptical New York audience.*³

Quelques autres noms viennent rapidement s'agréger à celui de Roussel, comme celui d'Edgar Allan Poe ou de Jules Verne⁴. Rien ne permet de savoir si ces références, loin d'être indues, ont été revendiquées par Guy de Cointet ou si elles ont été devinées par les commentateurs pour leur lien direct à la cryptographie.

Ce n'est pas une fantaisie que de convoquer là cet auteur, français, méconnu, décédé une quarantaine d'années plus tôt, pour s'adresser à la scène artistique californienne des années 1970. Les premières traductions anglophones d'*Impressions d'Afrique* et de *Locus Solus* ont été publiées en 1967 et en 1970 par la *University of California Press* de Berkeley, puis rapidement lues, assimilées et infusées dans les créations des artistes contemporains américains⁵. Ces résonances trouvées aux États-Unis ne sont peut-être pas sans lien avec

¹ COI 69.

² KURCFELD M., « Guy de Cointet », *Wet Magazine*, novembre 1979, n° 2, p. 38.

³ FRANK P., « Performance Diary », *The Soho Weekly News*, avril 1976, p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ PIRON F. (dir.), *Locus Solus : impressions de Raymond Roussel*, Cat. exp. (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 25 octobre 2011-27 février 2012 ; Porto, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, 23 mars-1er juillet 2012)., Porto, Serralves, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

l'exposition rétrospective de Marcel Duchamp qui s'était tenue au *Pasadena Museum of Art* en 1963. Le *Grand Verre* y avait été exposé, œuvre qui est à elle seule une ambassadrice du talent de l'écrivain. Guy de Cointet aurait donc trouvé en Californie le terrain préparé pour partager et pour faire fructifier ses racines rousséliennes.

Que Raymond Roussel soit une inspiration majeure sans être littéralement cité dans les réalisations de l'artiste, cela n'aurait rien d'anormal s'il n'était pas question ici d'un fervent adepte de la citation. Dans l'œuvre de Guy de Cointet, l'emprunt littéral signifie habituellement l'homologation d'une paternité et son désintéret à produire par lui-même ce qui dans le monde existe déjà. Roussel aura donc été la découverte qui aura donné à Guy de Cointet une stimulation rare, celle qui l'aura incité à s'épanouir dans l'invention de son propre langage. La référence permanente au nom, mais l'absence générale des mots de Roussel relève d'une admiration, de la pleine jouissance d'un héritage et, avant tout, de la reconnaissance d'un pair. Si à partir de 1976 Roussel devient la doublure de Guy de Cointet dans les critiques, il est son double dans les carnets, un double théâtral qui a déjà emprunté le chemin sur lequel Cointet devra passer à son tour.

Le dédoublement est loin d'être le dernier motif commun aux deux personnalités. C'est le sujet du premier roman publié de Raymond Roussel en 1897, *La Doublure*, où Gaspard Lenoir, doublure de théâtre, part se réfugier de sa propre vie sous les confettis du carnaval de Nice. Certaines paires de personnages l'incarnent aussi, à l'instar, bien sûr, des sœurs jumelles espagnoles dont descendent les rois rivaux Talou VII et Yaour IX dans *Impressions d'Afrique*, ou les jumelles indiennes Zéoug et Leïdjé qui sont au départ de l'intrigue, vite évanouie, de *L'Étoile au Front*. Mais la gémellité n'est pas qu'un sujet chez Roussel, c'est aussi une structure. Elle se retrouve ainsi dans son procédé de construction de deux phrases presque identiques pour servir de bornes à ses récits. La configuration d'*Impressions d'Afrique* y obéit également, en faisant de la seconde partie du livre, qui commence au chapitre X, une variation de la première. Dans ce livre, comme dans *Locus Solus* ou dans *L'Étoile au front*, l'auteur parvient à faire advenir les éléments de son récit deux fois : la première ils sont pur objet ou pur phénomène ; la seconde ils sont mécanismes, rouages et témoignages d'une histoire qui les dépasse. C'est le même enjeu qui tient l'œuvre de Guy de Cointet : la certitude que chaque texte accompagne un sous-texte, que chaque image est précédée par son reflet.

MATIERES A REFLEXIONS

*L'image est un peu tremblante et déformée, mais si l'air est un peu agité, on distingue facilement tous les traits et toutes les parties du vêtement. À la déformation près, l'image paraît aussi brillante et aussi nette que le corps lui-même.*¹

PSYCHES

Le motif du miroitement chez Guy de Cointet ne s'est pas uniquement manifesté par l'écriture dite « spéculaire », à raison ou à tort, dans *ACRCIT* puis dans les dessins datés de 1976, 1979, 1982 et 1983. Parmi les bribes éparses qui ont été consignées dans le carnet de 1970-1971, se trouve déjà une note d'intention, elle-même écrite en spéculaire, pour un journal intitulé *Backwards* qui serait à imprimer à l'envers². Un hétéronyme de Guy de Cointet, récurrent dans ses premiers carnets, mais jamais entré dans l'œuvre, s'inscrit dans cette lignée par son nom palindrome : Ato Mota³. Il est élaboré dès 1971, visiblement issu d'une longue variation partant du mot *Miami*, et est mentionné jusqu'en 1973⁴. Il avait surtout été pressenti pour être l'auteur de *A Captain from Portugal*⁵, avant de passer la main. Dans la nouvelle, en revanche, un miroir apparaît de manière littérale, quoiqu'imaginée :

*The Lac aux Nuages appeared in the distance a vast pale mirror among somber trees, surrounded by mountains [...]*⁶

Est-il pour autant significatif ? Le motif réapparaîtra que dans *Ethiopia*, sans ses reflets, puis dans *Raymond Roussel*, en 1980, où est inséré un passage des *Impressions d'Afrique* qui relate l'effet des formidables pilules de Fuxier lorsqu'il les jette dans l'eau.

*The apparition lasted a few moments, then the water gradually became calm again, and its mirror-like smoothness was restored.*⁷

¹ COI 63. Citation extraite de RAMBOSSON J., *Histoire des météores et des grands phénomènes de la nature*.

² COI 62.

³ Annexe 4, p.19.

⁴ COI 39. "A short story by Ato Mota in nineteen seventy two".

⁵ COI 35.

⁶ *A Captain from Portugal*, p.28.

⁷ COI 4.13.11, script de *Raymond Roussel*.

La correspondance d'une œuvre à l'autre est difficile à établir. Mais une attention particulière aux reflets et aux dédoublements est incontestable dès ce début de carrière et dépasse le simple jeu calligraphique. Pendant la préparation de la performance des artistes de Bonakher qui se serait tenue en 1973, une idée apparaît :

— *une peinture faite par Q.N.M le 17 juin 72*

— *une peinture presque exactement pareille, faite par un autre artiste de Bonakher, le 17 juin 72¹*

Le thème de la production synchrone, par deux individus différents, de deux objets *presque* identiques, mais dont la différence n'est pas perceptible restera en attente jusqu'en 1974, quand il le redéveloppe avec *Two Drawings*. Plusieurs de ses implications sont familières à l'artiste. Malgré l'aura attribuée à la première œuvre connue et à sa signature, la découverte qu'une même inspiration a présidé à la réalisation de son quasi double laisse supposer une origine commune, tierce, supérieure, et anonyme. Sans désamorcer l'appréciation affective ou esthétique des œuvres, l'intrigue les place dans une logique presque mystique. Leur différence invisible n'est pas un *inframince* duchampien, mais le jeu cointétien d'une corrélation de phénomènes dont la crédibilité est orchestrée par l'artiste. Le hiatus entre les deux parties d'un ensemble était déjà le sujet de la pièce précédente, *The Halved Painting or At Sunrise a Cry was Heard*, où la faille qui sépare la peinture en deux, en hommage aux Colosses de Memnon et à leurs fissures chantantes, est littéralement loquace.

Le dédoublement visuel qui est tangible dans les pièces de 1974 n'est pas encore présent en 1973. Pourtant Guy de Cointet n'oublie pas l'origine première du personnage de la *Vénus à la Fourrure* qui retient tant son attention.

— *Regarde donc le tableau qui lui fait face, réplique mon ami sans répondre à ma question. C'était une copie remarquable de la célèbre « Vénus au miroir » de Titien, de la Galerie de Dresde.*

— *Et alors que veux-tu dire ?²*

¹ COI 39.

² COI 38.

Attribut de séduction et symbole de dualité, il utilise les miroirs pour ces deux qualités. Dans la deuxième partie de sa carrière, les miroirs seront désamorçés de leur charge purement mystificatrice pour devenir un accessoire quotidien de la féminité. En 1978, dans *Oh, A Bear!*, le miroir n'est déjà plus destiné au raffinement du lecteur ou du spectateur, mais à celui des personnages :

*A little mirror on the wall : fixing hair...*¹

Dans *Tell Me*, en 1979, un autre miroir entre dans le décor, parmi une quantité d'autres éléments accrochés aux murs ou disposés sur scène. Il est d'abord imaginé comme un panneau non pas réfléchissant, mais opaque et coloré.

*Mirror all red*²

Avant d'être dissocié du symbole fort de cette couleur :

*Red picture very close to the mirror*³

La peinture rouge, très proche de l'imaginaire du début de carrière sera finalement peinte dans un vert gazon traversé par une bande horizontale blanche. Le miroir, d'un blanc mat, reste consacré aux mêmes fonctions :

Jane at mirrors

*Do things you need to do : Fixing hair, make up, adjust dress...*⁴

STRUCTURES REFLEXIVES

Avant le début reconnu de sa carrière, les miroirs étaient déjà une source d'inspiration, non tant pour la matérialité de l'objet que pour ses la structure visuelle et cognitive qu'il instaure. Lorsque sa production était consacrée au cinéma, il avait imaginé un film dont l'unique objet serait un texte qu'il avait préalablement écrit et qui se divise en trois grandes parties, la première et la dernière étant elles-mêmes divisées en six sous-parties, la deuxième n'étant pas subdivisée. Chacune des douze sous-parties est composée d'une seule phrase, et l'ensemble de ces phrases fait exactement la même longueur. La première grande partie traite trois sujets différents, abordés successivement par une, deux et trois phrases et inversement pour la troisième grande partie, où les trois sujets sont traités en trois, deux et une phrases.

¹ COI 44.

² *Id.*

³ COI 46.

⁴ *Id.*

Dans la partie centrale, un développement s'étend sur douze fois la longueur de chaque phrase et équivaut à lui seul aux deux autres parties¹. La lisibilité du milieu du texte est sacrifiée par un dé-zoom progressif, mais c'est la contrainte de la construction en miroir de l'écrit, et donc du film, qui retient toute son attention.

*J'avais fait des choses analogues en sculpture avec des bouts de bois accrochés les uns aux autres.*²

Le revirement qui est opéré vers le milieu de sa carrière transforme l'intérêt de Guy de Cointet pour la *structure* du miroir, qui prévalait à la fin des années 1960 et au début des années 1970, en un intérêt pour l'objet. Le concept cède le pas à l'expérience, et notamment à celle du théâtre qui, pour sa réussite, requiert l'immersion des spectateurs dans l'immédiateté du jeu et non la noyade dans des analyses qui excèdent tous les délais. La *Soirée avec Raymond Roussel* a-t-elle pu jouer un rôle dans cette évolution, par la théâtralisation du procédé d'écriture de l'auteur et de sa réversibilité ? Où est-elle le premier symptôme d'une réflexion qui était déjà en germe dans l'esprit de Guy de Cointet ?

Le changement de posture ne concerne pas dans l'unique motif du miroir, mais celui-ci exemplifie le mouvement qui s'est produit dans de multiples pans de sa création et qui pourrait être résumé par ces deux mots : dans les premières années de sa carrière, Guy de Cointet *compose*, puis à partir de 1976, il *dispose*. Il compose d'abord des structures d'œuvre sur le modèle du miroir, puis il dispose simplement des miroirs dans ses œuvres ; il composait des personnages qui faisaient œuvre par eux-mêmes, puis il dispose des personnages pour écrire ses œuvres ; de même pour les citations ; de même pour le réseau artistique. Le début de sa collaboration avec Robert Wilhite en cette même année 1976, pour la réalisation de quatre œuvres (*Ethiopia*, *Cigar*, *Iglu*, *Ramona*), est éloquent. Raymond Roussel a-t-il là encore pu impacter le parti qui avait été pris par l'artiste ? Pour la première fois, Guy de Cointet n'était plus le seul, sous couvert ou non, à signer. Il assumait de n'être plus une existence autonome, mais d'être le reflet de quelque chose d'autre. Pourtant, Guy de Cointet a toujours eu conscience du référentiel artistique dans lequel il évoluait, et n'a pas manqué de correspondre, en silence, avec ses contemporains.

¹ COI 96. Lettre à son frère Paul de Cointet du 18 décembre 1968. La réalisation effective de ce film n'est pas renseignée.

² *Ibid.*

LES MIROITEURS

Les références littéraires sont une majorité écrasante dans la cosmogonie de Guy de Cointet. Rares sont les artistes dans l'œuvre desquels il a trouvé à se reconnaître. Plus rares encore sont les artistes contemporains dont l'œuvre a pu marquer son regard, ses ancrages sont essentiellement pris dans l'art du début du siècle¹. Mais les carnets portent en effet de discrètes mentions, ou des allusions à d'autres artistes dont le travail a pu marquer son regard. Aux noms usuellement affiliés à celui de Guy de Cointet, une série d'autres pourrait se substituer.

MARCEL DUCHAMP

Curieusement, la comparaison avec Marcel Duchamp n'a pas été canonisée dans cette exégèse, mais serait pourtant justifiée. Pour ses jeux de langage, d'une part, dont l'un des plus fameux est cité dans un carnet, quelque peu altéré, dès 1973.

Marchand du sel/Marsel Duchand²

La même année, dans un carnet consacré à Huzo Lumnst, est transcrite une citation de ses *Dialogues avec Pierre Cabanne*³, ouvrage dans lequel il a pu aussi lire la genèse de Rose Sélavy qui, elle, n'a pas été copiée :

[...] and suddenly I had an idea : why not change sex ?⁴

Rose Sélavy aurait-elle été une muse pour la création de Huzo Lumnst, ou bien une rencontre opportune et sans conséquence ? Les avatars féminins ne sont pas le seul point commun aux deux artistes et la référence à Duchamp n'est pas non plus fortuite. Dans la vidéo de l'*Interview with Dr Hun*, Guy de Cointet parle de *TSNX C24VA7ME* avec les mots de Marcel Duchamp parlant du *Grand Verre* dans son entretien avec James Johnson Sweeney. C'est précisément l'entretien au cours duquel Duchamp avait révélé que *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* avait été inspirée par les *Impressions d'Afrique*, que Duchamp avait vues jouées au théâtre Antoine en 1912. C'est à Sweeney, puis à Cabanne qu'il a mieux détaillé

¹ Les résonnances de Klee et de Kandinsky, notamment, dans son œuvre, mériteraient une recherche spécifique.

² COI 36.

³ COI 38. « *I dream of rarity, what otherwise could be known as a superior aesthetic.* »

Citation extraite de CABANNE P., *Dialogues with Marcel Duchamp*, p.69.

⁴ *Id.* p.64.

l'influence de Roussel sur son œuvre¹. Guy de Cointet rejoue cet interview en connaissance de cause et pour faire de Marcel un intercesseur du mythe des *machines célibataires*². Le rapprochement entre Roussel et Duchamp est explicitement formulé dans le *Raymond Roussel* de 1980³. Leur convergence ne se fait ni vers une femme fictive, ni vers une mariée nue, mais vers le damier du jeu d'échecs. Le protagoniste, Raymond, et Charlotte Dufrêne discutent de l'affiche réalisée par Marcel Duchamp pour Championnat de France d'échecs de 1925 qui s'est tenu à Nice.

... *An interesting design. Nice ? Nice. Mardi-Gras ?*⁴

Et Guy de Cointet profite de l'occasion pour inventer un lien entre cette affiche et les propres écrits de Raymond Roussel sur le carnaval de Nice, dans *La Doublure*, paru en 1897, et les *Têtes de carton du carnaval de Nice*, en 1904. Ces jeux de va-et-vient auxquels se prête les œuvres roussélien et duchampien restent un privilège concédé par Guy de Cointet. Mais ces correspondances sont posthumes, alors que d'autres artistes, versés dans les effets de dédoublement, évoluent au même moment dans la même ville, voire sous le même toit.

LARRY BELL

Quelques lettres qui ont été conservées témoignent bien du fait que leur bonne entente ne tenait pas qu'à un silence régnant. Leur collaboration pour *Animated Discourse* en 1975, deux ans après que Bell avait quitté Los Angeles et les services de Guy de Cointet, fournit déjà un exemple de la qualité des échanges qu'ils ont pu maintenir. Une reconnaissance mutuelle avait certainement été instaurée très tôt, sinon d'emblée, au commencement de leur collaboration. Au sujet d'*ACRCIT* dont il prépare la publication, Guy de Cointet écrit :

*[...] Larry Bell à qui l'idée plaît beaucoup m'aide bien en me faisant entrer en contact avec des gens susceptibles de donner des bourses pour pouvoir continuer le boulot.*¹

¹ DALRYMPLE HENDERSON L., « Impressions d'Afrique de Raymond Roussel, le "Grand Verre" de Marcel Duchamp et la fascination exercée par les sciences et la technologie au début du XXe siècle », in PIRON, *op. cit.* pp. 87-100.

² Raymond Roussel est présenté, parmi d'autres auteurs, comme un préfigurateur du mythe moderne des machines célibataires dans l'ouvrage de CARROUGES M., *Les Machines célibataires*.

³ C'est aussi dans l'entretien avec J. J. Sweeney que Marcel Duchamp avait dit son admiration pour Jean-Pierre Brisset. L'écrivain est mentionné par Guy de Cointet en 1972 puis pendant la conception du *Raymond Roussel*, mais plutôt affilié à André Breton et à son *Anthologie de l'humour noir*.

⁴ COI 4.13.11, script de *Raymond Roussel*.

À la première performance de *Qei No Mysxdod*, Larry Bell, pour s'excuser de son absence, fait parvenir ses amitiés par télégramme à Guy de Cointet.

Sorry I missed the performance/

Regards from Java

Ben Lux²

Un courrier similaire lui parvient au moment où *Huzo Lumnst* est jouée à Paris³. Deux choses frappent dans cette correspondance. La première est que Guy de Cointet a conservé les deux feuillets et les a rapportés dans les carnets correspondant aux projets, peut-être par affection, pour la valeur des encouragements, ou simplement pour l'anecdote. La seconde est que Larry Bell signe de son pseudonyme, Ben Lux, un de ceux qui lui ont été attribués dès les années 1960, avec Biluxo Benoni et Dr Lux⁴. La connivence des deux artistes au sujet de ces surnoms, ou en tout cas l'inspiration que Guy de Cointet a trouvée chez Larry Bell, est aujourd'hui à supposer. En 1973, il brouillonne :

For Larry, Yrral, only Ryrar, etc...⁵

Le travail sur les miroirs et sur les formes minimales que le Français a découvert dans son atelier a immanquablement eu des répercussions sur sa propre pratique⁶. Elle se devine le plus facilement dans son rapport au texte et dans l'apparence de ses props. Larry Bell fait des cubes en verre, Guy de Cointet des cubes en carton.

BRUCE NAUMAN

Dans son procédé d'écriture, Roussel travaille à la diffraction sémantique de deux phrases *presque* semblables qui doivent ouvrir et clore une même histoire. Une autre application de cette réversibilité du texte se trouve dans la série des jeux de mots en néon que Bruce Nauman inaugure en 1966 avec *Love Me Tender, Move Te Lender*. Guy de Cointet a-t-il pu voir son œuvre de 1970, *RAW WAR*, lors de l'une de ses deux expositions chez Leo Castelli, en 1971, pendant un voyage à New York ? Ses trois lettres s'allument successivement et recomposent, par flashes, la violence des

¹ Lettre du 13 septembre 1971 adressée à BB Veysset, collection BB Veysset, Paris.

² COI 36.

³ COI 39.

⁴ HALL D.K., *Strange Days : Conversations with the Doctor*, The Art of Larry Bell, site internet. <http://www.larrybell.com/text/essays/douglashall2.html>, consulté le 19 septembre 2016.

⁵ COI39.

⁶ Leur parenté artistique est suggérée par Frédéric Paul. Cf. PAUL, *op. cit.*, p. 30.

deux mots. Repris sous différentes formes dans le carnet *NEWSPAPER* de 1971¹, le palindrome augure à la fois des écritures spéculaires d'*ACRCIT*, et des lettres rouges tirées des *Armureries d'Isher* qui surgissent sur les tableaux de *Huzo Lumnst* et qui continuent d'occuper les œuvres suivantes.

Les palindromes resteront très rares dans les recherches de Guy de Cointet ; les seuls exemples qui pourraient entrer dans cette catégorie dans son œuvre étant la signature de Mahomet et l'opération verticale d'*ACRCIT*, si tant est qu'elles puissent être considérées comme du texte. Dans ses recherches, le second cas après Nauman est le mot *ERRE* que Guy de Cointet cherche à rendre lisible de tous les côtés, à l'horizontale et à la verticale, dans son carnet de 1972². Il songe aussi à exploiter ses caractères hexagonaux qui, lus dans un sens ou dans l'autre peuvent correspondre à une lettre ou à une autre de l'alphabet latin, et à imaginer un texte qui livrerait deux messages différents selon le sens dans lequel il serait lu³.

WALLACE BERMAN

La tangente que Guy de Cointet a prise dès le début de sa carrière par rapport à l'usage de l'alphabet latin trouve son origine et ses ressources, on l'a dit, dans le cosmopolitisme de Los Angeles. Mais certains artistes ont pu impulser chez lui l'idée de faire de ce matériel linguistique et culturel un sujet entier plutôt qu'une ambiance de travail. C'est certainement le cas de Wallace Berman.

Dans un carnet de 1973, un feuillet illustré de dessins est collé dans un carnet, à une page où seul le nom de Jack Hirschman a été écrit par Guy de Cointet. Sur cette page, effectivement signée « Jack », le poète lui renseigne le numéro de téléphone de Wallace Berman. Jack Hirschman ne réapparaît plus par la suite dans les pages des carnets ou des agendas. Cet échange a-t-il eu lieu au cours d'une rencontre furtive, après que Guy de Cointet aura déclaré son intérêt pour Berman ? Les circonstances de cette mise en contact ne se laissent pas retracer, pas plus que les échanges que les deux artistes auront pu avoir par la suite. Mais la filiation de Berman à Cointet, offerte à la spéculation, est loin d'être infertile⁴.

¹ Annexe 4, p.20.

² COI 35.

³ *Id.*

⁴ Ce lien a déjà été évoqué par DIRIE C., *Dream-Catching with Guy*, Le Salon, site internet, septembre 2015. http://welcometolesalon.be/?journal=Exhibition_reviews&id=155, consulté le 3 septembre 2016.

Outre son usage de l'alphabet hébreu qui a pu marquer Guy de Cointet au même titre que les mélanges de graphies chez Ezra Pound, Berman est le seul artiste de son cercle à combiner la collecte de textes et d'images dans un mélange poétique, les journaux parcellaires *Semina* dont il publie un numéro par an entre 1955 et 1964. Guy de Cointet a pu voir ses expositions de 1968 au Los Angeles County Museum of Art, ou de 1969 au Pasadena Art Museum. Avec une plus grande certitude encore, il a dû avoir accès à des exemplaires de *Semina*, et notamment au numéro cinq, dont la thématique principale est le Mexique. Là, il a pu lire, spécialement traduit en anglais, un fragment du *Mexique et sa civilisation* d'Antonin Artaud¹ qui débute ainsi :

*and to Mercury corresponds the movement,
to Sulphur corresponds the energy
to Salt corresponds the stable mass*

Voilà la page qu'il devait avoir entre les mains lorsque, en 1972, il a décidé du nom de son premier avatar : Tsal Pulshur.

KEITH SONNIER

Quand il puise dans un autre périodique, le numéro d'*Artforum* d'octobre 1969, pour trouver à un autre hétéronyme, Qei No Mysxdod, la biographie qui lui convient, c'est celle de Keith Sonnier dans l'article de Robert Pincus-Witten qui est retenue. Incongrue au premier regard, la référence au sculpteur de Mamou est en cela même éloquente sur travail de Guy de Cointet. Son habileté est de rester discernable sous le double masque de l'artiste fictif, qu'il crée, et de l'artiste réel, à qui il emprunte, malgré la distance qui les sépare tous les trois. Dans le cas de Keith Sonnier, c'est son arrière-plan francophone, la Louisiane où il a grandi, qui faisait le lien ténu avec Guy de Cointet. Il poursuit ses emprunts au même article pour trouver les mots qui présenteront l'œuvre de Qei No Mysxdod, et dresse dans un carnet une longue série de citations. D'une croix élective dans la marge de cette liste, il retient un seul fragment de phrase :

*loose geometry, hollow rectangular forms, cones, pyramids,
supported on the inside by hidden... poetic statements²*

¹ Jack Hirschman est aussi l'un des premiers traducteurs de textes d'Antonin Artaud, peut-être est-il aussi celui de ce fragment. ARTAUD A., Jack Hirshman (éd)., *Antonin Artaud: anthology*, , San Francisco, City lights books, 1965.

² COI 63, citation extraite de PINCUS-WITTEN R., « Keith Sonnier », *Artforum*, octobre 1969, p. 56-68.

Sous ce style abstrait, le rapprochement des deux œuvres devient beaucoup plus net. Transcrites en deux dimensions, les sculptures de Keith Sonnier peuvent donner une idée du travail graphique de Guy de Cointet. Quant à son travail de sculpteur, ce qu'il est permis d'en imaginer est relativement proche des sculptures de Sonnier. Mais celui-ci commence à s'étendre dans les trois dimensions à la fin des années 1960, quand celui-là est déjà passé au film. Référence rétrospective, peut-être, elle est en tout cas un rappel de l'identité européenne et américaine de Guy de Cointet, et le substrat poétique dans lequel baigne son abstraction.

VIJA CELMINS

Vija Celmins et lui regardent le même océan : le Pacifique. La recherche de l'artiste lettone est acquise à la figuration et presque antithétique à celle de Keith Sonnier. C'est pour sa pratique de la peinture que Guy de Cointet s'intéresse à elle. Ils se sont rencontrés en compagnie du galeriste Jean Milant en août 1975. L'un et l'autre sont des acteurs de la scène angelena relativement petite à l'époque et ont gravité dans le même cercle de la Cirrus Gallery et des Cirrus Editions, autour de Jean Milant, pourtant rien n'atteste dans les archives qu'ils se soient rencontrés plus d'une fois. Environ un an plus tard, au cours de l'élaboration d'*Ethiopia*, le nom de Vija Celmins reparaît sur une page de Guy de Cointet.

Performance around a Vija Celmins painting¹

Le croquis qui l'accompagne est celui d'une marine de Celmins, un travail qu'elle a souvent basé sur des photos qu'elle avait prises depuis la plage de Venice ou l'estacade qui la clôt et s'avance dans l'océan². Guy de Cointet s'était lui-même installé à trente mètres de la plage de Venice lors de son arrivée à Los Angeles, et y avait résidé pendant sept ans, se repaissant sans doute avec la même tendresse d'expatrié et le même silence que Celmins de la surface de cet océan pacifique. Toujours concerné par l'art de la peinture qu'il avait abandonné, il ne l'imagine plus que mis en scène. Le réalisme des œuvres de Celmins lui permet d'initier ici, dans une simple recherche, la thématique mi-picturale, mi-théâtrale de la « peinture-fenêtre », abandonnée pour *Ethiopia*, mais qui ressurgit dans les projets suivants, notamment dans *Iglu* et dans *De Toutes les Couleurs*.

¹ COI 42. Annexe 4, p.21.

² CENTRE GEORGES POMPIDOU et HAMMER MUSEUM (dir.), *Vija Celmins : Dessins = Drawings*, cat. exp. (Vija Celmins, L'œuvre dessinée, Paris, Centre Pompidou, 25 octobre 2006-8 janvier 2007), Paris, Centre Pompidou, 2006, p.11.

PETER ZECHER

Pour la préparation d'*Iglu*, en 1977, il indique par deux fois dans le même carnet :

- *une sculpture (Peter Zecher)*
- *une peinture (Vija Celmins)*¹

Le premier n'a pas encore bénéficié de la renommée de la seconde. Évoluant également à Los Angeles, il pratique une sculpture basée sur des modules parallélépipédiques creux. Aussi proche de Vija Celmins qu'elle l'est de Keith Sonnier, il travaille néanmoins, tout comme elle, sur l'apparition d'un volume ondulant grâce au pur travail de la surface.

HANS BREDER

Aucun projet n'a été concrétisé pour ces deux artistes, quant à Hans Breder, aucune ambition n'a même été formulée. Cependant, son nom apparaît plusieurs fois dans un agenda de Guy de Cointet, très ponctuellement, pendant la préparation d'*Iglu*². Dans ses photographies de corps nus entremêlés, échafaudés avec leur propre reflet dans les miroirs, se lit la même préoccupation. Il transcrit les démêlés d'un volume et de sa platitude.

DAVID SEIDNER

Nommé une unique fois en tant qu'auteur des photographies pour un *ephemeron* de *Tell Me* en 1980³, ce qui laisse penser qu'il a été sollicité spécialement pour cette commande. Il s'est essentiellement, mais brièvement illustré par son travail sur la fragmentation de l'image, en particulier par des jeux de miroirs.

MARIAN GOODMAN

Rien ne décourage à croire Marian Goodman quand celle-ci relate, sans que plus de détails ne soient connus à ce sujet, que lors d'un accrochage d'œuvre Guy de Cointet qu'elle avait accueillie à la galerie de New York au début des années 1980, celui-ci avait imaginé installer des miroirs la devanture même de la galerie⁴. L'évolution de son travail tend au contraire à démontrer une explicitation progressive des mécanismes qu'il a employés et ne peut pas exclure une apparition tardive dans son œuvre de véritables miroirs.

¹ COI 42. Deux occurrences dans le même carnet.

² COI 66

³ COI 52. Annexe 4, p.21.

⁴ Marian Goodman a livré ce témoignage à Marie de Brugerolle. Conversations avec Marie de Brugerolle les 25 janvier et 16 septembre 2016 à Paris.

LANGUAGE THROUGH THE LOOKING GLASS¹

SENS DESSUS DESSOUS

[Pulls out drawing of mirror writing.] Look. It's very pretty, this pattern. Simple. But when you see it from the other side, it is my handwriting. It is nothing fancy. It's not even calligraphy at all. It is normal, a little crowded perhaps because it was done with my left hand backwards.²

Ses dessins étaient-ils exécutés pour être lus dans un miroir³ ? La question ne doit pas être confondue avec cette autre : ses dessins étaient-ils exécutés pour être lus ? Affirmer la vanité du déchiffrement ne suffit pas pour épuiser le chiffrage et sa signification. À l'analyse, et à en croire les propres mots de Guy de Cointet, ses écritures spéculaires qui, par leur valeur graphique acquerront leur statut de dessin, ne sont pas exécutées pour être lues dans un miroir, mais pour être lues par le verso. Ce n'est que lorsqu'elles ne peuvent être manipulées, lorsqu'elles sont privées de leur réversibilité, que le miroir devient un outil possible, mais non nécessaire pour accéder à leur message.

En 1976, Guy de Cointet n'a pas redéployé ce système d'écriture spéculaire depuis *ACRCIT*. Il n'a pas non plus cherché d'autres occasions de travailler sur des feuilles dont le verso était accessible, ou tout du moins, il n'aura pas publié ni conservé de telles œuvres. Les cinq premières années de sa carrière ont été scandées par la série de ses cinq publications. À partir de 1975, il s'attache à documenter leur diffusion et y consacre un carnet intitulé *Books*⁴ dans lequel il consigne les ventes de ses ouvrages jusqu'en avril 1977 en renseignant systématiquement l'acheteur, l'objet le prix et la date. Le document fait exception par son organisation, au même titre que le carnet de mise en scène de la *Soirée avec Raymond Roussel* daté du début de l'année 1976. En 1974 et 1975, il poursuit le travail à la page entamé avec *Huzo Lumnst* et réalise deux sérigraphies à l'encre rouge, l'une, sans titre, sera utilisée par

¹ Titre d'un article inédit de Peter Clothier sur l'exposition *Drawings 71-72* à la Cirrus Gallery en mai 1976, cf. COI 19. L'expression est inspirée de l'ouvrage de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, (De l'Autre Côté du miroir et ce qu'Alice y trouva)*.

² BRAATHEN B., op. cit.

³ L'affirmative est défendue par PAUL, op.cit. p.26.

⁴ COI 65.

paire pour la première représentation de *Two Drawings*, la seconde intitulée *A Page from my intimate journal*, non sans lien avec Sacher-Masoch ni avec sa propre pratique.

Après ces expériences, Guy de Cointet se détourne des publications à compte d'auteur et contribuera désormais à des projets préexistants, en acceptant d'occuper leurs pages sous son véritable nom et de les partager avec d'autres artistes et auteurs. Au début du mois d'avril 1976, il doit rendre à Paul McCarthy les deux pages qu'il lui avait commandées pour le premier volume de son journal *Criss Cross Double Cross* qui paraîtra à l'automne 1976¹. Deux mois plus tard, il doit rendre copie au magazine *Choke* qui sortira au même moment. Dans le premier, il fantasme et résume l'histoire de la prédicatrice du début du siècle Aimee McPherson. Il témoigne de sa disparition en mer — et non par la surdose de somnifères qui fut la vraie cause de sa mort — en une lettre d'adieu rédigée sous la forme d'une longue multiplication et d'une légende qui accuse l'incompréhensibilité du message. Pour *Choke*, il rédige un texte emprunté à Ezra Pound nommé *A Thick Foliage* dans un alphabet codé basé sur le caractère latin, mais en utilisant les caractères au letraset sens dessus dessous². À sa suite, les dessins autonomes de l'année 1976, qui sont parmi les premiers de sa carrière, continueront d'employer des graphies similaires et de développer la modularité d'une longue lettre E couchée, noire ou rouge. Les opérations mathématiques, elles, spécifiques à la première période de Guy de Cointet, seront abandonnées après la lettre d'Aimee Mc Pherson. Dans le hiatus entre la contribution rendue en avril et celle rendue en juin tient un monde : la première exposition des dessins de Guy de Cointet à la Cirrus Gallery de Jean Milant, du 4 au 31 mai 1976.

DRAWINGS 71-72

Le nom de Jean Milant apparaît dans les carnets en 1971 et avait peut-être fait partie des personnes recommandées à Guy de Cointet par Larry Bell pour l'aider à mener à bien le projet *ACRCIT*. C'est à la Cirrus Gallery que Billy Barty annonce la publication d'*Espahor ledet ko uluner!* en 1973, inaugurant la production performée de l'artiste ; dans l'atelier d'imprimerie de Jean Milant qu'il réalisa les deux sérigraphies de 1974 et 1975 ; en sa compagnie qu'il rencontre Vija Celmins en 1975, elle-même

¹ COINTET G. de, *Criss Cross Double Cross*, Automne 1976, numéro unique, p. 57-58. Annexe 4, p.22.

² COINTET G. de, « A Thick Foliage », *Choke*, Automne 1976, n° 1. Annexe 4, p.22.

représentée par la Cirrus Gallery¹ ; c'est lui, encore, qui lui offre cette première exposition monographique. Elle pose un regard sur les deux premières années de la production, la « période cryptographique », destinée à la seule impression, avant qu'elles n'appellent le complément de l'interprétation performée. Consacré aux dessins de l'artiste à un moment où il est acquis aux œuvres scéniques, l'accrochage détonne.

*The fact that the works on display are from earlier years need not surprise us: indeed, it serves to emphasize the consistency and the maturity of this artist's vision, and the continuity between the drawings and the performance works (...).*²

THROUGH THE LOOKING GLASS

C'est sans doute de Jean Milant, imprimeur autant que galeriste, que provient le thème de l'exposition. Peter Clothier, critique et doyen de l'*Otis Art Institute*, l'a habilement analysé l'accrochage dans un essai non publié, intitulé *Language Through The Looking Glass*, le langage dans le rétroviseur, qui y présente le miroir comme motif central³. Il est convoqué d'abord dans les écritures spéculaires qui, incluant et poursuivant ce que le procédé appliqué à la phrase de Marshall McLuhan dans *ACRCIT* avait institué. Le souci de la transparence du support semble ne pas avoir quitté Guy de Cointet, malgré le fait que les œuvres soient condamnées, au moins pour la durée de l'exposition, à la cimaise. Parmi ses notes préparatoires, il désigne un « grand dessin sur *newsprint* » qu'il n'est pas encore donné d'identifier parmi les expôts⁴.

Ces graphies inversées représentaient un quart des dessins exposés, tandis que le reste était constitué de textes cryptés par des caractères déstructurés, des alphabets inventés, ou des artifices extra-alphabétiques comme le cryptage en zigzag ; ce à quoi s'ajoutaient encore douze études pour *A Captain from Portugal*. Le miroir n'apparaissait pas seulement dans les textes inversés, ni dans le titre de l'un d'eux, « *The phenomenon of mirroring is an obvious...* », qui encore la thématique en

¹ COI 64.

² CLOTHIER, *op. cit.* p.1.

³ COI 19.

⁴ COI 42.

confondant la méthode et le sujet¹. Peter Clothier perçoit son effet de subversion dans le fait que le langage devienne une expérience visuelle, que sa signification déborde un simple message.

*The significance of the drawings lies in the continuing interchange
between the reader, the signifier and the signified [...].²*

Les effets de miroitements, qu'ils soient textuels, visuels, sémantiques ou théoriques, sont perçus comme une parade à la lecture immédiate. Ils retardent une approche directement analytique de l'œuvre et semblent perpétuer l'opacité déjà longtemps recherchée par Guy de Cointet. Pourtant, ses recherches révèlent des intentions neuves dans son rapport aux scrutateurs, dirait-on, de son œuvre.

— 2 tables
with newspaper open + a small square mirror
with little white book closed³

En disposant un miroir à proximité du journal qui n'aurait peut-être pas été manipulable, il n'affirme pas la *vocation* des œuvres à être lues dans un miroir, mais cette *possibilité*-là. De fait, il veut concéder au public un accès à leur sens, sans revenir sur le postulat qu'il y en ait un.

ÉLABORATION DU PROJET

Les miroitements, captivants par leur récurrence dans les différents aspects de l'œuvre de Guy de Cointet, ne sont pourtant pas la première thématique prévue pour l'exposition. Cette première est un défi de taille. Les réflexions de l'artiste se fixent sur deux carnets simultanés⁴ tandis le projet se métamorphose. Dans une projection initiale, l'accrochage est provisoirement intitulé « *A Red and White Show* ». Il n'y est pas question des dessins inédits, mais des livres, des sérigraphies et des objets scéniques déjà connus et sélectionnés pour l'exposition sur le critère de leur couleur : les tableaux des *Paintings of Sophie Rummel*, celui de *The Halved Painting* ainsi que la représentation de ces deux pièces, le portfolio *CIZEGHOH TUR NDJMB*, les deux livres *TSNX C24VA7ME* et *A Few Drawings* et également le livre de scène de *My Father's Diary*.

¹ Acquis par Gus Foster au moment de l'exposition, le dessin a ensuite été donné au Harwood Museum de Taos, Nouveau-Mexique, où il figure sous le numéro d'inventaire 2013.0264.0000.

² COI 19.

³ COI 41.

⁴ COI 41 et 42.

De son propre chef ou guidé par Jean Milant, Guy de Cointet modifie ensuite ce projet pour n'exposer que les travaux liés aux deux publications *ACRCIT* et de *A Captain from Portugal*¹. Leur agencement dans l'espace de la galerie est l'occasion d'explicitier les liens ou l'évolution qui s'est produite entre les différents travaux graphiques. Ils se résument à une ligne fléchée, partant du mot « *concrete* » et finissant au mot « *abstract* », correspondant en premier lieu aux écritures inversées, en second lieu au code en zigzag. C'est la première démarche de théorisation rétrospective à laquelle se prête l'artiste².

Les planches de *A Captain from Portugal* qu'il avait extraites de ses archives y sont aujourd'hui retournées. Elles sont identifiables parce qu'elles portent encore les stigmates de l'exposition sous la forme des titres ou de la date et de la signature anachronique de Guy de Cointet inscrit au crayon en bas de page³. La question des titres a retenu l'attention de Guy de Cointet pendant un temps, puisque les pages de ses livres n'avaient pas été désignées jusqu'alors par d'autres titres que ceux des ouvrages entiers. Il annote certaines de ses réflexions :

*Faire différentes sortes de titres*⁴

Titles for pages of " Captain "

Professor... dives into the lake [...]

*Fortunately Tsal Palshur speaks Houailou*⁵

Le titre de l'exposition lui-même évolue au fil de ses tergiversations. Après « *A red and white show* », il passe par « *Potextic* » et par « *Drawings and Sketches 71-72* » avant de se fixer sur le simple titre « *Drawings 71-72* »⁶.

LES TITRES

Pour l'exposition comme pour les dessins, les titres atteignent à une littéralité totale. Ils désignent sans métaphore et n'ajoutent rien au message de l'œuvre, sinon la revendication d'un dépouillement sémantique. Réflexifs sans être identiques, les titres fonctionnent grâce à leur différence unique et majeure, du texte des dessins : ceux-ci sont visuels, ceux-là sont lisibles. Jusqu'au début des années 1980, ils livrent

¹ COI 42.

² *Id.* Annexe 4, p.23. Le schéma d'accrochage définitif n'est pas connu.

³ COI 16.1 et 16.2.7-9.

⁴ COI 42.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.* Cf. PAUL, *op.cit.* p. 31.

directement un message en clair qui correspond soit au texte codé, soit à la suite de ce texte qui n'a pas été transcrite sur le dessin. S'ils peuvent être aujourd'hui considérés comme faisant partie intégrante de la structure de l'œuvre, leur place était encore en question au moment de la conception de l'exposition et par sécurité ils avaient été apposés à la mine de plomb.

- *supprimer titres, sauf pour zigzag*
- *un numéro sous chaque dessin*
- *xerox copies of list [...]*¹

Si une telle suppression avait eu lieu, leur rôle aurait été d'accuser une différence et non une correspondance : de souligner le hiatus entre l'image abstraite du zigzag et le texte qu'il signifie. Guy de Cointet laissera finalement leurs titres sur les dessins exposés, même ceux dont la forme textuelle est reconnaissable, et ne variera pas de ce choix jusqu'en 1981. C'est en revanche son travail dessiné qui s'éloignera de la forme textuelle au profit de l'abstraction plasticienne, et continuera de conférer au titre sa valeur indispensable. Pourtant, les titres resteront gommables jusqu'aux dessins du début des années 1980.

*En 1971, il est encore difficile de distinguer le simple exercice calligraphique d'une entreprise plus sérieuse. Nombre de dessins de cette année ne sont ni signés ni datés, mais ils ne sont pourtant pas inférieurs à ceux correctement justifiés et authentifiés par l'artiste.*²

S'il est maintenant acquis que l'apposition des titres, dates et signatures est contemporaine du projet d'exposition, Frédéric Paul suggérait déjà le caractère électif et a priori arbitraire de la signature sur les dessins datés de 1971-1972. En réalité, les dessins ont été annotés en fonction des besoins de cette exposition, mais ils n'éclipsent pas pour autant une production plus vaste, essentiellement composée de séries de dates, et dont le statut reste ambigu. D'autant plus ambigu que ces dessins n'ont pas de généalogie dans les recherches de Guy de Cointet. Certains d'entre eux comme *World War One* et *World War Two* sont évoqués pour la première fois dans ses notes en 1976³, et abandonnent à la spéculation le contexte dans lequel ils ont été pensés.

¹ COI 42.

² PAUL, *op.cit.* p.26.

³ COI 42.

THE PHENOMENON OF MIRRORING IS AN OBVIOUS...

*The visual image in each drawing is accompanied by a title, generally excerpted from the quotation, which offers the viewer a clue, a point of entry into the labyrinth of visual language.*¹

Les auteurs de certaines citations apparues en clair grâce aux titres nous sont connus grâce aux carnets de 1971, 1972 et 1976. Peter Clothier, dans son essai, mentionne en particulier Tristan Tzara, Jorge Luis Borges et Raymond Roussel qui n'est à l'origine d'aucun dessin, mais qui reste une référence immanquable. Tristan Tzara retient l'attention de Guy de Cointet depuis 1971, notamment pour la fameuse phrase qui fait l'objet du dessin exposé². Il avait été ré-évoqué dans ses carnets en 1973, dans le cadre de recherches sur le dadaïsme qui accompagnaient la conception de la performance de Qei No Mysxdod. Puis, en 1976, les lectures avaient redoublé dans la perspective de consacrer un spectacle au poète³. À l'heure de l'exposition, Tzara est toujours présent dans les préoccupations de Guy de Cointet. Inversement, l'inspiration borgésienne qui est attendue d'un point de vue thématique est inattendue d'un point de vue archivistique. Elle ne trouve aucune filiation dans ses notes, ni avant, ni après l'exposition, mais se manifeste uniquement dans le dessin *In Tacuar everyone knew him as the Englishman of Oaxaca*, qui est une déformation de la phrase de Borges dans *The Forms of the Sword* « *In Tacuarembó everyone knew him as the Englishman of La Colorada* ». Dans ce sursaut inexplicable dans la direction de l'écrivain argentin pourrait toutefois être lue une nouvelle allusion biographique puisque Guy de Cointet, grand amateur du Mexique, s'est rendu à Oaxaca au moins en 1969⁴.

Les emprunts ne tariront pas dans la poursuite immédiate de l'œuvre graphique. En 1977 apparaissent parmi d'autres des extraits de *The Jungle Book* de Rudyard Kipling ou de *Transcending all knowledge* de Saint Jean de la Croix, en 1978 de *Ticket No. 9672* de Jules Verne (*Un Billet de loterie*), en 1979 *An Outcast of the Islands* Joseph Conrad⁵. À partir de 1980, l'origine des textes n'est plus mentionnée explicitement. Cet échantillonnage de sources laisse entrevoir qu'une grande partie

¹ CLOTHIER, *op. cit.* p.3. Le recours à la citation est également mentionné dans ZLOTNICK D., « Newsletter on the arts », *Newsletter on the arts*, t 1976, VI, n° 5, p. 1.

² « Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises ».

³ COI 42.

⁴ Lettre du 17 janvier 1969 adressée à BB Veysset, collection BB Veysset, Paris.

⁵ COI 43, 44, 47.

des dessins produits par la suite dérivent de citations, et sont un cas d'application de ce procédé qui dérive des habitudes déjà prises par Guy de Cointet. La grande nouveauté est l'évocation de ces emprunts dans les commentaires qui ont été produits sur l'exposition. Comment les critiques en ont-ils été alertés ? Étaient-ils explicités dans un communiqué de presse ? L'artiste en a-t-il rendu compte de vive voix ? Trois mois après le spectacle à Paris, ce n'est que la deuxième fois de sa carrière qu'il revendique ses sources. Le travail de prélèvement devient et restera une facette apparente de sa démarche.

HORS DU TEMPS.

En plus des citations, des modes de cryptages utilisés ou envisagés pour les premiers travaux vont réapparaître à l'occasion de « *Drawings 71-72* », soustraits à leur hermétisme initial. D'*ACRCIT*, se retrouvent donc les écritures spéculaires, dont une deuxième version de la phase de McLuhan qui est donnée dans le journal, mais aussi les lettres décomposées, non utilisées pour le journal ; de *JEBOJO* : le zigzag d'André Langié ; de *A Captain from Portugal*, l'alphabet hexagonal. Autant de recherches dont le dénominateur commun est d'avoir été destinés avant tout à l'impression. De ces dessins supposément liés aux projets de publications, seules les douze planches de *A Captain from Portugal* ont une résonance réelle avec une de ces publications. Pour le dessin *When radar was new* d'après la phrase de McLuhan, comment expliquer qu'il s'agisse là d'une version *proche* des versions imprimées et non de l'original ?

Pourquoi Guy de Cointet aurait-il dépensé autant de temps pour concevoir ces ensembles graphiques dans le début des années 1970, à un moment il ne manifeste pas le projet de présenter autre chose que ses livres et ses performances ? Pourquoi respecterait-il la catégorisation très commerciale en trois formats de dessins¹, alors qu'il n'a pas de galerie ? Cette production pourrait être née corollairement à l'élaboration de ses livres et au déploiement de rigueur et de raffinement qu'ils nécessitaient. Mais pourquoi est-ce qu'un tel travail n'aurait pas été conservé pour les ouvrages suivants ? Seule fait exception une série de dessins qui présente, tracées au feutre rouge sur des feuilles au format A4, des suites de caractères

¹ Annexe 3 p.7.

indéchiffrables disposés en grille et des opérations mathématiques fantaisistes¹. Aussi proches de *CIZEGHOH TUR NDJMB* que de la lettre d'Aimee Mc Pherson pour *Criss Cross Double Cross*, ces dessins pourraient être recherches de 1973 pour le portfolio qui auraient été reprises en 1976 pour imaginer la page du journal, tout aussi bien qu'être des recherches de 1976 directement inspirées du travail de 1973. Un autre point, obscur aujourd'hui encore, pourrait invalider l'inexistence de la production graphique pendant ces trois années. Au printemps de l'année 1975, à en croire les informations données par deux carnets l'artiste aurait vendu des dessins à Peter Clothier². Le détail de cette transaction et de la réelle implication de Peter Clothier dans les débuts de cette pratique pallieront peut-être l'absence actuelle de traces matérielles ou documentaires de la production d'entre 1973 et 1976. En attendant, une interruption si stricte ne peut manquer d'intriguer. Avant la réalisation d'*ACRCIT*, les dessins produits dans le carnet de 1970-1971 sont encore loin de la maturité des ensembles exposés. Certains d'entre eux adoptent déjà l'écriture spéculaire et une certaine épure, mais sont encore connotés affectivement. Possiblement antérieurs, d'autres dessins exploraient, dans une profusion de lignes sinueuses³, la thématique du labyrinthe qui ne s'est épanouie qu'une fois transposée en travail textuel et cryptographique dans le journal.

Les dessins datés de 1971 et 1972, ainsi datés pour les besoins de l'exposition, auraient-ils aussi pu être créés pour les besoins de l'exposition, en 1976 ? 1971-1976 (ou 1975) aurait alors été l'intervalle de temps nécessaire pour que le procédé cryptographique soit reconduit avec intérêt dans un travail propre graphique. Pourquoi une telle démarche ? D'une part pour proposer au commerce des formats et des prix exploitables. À cette époque-là, il vendait ses livres au détail entre cinq et neuf dollars, sauf *Animated Discourse* qui était vendu vingt-cinq dollars⁴. Les trois formats de dessin qu'il a été décidé d'exposer pour *Drawings 71-72* correspondaient à des prix de cent, deux cent et deux cent cinquante dollars. Ces deux années sont seules pendant lesquelles Guy de Cointet pratique un cryptage véritable, c'est-à-dire qui ne se confond pas encore avec des leurre comme pourront l'être les textes d'*Espahor ledet ko uluner!* ou de *TSNX C24VA7ME*. Guy de Cointet se serait

¹ COI 85. Annexe 4, p.24.

² COI 41 et 61.

³ COI 62. Annexe 4, p. 26.

⁴ COI 65.

replongé dans les ses anciens carnets pour finalement exploiter l'archive formidable qu'il avait produite et laissée sans suite. Parle-t-il de ses scrupules lorsqu'il écrit, à la page précédent ses recherches calligraphiques pour le titre de l'exposition :

— *La vraie poésie : on ne la re fait pas.*

— *Ce n'est pas possible de faire 2 fois la même chose. La 2e fois, même si elle semble aussi bien ne l'est pas.*¹

Dans un carnet de 1973, au sein d'une liste de phrases et d'extraits de phrases, apparaissent les noms de certains des dessins de l'exposition². Mais alors qu'ils pourraient argumenter dans le sens d'une existence de ces dessins dès 1973, sur la page en vis-à-vis, Guy de Cointet opère la traduction vers l'anglais de la phrase de Tzara qui sera employée, en anglais, sur le dessin de 1976³. Dans une autre partie du fonds d'archives, un ensemble de feuilles libres portent à la fois les listes de dessins à exposer chez Jean Milant, à la fois les grilles d'élaboration de certains dessins, comme celui issu de Tristan Tzara, à la fois les projets des dessins réellement datés de 1976⁴. Ces documents permettent également de découvrir que le dessin *The riddle of the sphinx*, écrit en quatre colonnes à lire de haut en bas et de gauche à droite, est en réalité orthographié *The aiddle of the sphinx*, pour former sur la première ligne le mot *Taos*, ville où Larry Bell a déménagé en 1973 et où Guy de Cointet s'est rendu en 1975 pour la réalisation d'*Animated Discourse*⁵.

CADRES ET QUADRILLAGES DE TRAVAIL

À la suite directe de ces réalisations antidatées pour l'exposition de la Cirrus Gallery, Guy de Cointet s'atèle à poursuivre sa production graphique. Dans un carnet qui avait lui-même servi à la préparation de l'exposition, il instaure la composition systématique de ses dessins sur le plan initial d'une grille⁶. Dans *ACRCIT* elle dictait déjà l'ordonnancement des caractères latins, mais elle apparaît dans un carnet pour la première fois en 1972, où elle régit la cohésion des caractères carrés de *A Captain from Portugal*. Aussi longtemps que des grilles dicteront le contenu des dessins,

¹ COI 41.

² COI 63. *Twist that dial, turn that knob, It's like the marriage of electricity and magnetism, Remember those exciting days of the flying saucers ?, How high can you count ?, The riddle of the Sphinx, Hope has long been abandoned of deciphering hieroglyphs.*

³ *Id.*

⁴ COI 87.27-36.

⁵ Feuillet COI 87.27. Agendas COI 40 et COI 64. Annexe 4, p.25.

⁶ COI 42.

c'est-à-dire jusqu'en 1980 inclus, elles garantiront la survivance des codes analogiques dans cette deuxième partie de carrière.

C'est aussi une grille méthodologique qui se met en place dans les carnets à partir de 1976 et qui établit, grâce à des pages, voire à des carnets entièrement voués à cet effet, une forme dispersée de catalogue raisonné. Chaque « fiche » combine la grille et le texte qui y est ordonné, parfois une expérimentation directe, essais de couleurs et de motifs, et une série d'informations techniques sur le dessin concerné¹. Elle peut englober, selon les périodes, le nom du dessin, la date de création, le format, la couleur de l'encre, le type de papier, la couleur du cadre, la source d'extraction du texte, le nom de la série, le numéro du dessin dans la série, la galerie dans laquelle il a été mis en dépôt, la date de ce dépôt, le nom de l'acheteur, la date et le prix de vente.

La précision de ce répertoire accompagne le succès et l'abondance de la production. Dès 1978, Guy de Cointet est même entré dans une logique de productivité. En prévision d'une exposition à la Simon Lowinsky Gallery, il programme par écrit le rendement journalier auquel il doit se tenir.

2 1/2 months/10 weeks/3 drawings a week.

30 drawings + 12 done =42²

L'avènement de cette production graphique engendre un nouveau cadre de travail, celui qui est donné à lire dans les carnets. La mission d'opacification que l'artiste s'était fixée dans le premier temps de sa carrière s'achève et se renverse là. Sans quitter les thèmes et les moyens qui lui sont chers, il privilégiera une lisibilité, une immédiateté et une transparence de son travail, à son propre bénéfice et à celui de son public. La production de dessins amorcée ou réamorcée en 1976 cristallise un changement dans l'économie de la copie chez Guy de Cointet. Les citations qui étaient jusqu'alors recueillies de manière éparses dans les carnets, en attente d'une utilisation, vont désormais être directement placées dans le cycle de production des dessins. Guy de Cointet n'a plus besoin jouer l'artiste : il signe et il persiste dans une voie qui lui permettra d'être rapidement identifié et plus aisément commenté.

¹ Cf. notamment les pages de carnets reproduites dans PAUL, *op.cit.* pp.256-261.

² COI 44.

1976-1983 : COMPTES À REBOURS

LA RELÂCHE

We talk far too much. We should talk less and draw more. I personally should like to renounce speech altogether and, like organic nature, communicate everything I have to say in sketches(...).¹

Nous avons donc abordé dans la première grande partie l'idiosyncrasie paradoxale de Guy de Cointet qui cherche, entre 1971 et 1976, à forger son imaginaire en ayant recours au talent et au nom d'autres personnalités, puis, dans une deuxième partie l'impact fondamental de l'année 1976 pour sa production théâtrale et graphique, ainsi que, par un crochet thématique, les figures méconnues de sa cosmogonie personnelle qui ont pu le guider dans son intérêt pour les motifs du miroir et du dédoublement. Il sera question dans cette troisième partie des multiples changements dans le rapport de Guy de Cointet à la scène et aux personnages de théâtre à la suite de ses expériences de 1976, et notamment au théâtre Récamier. « La relâche », peut sembler un titre étonnant ironique au vu de l'extraordinaire multiplication de ses productions scéniques dans *l'après 1976*, et notamment en 1977, année d'apogée en terme de quantité de représentations. Mais le titre convoque surtout les distances prises par l'artiste vis-à-vis de sa production, notamment son abandon des avatars, qui n'est toutefois pas totale, son usage assumé de la citation et la place qu'il accorde aux interprétations théoriques de son travail. La relâche qui est nommée ici est celle de son propre théâtre, de sa mythologie personnelle, si l'on peut nommer ainsi ses constructions de début de carrière. Ce retrait important de sa propre personnalité lui permet d'accéder à une nouvelle manière de créer, plus fluide et plus spontanée. Tandis que son œuvre graphique commence à s'étendre avec abondance et mériterait une étude dédiée, son œuvre scénique, son œuvre scénique va grossir encore d'une ... de pièces et, puisqu'il peut être mis en correspondance avec une production d'avant 1976, offre certainement le meilleur point de vue pour observer les retournements de Guy de Cointet.

¹ COI 36. Citation de Goethe.

PROPS : EXIGENCE GRAPHIQUE, EXIGENCE TEMPORELLE

Nous repartirons de sa créativité graphique, révélée grâce à l'exposition de la Cirrus Gallery, pour aborder dans un premier temps, ses répercussions sur la conception graphique et plastique de la scène. Désormais, la scène n'est plus une surface terminée par un mur : c'est un espace, un volume à occuper et à composer. Le premier mouvement qu'avait opéré Guy de Cointet dans cette direction avait été le livre de *My Fathers Diary*, en 1975, qui n'est pas accroché au mur, mais posé sur une table pour être manipulé, porté, feuilleté par la comédienne. Le deuxième mouvement avait été la conception d'un fond de scène avec deux murs en retour vers le public pour la *Soirée avec Raymond Roussel*, qui commençait à définir au sol la scène comme un terrain à remplir. Ces quelques points seront à aborder :

AU CREUX DE LA PAGE

Il faudra aborder là modification simultanée de l'usage de la scène et l'usage des carnets se modifie. Avant 1976, les quelques schémas d'accrochage et d'implantation conservés dans les archives, pour la présentation d'*Espahor ledet ko uluner!*, pour *Huzo Lumnst* et pour *Drawings 71-72*, travaillent sur des plans ou sur des vues en élévation de l'espace. Le carnet de mise en scène de la *Soirée avec Raymond Roussel*, avec ses photocopies d'un dessin de la scène, inaugure une nouvelle manière de penser l'espace : dans la profondeur¹. Les vues de la scène en perspective resteront employées pour les pièces suivantes. Elles sont désormais les seules qui permet d'appréhender le décor au complet.

A aborder également : à partir d'*Ethiopia*, Guy de Cointet rapporte des feuillets de nuanciers dans ses, pour documenter les références de couleur choisies pour chaque *prop*. Cela est révélateur de plusieurs choses : il ne travaille plus uniquement en rouge, noir et blanc, mais envisage la scène comme une composition colorée. Au vu des dessins connus, ce mouvement vers la polychromie ne s'opère dans son art graphique qu'à partir de 1978. La conservation de ces nuanciers², la valeur archivistique de ce geste, signifie aussi l'ambition de l'artiste de réitérer les pièces, et de réitérer ses *props*, conçus en carton comme des objets légers, peu coûteux, et éphémères. Mais ils sont loin d'être négligés par l'artiste ou par les connaisseurs.

¹ Annexe 4, p.27.

² Annexe 4, p.27.

WORKS FROM « ETHIOPIA »

Après avoir inauguré dans sa galerie la production performée de Qei No Mysxdod en 1973, la production graphique de Guy de Cointet en 1976, Jean Milant confère un nouveau statut à ses décors en consacrant une exposition à celui d'*Ethiopia* dès 1976.

Il faudra aborder la spécificité du décor d'*Ethiopia* qui, comme celui d'*Iglu*, de *Ramona* ou de *Cigar* — un *medley* de différentes pièces de Guy de Cointet — a été composé en collaboration avec Bob Wilhite, chargé des concevoir des instruments de musique à la ligne abstraite et à l'usage conceptuel.

Cette collaboration est l'une des rares preuves tangibles dans son œuvre de ses relations avec la scène artistique de Los Angeles. Mais alors que Vija Celmins et Peter Zecher étaient entrés dans ces projets dès leurs premières formulations, mais n'avaient pas été pas participé de sa forme finale, ce long travail avec Bob Wilhite n'est pas clairement transcrit dans ses carnets. Cela est sûrement un révélateur d'une nouvelle spontanéité, de la confiance et des échanges réels qu'ont pu avoir Guy de Cointet et Bob Wilhite, ce qui n'est pas avéré au sujet Celmins et Zecher,

DANS UN DECOR COMME BOB MORRIS

En 1981, dans la période de *A New Life*, qui avait été commandité par Peter Frank pour son exposition « *19 Artists—Emergent Americans: 1981 Exxon National Exhibition* » au Guggenheim Museum de New York, apparaît une esquisse unique dans les carnets : dans la perspective d'une salle d'exposition un objet proche *L-Beam* a été dessiné, auprès d'une table et d'un fauteuil en forme H, proche de celui *A New Life*, mais effectivement plus massif, plus large et équipé d'un dossier¹. Cette idée était peut-être liée au projet de réitérer *A New Life* en France². Il est en tout cas remarquable que quand Guy de Cointet se tourne vers un sculpteur historique, et en l'occurrence un sculpteur de miroirs, ce n'est pas pour inclure ses œuvres au spectacle, ni pour l'aura de son nom, ni pour verser dans une approche phénoménologique de la mise en scène, ni même pour ses jeux de reflets, mais pour la qualité de son design mobilier.

Cette page témoigne d'une nouvelle vision des objets scéniques qui rompt avec l'ambiguïté et des *props*. Désormais, le décor et les accessoires seront deux

¹ COI 53. Annexe 4, p.28.

² COI 53.

acceptions distinctes. Le terme de *props* sera encore employé par la suite, mais uniquement dans un contexte anglophone. En 1982, par exemple, pour la préparation de *De Toutes Les Couleurs*, Guy de Cointet emploie distinctement les termes français de *meublier* et d'*accessoires*¹. Cela signifie un désengagement progressif du procédé d'inventaire hérité de Raymond Roussel. Tous les objets présents sur scène ne sont plus des contes en puissance, mais regagnent un statut relativement conventionnel, au service de la qualité de la mise en scène plutôt que des effets linguistiques. Le sursaut théâtral de Guy de Cointet en 1976 est en marqué par une attention nouvelle à l'efficacité immédiate du jeu, au détriment d'une résistance durable de ses codes et de ses labyrinthes référentiels.

DES PERSONAE AUX PERSONNAGES

Que Marie de Brugerolle insiste dans un article², sur l'attribution, dans le théâtre de Guy de Cointet, de véritables personnalités aux *props*. L'on pourrait aussi inversement défendre la thèse d'une dépersonnalisation progressive des personnages. L'argumentaire se ferait en deux temps :

LA CONCEPTION DES PERSONNAGES

Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, à partir de cette période, Guy de Cointet ne *compose* plus, mais il *dispose*. Il en va ainsi pour ses personnages de théâtre. Ce ne sont plus les avatars dont la confection retenait une partie essentielle de sa réflexion sur ses pièces. Ce ne sont plus non plus des monologues dont chaque mot devait être senti. À partir de 1979, il dispose de lettres X, Y, et éventuellement Z et W, qui lui suffisent pour représenter les interlocuteurs d'un dialogue. Les noms, généralement stéréotypés, viennent ensuite.

LE TERRAIN DES COMEDIENS

*His latest play, "Tell Me," is a masterpiece of mischief and subversive dialogue. The three female characters aren't characters at all; they're abstract voices — vehicles of conversation identifiable by clothing color: red, white and black*³.

¹ COI 15.6.

² A retrouver...

³ KURCFELD, *op. cit.*

Deux nouveautés coexistent : celle de l'inconsistance des personnages, et celle de la grande liberté d'interprétation laissée aux comédiennes. Ses différents personnages ne sont plus du tout prédéterminés, au contraire. Leur personnalité très vague laisse toute la place aux émotions subites et inexplicables, à la pure expression du jeu d'acteur.

What this finally achieves - and here I think is where the play becomes especially interesting - is to undermine the ability of language to fix identity.¹

Un nouvel usage des carnets fait jour en 1977. Il est à deviner plutôt que donné littéralement : Guy de Cointet semble y prendre des notes pendant les répétitions pour corriger tel aspect du jeu, telle intonation, tel mouvement, tel silence². Il adapte ses intentions aux suggestions des comédiennes³.

*During the rehearsals, **Guy de Cointet encouraged each actress to develop a very distinctive stage figure based on her own temperament.** The result was three stage figures that in their manners, gestures, movements and voice were the most constant and unambiguous structural elements of the production.⁴*

Il est allé jusqu'à concevoir un personnage pour un interprète spécifique. Dans la pièce *Raymond Roussel* de 1980, il conçoit pour Aimee Su, sinophone, le rôle de Victor.

— *Un dialogue entre RR et un personnage (joué par Aimée) en chinois : ils se servent de props, une action assez rapide, tout en chinois.⁵*

¹ JAMES D.E., « Parallel Obsessions », *Artweek*, 9 octobre 1982, vol. 13, n° 33.

² Annexe 4, p.29.

³ Cet usage est observable entre autres dans le carnet COI 46 dédié à Tell Me. Les actrices témoignent de cette marge d'invention qu'il leur laissait BRUGEROLLE M. de, *Who's that Guy? op. cit.*

⁴ DEAK, *op. cit.*

⁵ COI 50.

UNE NOUVELLE GRAMMAIRE : LE SILENCE

Dès la conception d'Ethiopia, il avait commencé à imaginer et à écrire le jeu d'acteur pendant les moments non parlés, notamment pour décrire les déplacements du personnage de (?) avant d'entrer dans la maison où se déroule la pièce¹. Le jeu des acteurs, et certainement du plaisir que Guy de Cointet y trouve, se développent progressivement. En contrepartie se déploie un important travail sur la réduction des dialogues, ou en tout cas sur leur substitution par des langages non articulés. Aux solipsismes étourdissants de densité symbolique, succède un raffinement de la communication qui la pousse jusqu'à l'extinction. Dès 1977, Guy de Cointet se voue à l'invention de nouvelles manières de subvertir les conversations.

CONNIVENCE DISCURSIVE

- *Des gens qui se comprennent totalement.*
- *Entend sans que l'autre ne parle*
- *Voit sans regarder*
- *Sent sans que l'autre ne le touche²*

Il met en scène une économie particulière du dialogue, qui permet à plusieurs personnages en conversation de ne tenir qu'un seul discours, un monologue à plusieurs voix, comme y recourt Raymond Roussel dans *L'Étoile au Front*³.

The initial idea that Guy de Cointet had was to write a play about and around people talking together who knew each other without further explanation or without ever noticing it.⁴

ÉCHANGES DE SENS

Dans le même carnet :

- *une scène où les personnages emploient des mots différents pour certains objets⁵*

Idée qui naît 1977 et qui sera mise à l'œuvre avec *Tell Me* et qui deviendra l'un de ses procédés d'écriture les plus commentés.

PERSONNAGE INVISIBLE

¹ COI 42.

² COI 43.

³ Entretien avec Yves Lefebvre, Hugues de Cointet et François Piron, le à Montreuil.

⁴ DEAK, *op. cit.*

⁵ COI 43.

Différentes variantes, données dans le même carnet

Soit les deux personnages deviennent invisibles l'un à l'autre

— *Une scène où tout à coup deux personnages en scène ne se voient plus.*

I often heard of his strange phenomenon but never had the chance to experience it before.

Soit un seul d'entre eux est invisible et muet :

— *Une scène avec un personnage invisible et silencieux. Dialogue.*¹

Soit l'un d'entre eux est invisible, mais sonore :

— *Dialogue normal, mais un personnage est remplacé par des sons*

Guy de Cointet cherche à épuiser les possibilités de l'illusion théâtrale. Il va jusqu'à faire déborder l'expérimentation formelle sur la diégèse. Dans la préparation de *Oh, A Bear!*, un seul personnage sur deux entend des sons.

une scène :

— *what that noise ? [...]*

elle devient complètement folle

— *Sophie comes : Did you hear that noise, mother ?*²

SOUS-TEXTE INCOHERENT

Olive : Eh bien, maintenant, lavons-nous les mains...

Comme si elle disait : eh bien maintenant, allons chez le coiffeur

*ou.... allons faire du patin à roulettes...*³

Sous-texte en décalage. Un parallèle pourra être tenté avec sa pratique du dessin contemporaine, en 1981, qui consiste à superposer une phrase très concrète, comme une légende, à un dessin très abstrait.

¹ Annexe 4, p.29.

² COI 44.

³ COI 53.

NOUVEAU VOCABULAIRE : LA SCENE

Un autre de ses procédés d'écritures fameux, corollaire de la subversion du sens des mots, est l'invention de phénomènes de synesthésie ancrés dans le banal. Pour la préparation de *Oh, A Bear!*, il écrit :

ajouter
— *tasting noises*
- *smelling color/line*
— *smelling sound [...]*¹

Là, il faudra en parler un peu mieux, et dire que le langage devient une affaire de sensations.

LE CORPS : NOUVELLE POESIE

L'agrémentation du discours par des mouvements avait été expérimentée avec *Huzo Lumnst* puis n'avait apparemment pas fait l'objet d'un intérêt particulier jusqu'au projet du spectacle consacré à Tristan Tzara. Sa nouvelle considération du corps du récitant sera certainement un écho, à ses recherches sur les *poèmes mouvementistes* de Tzara, à défaut d'avoir pu leur donner forme dans une pièce dédiée au poète.

L'acteur doit ajouter à la voix les mouvements primitifs et les bruits.
*L'artiste a la liberté d'arranger et de composer les mouvements et les bruits d'après sa (manière ?) personnelle de comprendre le poème*².

À partir de 1976, il regarde les acteurs.

Avec *Iglu*, en 1977, il introduit le principe de ce qu'il appelle « chase », les courses-poursuites, qui consistent en une série d'entrées et de sorties de scène des personnages qui se cherchent mutuellement, et sont toujours là où l'autre n'est pas. La scène n'est plus seulement occupée par le décor, mais exploitée par l'avant et par le revers par les mouvements des acteurs.

¹ COI 44.

² COI 42.

Les performances de Guy de Cointet ne sont pas des actions, mais de véritables spectacles, qui ne se contentent plus de faire exister un personnage ou une œuvre dans une intrigue fictive, mais qui reposent de plus en plus sur la visualité. Cette exigence s'applique rétroactivement aux pièces d'avant 1976 qui vont être rejouées. Il décide en 1977 :

Refaire props plus grandes, plus colorées

— *Diary book bigger*

— *Two Drawings : bigger and bright color background : blue...*

- *Market Painting : bigger*

— *Dialogues in between pieces*¹

HISTOIRES SANS FOND

Un autre élément apparaît dès *Iglu* et réapparaît jusque dans *De Toutes Les Couleurs* en 1982 parvient à synthétiser sa posture par rapport au dispositif scénique, à l'illusion théâtrale et à l'illusion picturale. Il s'agit de ce qu'on appellera la *peinture-fenêtre* qui, portant bien son nom, obéit aux fonctions tantôt de l'un, tantôt de l'autre objet. Dans sa première formulation pour *Iglu*, la fenêtre est posée sur un chevalet². Pour *Oh, A Bear!*, Guy de Cointet imagine un panneau qui fait office de peinture représentant un paysage sommaire, accroché dans la pièce à un endroit où, selon l'histoire, se trouvait autrefois une fenêtre³. Dans *De Toutes les Couleurs*, c'est une peinture en triptyque qui se déplie pour devenir une fenêtre ouverte sur le monde, en l'occurrence un monde verdoyant et légèrement montagneux dans lequel évolue d'intriguants voisins nus. Les personnages réitèrent sur scène le jeu du spectacle en observant et en décrivant les faits et gestes du hors-champ, et réinsèrent une histoire dans l'histoire.

Il faudra ici aussi expliquer ce que cela signifie du point de vue de la *mise en scène de la peinture* que Guy de Cointet pratique, en somme, depuis 1973. Ce sont les carnets qui révèlent son affection durable pour la peinture, qui n'a jamais cessé d'être l'un de ses sujets, même s'il lui a fallu passer par le théâtre pour pouvoir l'aborder.

¹ COI 43.

² Annexe 4, p.30.

³ Annexe 4, p.30.

USAGE DES CARNETS

LISIBILITE, TEMPORALITE

Les carnets sont sujets à plusieurs changements. Au lieu d'accompagner l'élaboration d'une œuvre à jamais incomprise, ils répondent alors à des besoins plus temporels. Ils se composent moins d'annotations que d'idées clairement exprimées.

Il faudrait ici se pencher plus précisément sur *Ramona*, pour comprendre la diversité des informations et des documents accumulés dans les carnets pour la conception des pièces de théâtre.

Si les pièces de théâtre vont dans le sens de l'évanouissement du texte, elles sont paradoxalement plus écrites et prennent le temps de dériver davantage. Leur texte, de plus en plus long, ne peut plus correspondre à une élaboration à la phrase comme c'était le cas au début de la carrière de Guy de Cointet.

B : What is the structure of TELL ME?

C : There is no overall construction but rather about fifty segments made into a tight chain. The segments, some short, some long, fit together with transitions between them. The transitions can be just a word or a prop or a sound, a movement, a quick look at something, etc. ¹

PLANIFICATION

Comme pour les dessins, il va prendre l'habitude de l'organisation. Ici pour *Ethiopia* :

Aug 25 — Sept 20 : Writing

Sept 20 — Oct 20 : Rehearsal

Oct 20 — Nov 20 : Rehearsal

Nov 20 : Performance²

¹ BRAATHEN, *op. cit.*

² COI 42.

TRANSPARENCE

Parler un peu du projet Five Sisters et de la notion de transparence dans le discours et dans la mise en scène de la lumière, inspiré de la *Crystal Cathedral* de Garden Grove en Californie

Conclure sur l'idée du recours, ou bien de l'arrivée au théâtre comme symptôme ou outil d'un décentrement des préoccupations de l'artistes, qui se détournent alors de la pure construction référentielle et sémantique pour s'intéresser aux éléments constitutifs du médium théâtre ; le texte, les acteurs, la scène et, sous-jacent, le public.

AUTOCITATIONNISME : FAIRE AUTORITE

(*Carnet vert p.58*)¹.

Cette partie-ci fera contrepoint à l'habitude première de Guy de Cointet de créer à partir de citations, voire de créer grâce à des citations. Son utilisation quasi systématique d'emprunts pourrait être vue comme une nécessité pour le démarrage de sa carrière, pour pallier un refus d'avoir à assumer le rôle de l'auteur. Dans cette seconde partie de carrière, le processus varie sans s'inverser tout à fait. Ses citations sont restées des non-dits jusqu'en 1976 puisqu'il n'a jamais clamé publiquement les noms des véritables auteurs des lignes de ses œuvres ni ne s'est réclamé de ce mode de composition. En elle-même, la méthode pouvait être perçue comme une inspiration directe du dadaïsme.

Il faudra donc parler un peu de la citation dadaïste et de la volonté de subversion généralisée dont elle est l'œuvre. Rappeler aussi que le goût de Guy de Cointet pour Tristan Tzara n'est peut-être pas étranger à cela. Et que dans cette perspective, l'on pourrait ré-évoquer ce point commun aux deux personnalités de Guy de Cointet et de Raymond Roussel, qui est de fonctionner dans un régime d'autorité non académique.

Les changements qui se sont produits pendant et après 1976 n'ont pas radicalement transformé le rapport de Guy de Cointet à la citation. Il ne s'y est en fait jamais soustrait. Mais deux nouveautés sont à remarquer

— Les citations seront désormais assumées, dans le texte des performances, ou dans le paratexte critique. Cela n'est pas une règle, certains fragments restent, aujourd'hui encore, à identifier. Cependant, sa posture n'est plus de faire écran sur ce procédé. (Cf. La presse relative à *De Toutes les Couleurs* qui cite de manière assez complète les sources qui y ont été employées).

— Guy de Cointet commence à tirer profit de ses propres archives, les carnets, pour inventer ses nouvelles pièces. Son propre potentiel créatif devient l'une de ses références. Ce retour sur ses écrits précédents témoigne pour la première fois de la temporalité de l'usage des carnets, qui ne sont pas uniquement fonctionnels pour leur temps de leur écriture, mais aussi pour

¹ COI 50.

celui de leur relecture. Si une recherche archivistique dans les notes des années 1971-1972 a effectivement permis à Guy de Cointet de reconstituer les dessins qu'il n'avait pas produits alors et de les antidater avec crédibilité, peut-être est-ce retour sur ses brouillons qui l'aura incité à réviser sa pratique des carnets. À partir de 1976, en tout cas, Guy de Cointet scripteur s'adresse désormais à Guy de Cointet lecteur.

Là, il faudra relativiser le propos, en rappelant que dès le début des années 1970 existe une filiation entre les œuvres, notamment *ACRCIT*, *JEBOJO*, *A Captain from Portugal*, *Espahor ledet ko uluner!* et *Huzo Lumnst* et ce, de manière assez claire dans les carnets. Cette mention extraite des recherches pour la performance de *Qei No Mysxdod* en est une preuve :

Anecdotes : Voir left over of " *A Captain* " ¹.

Mais la différence entre cette pratique de la première moitié des années 1970, et celle de la seconde partie de carrière, est que ces premières œuvres peuvent être vues comme une même entreprise, elles participent d'un même amas d'idées. Par la suite, chaque œuvre, sauf exception comme *Oh, A Bear!*, aura son existence propre. Les communications de l'une à l'autre continuent bien sûr d'exister, mais cette porosité n'est plus une évidence. Et surtout, elle permet de mettre en exergue ces points :

— Précisément, *Oh, A Bear!* exemplifie ce lâcher-prise par rapport à l'autocitation puisque Guy de Cointet compose l'œuvre à partir de fragments de ses autres pièces. Ce point ne sera pas redéveloppé.

— Ce nouveau retour sur ses écrits, qui est donné à lire dans les carnets eux-mêmes, permet d'analyser la circulation des idées d'une œuvre à l'autre, certes, mais il permet aussi de comprendre la manière dont peuvent être réemployées les idées avortées. Nous reviendrons sur le cas de la pièce *Raymond Roussel* qui, restée à l'état d'archive, est néanmoins devenue un point de référence et essaime dans les œuvres suivantes.

Enfin, le nouveau rapport de Guy de Cointet à l'autorité sera explicité en abordant le programme des cours qu'il a donnés à l'Otis Art Institute, et préparés dans un carnet. En gros.

¹ COI 63.

THEORIES APPLIQUEES

Je ne cherche pas à comprendre mon travail. Pour moi c'est un mystère complet¹.

Comme nous l'avons évoqué, au-delà de 1976, la cryptographie persiste dans les dessins essentiellement, elle devient une problématique graphique, mais disparaît du champ de réflexion de Guy de Cointet. L'artiste, qui au départ refusait même d'être l'émetteur d'un message, accepte progressivement de livrer un propos sur son œuvre, par les cours qu'il donne à l'Otis Art Institute ou par les rares entretiens auxquels il se prête, mais comme nous l'aurons vu son propos demeure très factuel. Cette partie répond au voile qu'il avait fait tomber sur ses intentions avec la cryptographie, en explorant le champ des théories qui ont été formulées sur son travail par les critiques dans l'après 1976. Elles se distinguent des premiers commentaires, qui portaient essentiellement sur le non-sens de l'œuvre :

To me, he is directly aligning himself with other artists who also comment on the unnecessary confinement of extraneous meaning in arts and are purposely working with images that have a minimal amount of message.²

Il s'agit ici de prendre du recul par rapport à la stricte expression de Guy de Cointet dans ses carnets pour s'appuyer sur un discours extérieur au processus de création. L'enjeu est de réévaluer la pertinence de ces analyses à l'aune de ce que Guy de Cointet aura laissé paraître dans ses notes et dans son travail. Bien qu'il ait d'abord prôné l'insoumission de son œuvre aux contingences temporelles, préférant être un étranger dans son propre domaine, les analyses de son œuvre ont fréquemment été des tentatives de l'ancrer dans les préoccupations esthétiques de l'époque. La légitimité ou l'illégitimité de ces rapprochements est sûrement insoluble, mais quelques pistes laissées par l'artiste pourraient donner à imaginer sa position par rapport à ces schémas de pensée. À défaut de pouvoir les discuter immédiatement, voici toutefois la liste des quelques « théories appliquées » à l'œuvre de Guy de Cointet dont il sera question, et des fragments de critiques qui serviront de base à la réflexion.

¹ COI 36.

² BALLATORE, *op. cit.*

SEMIOLOGIE

Difficile à mettre en critique, puisqu'elle semble être un outil indispensable pour l'analyse de son œuvre. Le premier à l'employer est Peter Clothier dans *Language Threw the Looking Glass*

*Patient viewers will be drawn into a pursuit of the system and eventual (partial or completed) reinterpretation of the visual image back into language. But this effort, though challenging and tantalizing, fails to exhaust the available information: **the "message"** of its text (a quotation from McLuhan used in one of the drawings may clue us in to this point). The code curiously retains its integrity, even when broken. **Meaning**, then, in its literal sense, becomes a tease to engage rapt attention rather than a final possibility of exit. **The significance of the drawings lies in the continuing interchange between the reader, the signifier and the signified, rather than in any solution to the puzzle.**¹*

Un autre lien marquant avec la sémiologie est sa contribution à la rubrique du *File Magazine* de l'automne 1980 orchestrée par Sylvère Lotringer, « *Foreign Agents* ». Cependant, Sylvère Lotringer ne garde pas de souvenir de leur collaboration, et Guy de Cointet semble être une pièce rapportée par AA Bronson.

Une certitude cependant sur le sujet : les lectures de Roland Barthes par Guy de Cointet. En 1973, il mentionne trois ouvrages dans un carnet² : *S/Z, Éléments de sémiologie, Système de la mode*. Barthes ne sera plus mentionné par la suite.

Il faudra conclure précautionneusement que la sémiologie a dû servir comme outil de pensée à Guy de Cointet pour sa création, comme il l'est pour l'analyse, mais n'a certainement pas été au centre de son discours.

¹ CLOTHIER, *op. cit.*

² COI 36.

THÉORIES DE L'INFORMATION

B : The newspaper [ACRCIT] (used in "Tell Me") was your first publication involving numbers and letters?

C : Yes. It is a mixture of everything. Here is a text. I switched a few letters. Here's the same one just broken into different units. Here's some Chinese text. Here is a Marshall McLuhan quote.¹

On pourrait, et sûrement à raison, faire grand cas de cette référence aux théories de l'information, incarnée par le nom de Marshall McLuhan, et de ses implications dans la lecture d'un objet tel qu'ACRCIT. Ces théories étaient connues de l'artiste, qui cite également, dans son carnet de 1971, l'ouvrage de John Robinson Pierce, *An Introduction to Information Theory : Symbols, Signals and Noise*. Il faut signaler cependant que le nom de McLuhan n'apparaît pas dans les notes de Guy de Cointet, sauf pour évoquer ladite page du journal. Puisqu'un emprunt lui a été fait, un autre support s'est peut-être prêté à la prise de note sur l'ouvrage. Mais ce qui doit intriguer, plus encore que cette absence, est la phrase choisie dans *Understanding media* :

When radar was new, it was found necessary to eliminate balloon system for city protection that had preceded radar².

Ici, il faudra parler un peu d'une lecture à froid de cette phrase. Extraite de l'introduction à la seconde édition, elle suit celles-ci :

In this century Ezra Pound called the artist 'the antennae of the race'. [...] This concept of the arts as prophetic, contrasts with the popular idea of them as mere self-expression. If an art is an early warning system, » to use the phrase from World War II, when radar was new, art has the utmost relevance not only to media study but to the development of media controls.

Ce ne sont donc pas uniquement les théories de l'information qui sont convoquées avec cette phrase, mais c'est Ezra Pound, auquel Guy de Cointet rend un premier hommage secret, et c'est la revendication complète d'une posture artistique. Ce qu'il faut lire au revers de cette phrase absconse, c'est un court manifeste pour un art

¹ BALLATORE, *op. cit.*

² ACRCIT, pp 8-9.

extrait des contingences personnelles et esthétique, pour un artiste seulement chargé du rôle d'intermédiaire d'une société.

Là encore, le recours aux théories de l'information semble n'être qu'un élément dans l'argumentaire de Guy de Cointet, non sa finalité. Les phrases qu'il sélectionne dans l'ouvrage de J.R. Pierce démontrent le goût qu'il a à décentrer le discours de l'auteur par rapport à ses implications initiales, pour l'emmener vers l'incongru :

- *When cooked asparagus has a delicious flavor suggesting apples*
- *The lady scientist made the robot fast while she ate*¹

Tout comme il aura retenu de sa lecture de Noam Chomsky ces seuls mots :

*Colorless green*²

STRUCTURALISME

*Both Cointet and White are, I think, using, very consciously (whatever that means; it's impossible not to structure something, are engaged in, **an exploration of the fabric of narrative, of intentions and of structures**. Cointet's story and plot reinforce each other and turn inward on themselves in self-referencing, becoming intransitive beyond the completely opaque symbols, or signifiers, at hand.*³

À approfondir, notamment en se basant sur la critique structuraliste de Frantisek Deak pour *The Drama Review*, et sur la correspondance avec lui.

¹ COI 35.

² *Ibid.*

³ WELLING, *op. cit.*

POSTMODERNISME

Cointet's works are more closely connected to the international phenomenon of post-modernism than to most painting, performance art or theater in Los Angeles.

[...] Within the context of the post-modernist critique of Western culture, Cointet's plays are more comprehensible.¹

Remarques qui peuvent paraître un peu culottées, mais qui mériteront d'être étudiées.

La seule occurrence du terme de *postmodernisme* chez Guy de Cointet apparaît dans *A New Life*. Deux sculptures disposées sur la scène sont nommées, par les personnages comme dans les carnets, les « postmodern statues ». Le ton semble être plutôt à la dérision qu'à l'adhésion. Rien d'autre ne permet d'étayer la posture de l'artiste à ce sujet.

CONCEPTUALISME

Dans son interview à Marie de Brugerolle, dans le film *Who's that Guy?*, John Baldessari déclare qu'à l'époque, les artistes conceptuels étaient tous les gens qui ne peignaient pas. Définition épineuse dans le cas de Guy de Cointet.

There is, finally, something magical about the works, illusory on the one hand but, beyond that, truly mysterious. It is in this respect that de Cointet points beyond conceptualism [...].²

Frantisek Deak paraphrase Guy de Cointet ainsi :

*Actually it is a ready-made text. **Guy de Cointet argues that there is no need for him to invent his lines. They are all over in books, newspapers, television soap operas, conversations, etc.** He assumes that since somebody else used them and that he found*

¹ HICKS, *op. cit.*

² CLOTHIER, *op. cit.*

*them interesting will probably mean that other people will notice them as well.*¹

Déclaration qu'il est tentant de rapprocher d'une autre, du conceptualiste Douglas Huebler :

The world is already full of objects, more or less interesting; I don't wish to add any more

Ici il faudra expliciter ce qui, chez lui, pourrait relever du conceptuel, et ce qui l'en éloigne. Tout en gardant à l'esprit que Guy de Cointet ne s'est jamais affilié de lui-même à ce mouvement.

POESIE

Revenir sur les ouvrages *Text-Sound Texts* de Richard Kostelanetz (1980) et *Typoésie* de Jérôme Peignot (1993) ainsi que les définitions de la poésie de Guy de Cointet qu'ils y défendent. Le premier est partisan d'une poésie à entendre, le second d'une poésie à regarder.

Il faudra retracer le lien de Guy de Cointet à la poésie et expliquer, ou supposer, l'usage auquel il destinait ses ouvrages.

¹ DEAK, *op. cit.*

CAPRICES D'UN FRANÇAIS A LOS ANGELES

Dans cette partie, il sera question du contexte californien et angeleno dans lequel Guy de Cointet a évolué. Le but sera de mesurer l'impact de cet environnement dans la création de Guy de Cointet et de démontrer que s'il s'est prêté à des théorisations diverses de son travail, il aurait lui-même souhaité être un témoin de la création des autres artistes de son milieu.

Ce sera l'occasion d'évoquer la partie finale des carnets utilisée à rebours de l'usage normal et consacrée aux détails pratiques, aux coordonnées prises en note. En somme, la partie des carnets tournée vers les autres. Il faudra préciser sa fréquentation assidue des expositions, dont ses carnets rendent compte. Il est loin d'être isolé.

Plus longuement, il faudra parler de ses velléités, au début des années 1970, à donner naissance à un journal consacré à la création contemporaine et au quotidien des artistes, dont le programme est donné dans l'un des carnets (page suivante). Il conviendra donc de resituer cette ambition dans le panorama des publications d'artistes de Los Angeles à cette époque. (ouvrage de Gwen Allen : *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*). Une question pourra être posée : cet intérêt pour le work in progress vient-il de sa propre pratique des carnets, d'un recul qu'il aurait pris sur ses propres méthodes de création ?

Il sera aussi question d'évoquer les raisons de l'installation de Guy de Cointet à Los Angeles, son ressenti de la ville, la préférence qu'il en a par rapport à New York. Cela sera possible grâce à son entretien avec Barbara Braathen, à certaines correspondances et au témoignage de Frantisek Deak¹. Guy de Cointet a toujours cherché à fuir, et on pourra reparler de ses nombreux voyages en Amérique latine, ou encore, comme l'a dit Jeffrey Perkins à Marie de Brugerolle, de l'idée de Guy de Cointet d'aller vivre en Alaska. Mais il faudra parvenir à cette conclusion que s'il décide de rester à Los Angeles, c'est qu'il y a enfin trouvé le lieu où travailler sans subir le poids d'une histoire et d'un monde de l'art institué.

¹ Annexe 3, p.16.

Enfin, il faudra évoquer ses vaines aspirations à être programmé en France et en Allemagne, notamment au Festival d'Automne et au Festival de Nancy, pour dire que le monde qu'il a cherché enfin n'était pas celui de l'art, mais celui du théâtre.

Il énonce donc, sur trois pages, à la fin du carnet COI 37 (dont la couverture porte le mot *NBHBAJOF : MAGAZINE*¹) ses intentions pour un magazine d'art, lisible. À défaut de pouvoir le commenter dès à présent, voici déjà son contenu :

Format, libre « Esprit Nouveau »

— *Black and white*

— *More a free Tribune for Artists than art magazine reviewing shows and making critics.*

— *So it will be automatically californian and L.A. Art*

— *Cover designed by an Artist.*

— *Reproduction of favorite pieces by artists never shown in Art Magazines*

— *Statements by artists*

— *Interviews*

— *Gossip columns*

— *Small part for review*

— *Statements done by any people connected with the Art scene, prints workshops, galleries, dealers, agents, publishers, collectors, actors, artists at home (?), museums*

— *Artists at home : artists recipes, book*

Artists in their studios

— *Artists and galleries*

— *Films — Photographs*

— *Covering art in progress*

— *artists making a film*

— *artists making a special (?)*

— *preparing a show*

— *building their houses or studio*

— *Books : artists favorite books, magazines, etc.*

— *Artists in town*

— *favorite restaurant, night club,*

¹ Chiffre de César. Incrémentation d'une lettre dans l'ordre alphabétique.

- *bars, places, beaches*
- *Have the money for the 1st issue, then launch subscription campaign to pay for the second and 3rd (zoom)*
- *cover : off white - beige with a dark brown title.*
- Kind of cubism book*
- *focusing on artists , more on work in progress than the finish product*
- *10 » x 7 »*
- *Maybe one or 2 pages colors, or 4 depends on folding*

(...)

CONCLUSION

GUY DE COINETET, MACHINE CELIBATAIRE

« toutes explications vous seront données en temps utiles, reprit la voix.¹

Il faudra rebondir sur les raisons de la présence de Guy de Cointet à Los Angeles évoquées précédemment, et revenir sur la citation de Jean Dubuffet donnée en introduction (“La production d’art est un champ donné à l’esprit de caprice ”²). Seuls ces mots ont été copiés dans le carnet, mais dans le texte, l’énoncé se poursuivait ainsi :

Rien n’est plus dommageable à l’esprit de caprice que son assujettissement à une raison d’État, son administration par la collectivité, qui implique son contrôle et son orientation.

Le malaise ressenti par Guy de Cointet en Europe et à New York, et apaisé à Los Angeles fait de lui un témoin microhistorique de l’opposition entre les scènes artistiques de la côte ouest et de la côte Est des États-Unis. Ce qui méritera d’être explicité.

Chacun des procédés mis en place au début de sa carrière peut être envisagé comme des esquives devant le poids de l’histoire. Le refus d’attacher son propre nom, son propre visage, ses propres mots à ses œuvres, le refus d’en livrer des clés de lecture, est avant tout des modes de résistance à une assimilation par l’histoire de l’art. Guy de Cointet a pour détermination première de maintenir une autonomie artistique radicale. Ce n’est pas tant de la scène californienne qu’il souhaite se mettre à distance, mais de la scène européenne où il n’avait pas trouvé à s’épanouir. Voilà, sûrement, pourquoi Guy de Cointet aurait tant tenu à rencontrer un succès théâtral en France.

Le médium de la peinture, omniprésent dans son œuvre, est celui qu’il a abandonné peu de temps après son arrivée aux États-Unis. Il pourrait être réinterprété ici comme un médium chargé de cet héritage de l’histoire de l’art, qui n’est plus à pratiquer, mais à représenter, à commenter, à parodier.

¹ COI 37. Citation extraite de A.E. Van Vogt, *Les Armureries d’Isher*.

² Cf. p.21.

LA TETE DANS LES LIVRES

Une partie plus spéculative chercherait à faire des livres, plus encore que le théâtre ou la peinture, l'alpha et l'oméga de son œuvre : depuis l'érudition dont il s'arme pour concevoir ses œuvres cryptées et ses compositions de citations, jusqu'aux énormes livres qu'il sculpte et peint pour le remplir le salon de madame Dupin où se tient l'intrigue de *De Toutes les Couleurs*. Lorsqu'il imagine Huzo Lumnst, il écrit :

*C'est inventer l'œuvre d'un personnage inventé, d'un personnage de roman, par exemple.*¹

Cela permettra de revenir sur la notion de monologue et sur sa viabilité et ses variations à l'échelle de la carrière.

LES CARNETS : UNE CONSCIENCE ARCHIVISTIQUE A L'ŒUVRE

Picabia:

*— Le plus beau livre serait celui qu'on ne pourrait considérer comme un livre.*²

Retour sur : procédé d'élaboration. Définir la "pratique des carnets" qui implique non seulement l'usage des carnets, mais leur conservation. Elle est le symptôme de la rupture à laquelle le jeune artiste est parvenu en 1970. Tandis qu'il fuit une certaine histoire de l'art, lui dont l'essentiel des références se trouve dans passé canonique, il entreprend d'historiciser sa propre démarche par cette pratique des carnets. Parler un peu de la *valeur archivistique* de ces notes, qui tend à confondre l'intérêt des œuvres et l'intérêt de leur conception.

En 1982, Guy de Cointet dresse une liste de ses pièces qui se déroule comme suit

- 76 ETHIOPIA — AN.
- 77 IGLU — AN.
- 77 RAMONA — AN.
- 78 OH, A BEAR — AN.
- 79 TELL ME — AN.
- 80 RAYMOND ROUSSEL — AN.
- 81 TELL ME — FR.

¹ COI 38.

² COI 63.

— 81 A NEW LIFE — AN.

— 82 DE TOUTES LES COULEURS — FR.¹

Non seulement elle invalide tout ce qui a précédé *Ethiopia*, mais elle inclut *Raymond Roussel* en dépit du fait qu'elle n'a jamais été jouée et qu'elle est restée une archive.

En outre, les carnets servent d'indice de l'existence d'autres documents encore inconnus, notamment des dessins et des captations de pièces.

The videotape on view is a recording of live performance done outdoor on the campus of U.C. Santa Barbara. The event sponsored by the college of creative studies.

The tape is in black and white and so several direct allusions to colors on the set are lost. For instance, the rocks from Arizona about them Peter tells a story are painted bright chinese red, the [piece ?] flat on the floor are soft blue [?] a lake then in the 3rd act with the addition of a few pieces becomes at [?] carpet.

Nevertheless, the tape gives quite a good idea of the original piece.²

Prolongements, ouverture possible : catalogage, localisation de ces documents supplémentaires.

LES CHAINONS MANQUANTS

Enfin, pour mettre fin à un propos de conclusion qui se voudrait vainement définitif et synthétique, nous pourrions achever ce mémoire sur une partie consacrée au carnet de 1970-1971, que nous n'avons qu'effleuré au sujet de Jack Hirschman et Wallace Berman. C'est un objet étrange, anticipation gauche de la cascade de recherches qui va arriver en 1971 en même temps que témoignage unique de l'univers de Guy de Cointet dans cette zone d'ombre qui précède *ACRCIT* et d'un penchant précoce pour les codes. Son titre, probablement attribué a posteriori, est lui-même cryptique. Il est construit sur un mode similaire à celui du carnet *NEWSPAPER*³, par les trois séries énigmatiques de lettres HCJJ/SPMT/JVM.

Détailler la manière dont on peut le dater : il inclut une facture datée avril 1970, une enveloppe datée juillet 1970, un calendrier manuscrit daté mars 1971. À l'exception

¹ COI 57.

² COI 43. Brouillon de lettre.

³ COI 34.

de quelques dessins tracés à même la page, ce carnet est un recueil de notes éparses, prises sur des papiers et des formats différents, puis collées dans ce carnet comme dans un herbier dans ce carnet, préfigurant la pratique de l'assemblage va parsemer le reste de ses carnets.

S'y trouvent des dessins tracés au stylo, linéaires, parfois agrémentés d'un travail d'ombrages par hachures. Leur intérêt essentiel est la continuité de lignes courbes et abstraites parmi lesquelles apparaissent des formes organiques. Il semble même appréhender la ligne comme une expérience, et la simplicité de son aspect est enrichie par la prouesse dans la composition, comme instinctive, d'un labyrinthe¹.

Ces dessins automatiques côtoient des feuilles de calculs et des calendriers manuscrits, des notes, des adresses. Déjà, ou encore, quelques écritures spéculaires légendent certains dessins. Par exemple : « C'est un palais » à côté de ce que l'on comprend alors être le plan carré et labyrinthique d'un d'architecture, ou encore » c'est un chat qui s'envole ! « à côté d'un motif qu'on a plus de mal à reconnaître. C'est au jeu du dessin automatique que se livre Guy de Cointet et dans lequel il trouve une naïveté incomparable avec celle des recherches qui suivront. Soit sans égale, soit justement féconde.

Cependant, quelques dessins composés de lignes plus géométriques sont d'une proximité étonnante avec la production picturale d'avant 1966². Ils rendent compte — peut-on supposer — de la quasi-fixité du travail graphique de Guy de Cointet dans ces années-là, qui est d'autant plus étonnante que sa peinture s'était rapidement transformée dans la première moitié des années 1960. Quelques « calligrammes », non moins candides que les notes précédemment citées, partagent ces liens avec le style de jeunesse³. Autant d'éléments qui pourraient être remarquablement anecdotiques si l'on ne pouvait y lire les prémices du jeu, de l'habile ambiguïté qu'il développera entre langage dessiné et langage écrit. Il faut parler aussi de l'évidence graphique du dessin collé à l'avant, qui laisse voir par le revers une constellation de points des intersections de ligne qui ont fait traverser l'encre. Il est composé uniquement de lettres E qui pourrait représenter un antécédent au travail sur la réversibilité du langage exercé dans *ACRCIT*.

¹ Annexe 4 p.26.

² Annexe 4 p.31.

³ Annexe 4 p.32.

Y figurent aussi des dessins beaucoup moins techniques, mais qui justifient à eux seuls la conservation de ces fragments de papier qui sont, par ailleurs, du reste le véhicule d'un certain nombre d'informations contextuelles. Resteraient quelques recherches à faire pour pouvoir en tirer profit proprement, notamment sur les liens entre Guy de Cointet et l'artiste Charlemagne Palestine, mis en évidence dès cette époque. Mais aussi sur d'autres personnalités comme le typographe Suisse Paul Brühwiler, sur Antoine Bourseiller qu'il connaît visiblement dès cette époque. Le photographe Hervé Gloaguen est cité également, lui que Guy de Cointet a accueilli pendant un l'un de ses reportages aux États-Unis, en 1971.

S'y trouvent aussi quelques fragments de lettres, de courts textes qu'il est tentant de rapprocher le contenu avec des projets à venir de Guy de Cointet :

Si bien que le beau parleur qui était de petite taille et n'était pas juché sur une chaise plus haute que celles utilisées par son public ne pouvait guère être observé de celui-ci.

Mais également une relique de la carrière méconnue de Guy de Cointet en tant qu'artiste cinéaste : une facture datée d'avril 1970, pour du film 16mm en couleur et une bobine plastique. Cela méritera de parler un peu mieux de cette époque, d'autant plus qu'il devra justement vendre son matériel de film pour pouvoir financer la publication d'*ACRCIT*.

Il relate aussi, par des mots épars sur une feuille qui relatent une expérience initiatique, et possible psychédélique, avec son ami Jeffrey Perkins :

A 4 days trip with Jeff

VW ?

Sleeping bag outside

Beautifulllll

We saw INDIAN DANCES

Pullution

Over

Black Mesa

When will you leave ?

Very hot

We left saturday morning and came back this morning at 5.00 AM.

Ce qu'il faudra raccourcir et accompagner d'un peu de texte sur cette fascination pour les Indiens. Indiens dont les textiles le fascinent (citation de lettre à sa cousine Michèle Say). Indiens dont copie les glyphes dans un carnet préparatoire à *Espahor ledet ko uluner!*¹, et glyphes qui l'intéressent au même titre que Matt Mullican.

Ce carnet rend aussi compte de son exercice de la sculpture chez Larry Bell, par certaines feuilles qui y ont été collées et qui présentent des instructions de montages des cubes en verre. Apparaissent aussi les premiers jeux mathématiques, et notamment ce qui semble être une explication du système binaire. Là encore, l'explication a lieu sur une feuille volante qui a été rapportée, mais au-dessus de laquelle Guy de Cointet a pris soin d'écrire le nom de l'auteur : John Stehura, un artiste pionnier de l'art vidéo, aujourd'hui méconnu et avec qui Guy de Cointet n'a témoigné d'aucun autre lieu. De ces explications, a pu naître l'opération réversible en 0 et en 1, imprimée en recto verso sur une page d'*ACRCIT*.

Tout cela mérite, bien entendu, de voir les correspondances avec le reste de l'œuvre clarifiées, et souligné l'intérêt d'un carnet qui condense tant de signes. La configuration du titre, plus proche d'*ACRCIT* que d'aucune recherche qui se trouve dans ses pages, pourrait indiquer que Guy de Cointet est ultérieurement revenu à ce carnet pour décider du nom sous lequel il devrait passer à la postérité. Alors que la lecture du titre HCJJ/SPMT/JVM. Reste infertile même passée au crible d'une table de déchiffrement de César, c'est une lecture à rebrousse-poil, de haut en bas, qui nous donne, par l'incrémentation de -1 lettre dans l'ordre alphabétique de l'ensemble du titre *HSJCPVJMMJT*, le nom de l'unique carnet américain connu pour cette période précédant l'élaboration d'*ACRCIT*, seul vestige conservé de ces six années d'hésitations passées sur la côte ouest ; ce titre, tracé dans la vigueur d'un geste indélébile et la composition élégante de l'une de ces grilles qui feront le sceau de l'artiste et sa signature pour le reste de sa carrière, les caractères en capitales noires :

G B I I
R O L S
I U L .

¹ COI 36.

BIBLIOGRAPHIE

— *We saw many beautiful things this evening. What a pity that it is already over !*

— *The evening is gone, but the beauty remains.* ¹

SOURCES PRIMAIRES

FONDS D'ARCHIVES

Fonds d'archives Guy de Cointet, Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du MNAM/Cci, Centre Georges Pompidou, Paris.

Collection *Media and Performance Art*, Museum of Modern Art, New York.

Collection privée BB Veysset, Paris.

PUBLICATIONS D'ARTISTE

COINETET G. de, *ACRCIT*, journal d'artiste., Los Angeles, publié à compte d'auteur, 1971.

COINETET G. de, *A Captain from Portugal*, livre d'artiste, Los Angeles, publié à compte d'auteur, 1972.

COINETET G. de, *Espahor ledet ko uluner!*, livre d'artiste, Los Angeles, publié à compte d'auteur, 1973.

COINETET G. de, *TSNX C24VA7ME : A Play by Dr Hun*, livre d'artiste, Los Angeles, Sure Co., 1974.

COINETET G. de, *A few drawings*, livre d'artiste, Los Angeles, Sure Co., 1975.

Accompagné de ROSEN G. et A. EASON, *An Interview with Dr Hun*, 1974. Disponible sur <https://vimeo.com/40236896> [consulté le 18/09/2016 à 10:48].

COINETET G. de, *Animated discourse*, Livre d'artiste., Los Angeles, Sure Co., 1975.

¹ COI 41.

CONTRIBUTIONS

COINETET G. de, *Criss Cross Double Cross*, Automne 1976, numéro unique, p. 57-58.

COINETET G. de, « A Thick Foliage », *Choke*, Automne 1976, n° 1.

COINETET G. de, « Mrs. Newton », *FILE Magazine : Foreign Agents*, Automne 1980, vol. 4, n° 4, p. 49-54.

ÉTUDES SUR LES CARNETS ET JOURNAUX

HAY L., *Carnets d'écrivains. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec*, CNRS., Paris, Louis Hay, 1990, vol.1.

HAY L., « L'Amont de l'écriture », *Carnets d'écrivains. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Pérec*, Editions du CNRS., Paris, Louis Hay, coll.« Textes et manuscrits », 1990, vol.1.

HEBERT S., « Ce que la pensée doit au carnet », *Recto/Verso*, Décembre 2009, n° 5, p. 5. Disponible en ligne.

http://revuerectoverso.com/IMG/pdf/Ce_que_la_pensee_doit_au_carnet.pdf

[Consulté le 04/08/2016].

SIMONET-TENANT F., « Le journal personnel comme pièce du dossier génétique », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 1 janvier 2011, n° 32, p. 13–27.

SIMONET-TENANT F., *Le Journal intime : genre littéraire, écriture ordinaire*, Teraèdre, Paris, 2005.

VIOLLET C., « Journaux de genèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, 1 janvier 2011, n° 32, p. 43-62.

SUR GUY DE COINETET

MONOGRAPHIES

BRUGEROLLE M. de, *Guy de Cointet*, Zurich, Suisse, JRP/Ringier, 2011.

PAUL F., *Guy de Cointet*, Paris, France, Flammarion, 2014.

DESCLAUX V. et C. LEMAITRE, « Newspaper, Le Journal ACRCIT », *Guy de Cointet*, Paris, France, Flammarion, impr. 2014, 2014, p. 99-111.

BRUGEROLLE M. de, *Who's that Guy ? Tell me more about Guy de Cointet* [DVD], Entre2prises, 2014, 82'.

ERNST A.-M., *Mon Ami Guy de Cointet*, Essai biographique non publié., Paris, 1994.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- GOLDWATER M., « An Interview with Hal Glicksman », *Los Angeles in the seventies*, Fort Worth Art Museum, Fort Worth, Marge Goldwater, 1977, p. 4-10.
- HICKS E., « Guy de Cointet : Interview », *Summer 1985 : Nine Artists*, Cat. exp (Los Angeles, MOCA, 26 juin-29 septembre 1985., Los Angeles, MOCA, 1985.
- LOISY J. de, *Hors limites : l'art et la vie, 1952-1994...*, Cat. exp (Paris, Centre Pompidou, 9 novembre 1994-23 janvier 1995), Paris, France, Centre Georges Pompidou, 1994.

ARTICLES DE PRESSE

- BALLATORE S., « Paintings, Puzzles And Performance », *Artweek*, Avril 1974, vol. 5, n° 17, p. 7.
- WELLING J., « Linking Dream Structures and Images », *Artweek*, juin 1975, vol. 6, n° 24, p. 16.
- MILLER G., « The Portrait Review : Guy de Cointet », *Monogram*, janvier 1976, vol. 3.
- FRANK P., « Performance Diary », *The Soho Weekly News*, avril 1976, p. 18.
- CLOTHIER P., « Language Through the Looking Glass », Article inédit, 1976.
- ZLOTNICK D., *Newsletter on the arts*, été 1976, VI, n° 5, p. 1.
- KEEFE J., « Review of Ramona at the California Institute of Technology (Pasadena, Oct. 1977) », *Artforum*, janvier 1978, vol. 16, n° 5, p. 76-77.
- ROTH M., « Toward a history of California Performance : Part Two », *Arts Magazine*, Juin 1978, vol. 52, n° 10, p. 120.
- TREYNOR SMITH M., « Art Beat », *Omaha Entertainment Guide*, 29 mars 1979, p. 7.
- DEAK F., « Tell Me : A Play by Guy de Cointet », *The Drama Review*, septembre 1979, vol. 23, p. 11-20.
- KURCFELD M., « Guy de Cointet », *Wet Magazine*, novembre 1979, n° 2, p. 38.
- BRAATHEN B., « An interview with Guy de Cointet », *Pittsburgh Center For The Arts*, Décembre 1980, vol. 2, n° 2, p. 7.
- JAMES D.E., « Parallel Obsessions », *Artweek*, 9 octobre 1982, vol. 13, n° 33.
- DROHOJOWSKA H., « In Memoriam », *L.A. Weekly*, 18 août 1983.
- HICKS E., « What Good is Architecture If We've Blown Up the Planet », *Arts and Architecture*, 1984, vol. 2, n° 3, p. n.p.

BRUGEROLLE M. de, « Guy de Cointet : chaînon manquant de l'histoire de l'art conceptuel », *Artpress*, septembre 2002, n° 282, p. 34.

DIRIE C., *Dream-Catching with Guy*, Le Salon, site internet, septembre 2015. http://welcometosalon.be/?journal=Exhibition_reviews&id=155 [consulté le 03/09/2016].

LOS ANGELES

GRENIER C.D. de la publication et CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU, *Los Angeles 1955-1985 : naissance d'une capitale artistique*, Cat. exp (Paris, Centre Pompidou, 8 mars-17 juillet 2006)., Paris, France, Centre Pompidou, 2006.

LOEFFLER C.E. et D. TONG, *Performance Anthology : Source Book of California Performance Art*, Last Gasp, 1989.

ALLEN G., *Artists' Magazines : An Alternative Space for Art*, MIT Press, 2011.

ALLEN G.L., *Experiments in Print : A Survey of Los Angeles Artists » Magazines from 1955 to 1986*, <http://www.eastofborneo.org/articles/experiments-in-print-a-survey-of-los-angeles-artists-magazines-from-1955-to-1986> [consulté le 16/08/2016].

RELYEA L., *Hand in Glove : Reflections on LAICA Journal and Culture Endowed*, <http://www.eastofborneo.org/articles/hand-in-glove-reflections-on-laica-journal-and-culture-endowed>, [consulté le 01/09/2016].

ARTISTES ASSIMILÉS

HALL D.K., *Strange Days : Conversations with the Doctor*, <http://www.larrybell.com/text/essays/douglashall2.html>, [consulté le 19/09/2016].

BERMAN W., *Semina.*, publication d'artiste, Los Angeles-San Francisco, publié à compte d'auteur, 1955-1964.

DUNCAN M., K. MCKENNA, et SANTA MONICA MUSEUM OF ART (dir.), *Semina culture : Wallace Berman & his circle*, New York, Etats-Unis d'Amérique, D.P.P./Distributed Art Publishers, 2005.

CENTRE GEORGES POMPIDOU et HAMMER MUSEUM (dir.), *Vija Celmins : Dessins = Drawings.*, Cat. exp. (Vija Celmins, L'œuvre dessinée, Paris, Centre Pompidou, 25 octobre 2006-8 janvier 2007 ; A drawings retrospective, Los Angeles, Hammer museum, 28 janvier-22 avril 2007)., Paris, Centre Pompidou, 2006.

CABANNE P., *Dialogues With Marcel Duchamp*, Da Capo Press, 2009.

SWEENEY J.J. et W. PACH, *Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp*, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1957.

BRUGGEN C. van, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988.

PINCUS-WITTEN R., « Keith Sonnier », *Artforum*, octobre 1969, p. 56-68.

AUTEURS ASSIMILÉS

ARTAUD A. et J. HIRSCHMAN, *Antonin Artaud anthology*, San Francisco, City Light Books, 1965.

POUND E., *Les cantos pisans*, Paris, France, Éd. de l'Herne, DL 1965, 1965.

TZARA T., *Œuvres complètes... /Tristan Tzara.* — Paris : Flammarion, 1975. — (*Œuvres complètes... Tristan Tzara*). — ISBN 2-08-060764-2. *Œuvres complètes*, traduit par Claude SERNET et traduit par Colomba VORONCA, Paris, France, Flammarion, 1975.

PIRON F. (dir.), *Locus Solus : impressions de Raymond Roussel*, Cat. exp. (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 25 octobre 2011-27 février 2012 ; Porto, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, 23 mars-1er juillet 2012)., Porto, Serralves, Dijon, Les Presses du réel, 2012.

THÉORIES

LEJEUNE A., O. MIGNON, et R. PIRENNE, *French theory and American art*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

BARTHES R., « L'activité structuraliste », *Lettres nouvelles*, février 1963, n° 32. Republié dans *Œuvres complètes*, Seuil., Paris, Eric Marty, 1994, vol.Tome 1 : 1942–1965, p. 1328–1333.