Document généré le 11 oct. 2024 22:45

ETC

Istvan Kantor : « une bouffonnerie dépourvue de toute originalité »

Istvan Kantor, 8e édition des Cent jours d'art contemporain, CIAC, Montréal. Du 1er août au 1er novembre 1993

Louis Couturier

Numéro 25, février–mai 1994

URI : https://id.erudit.org/iderudit/35616ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Couturier, L. (1994). Compte rendu de [Istvan Kantor : « une bouffonnerie dépourvue de toute originalité » / Istvan Kantor, 8e édition des Cent jours d'art contemporain, CIAC, Montréal. Du 1er août au 1er novembre 1993]. *ETC*, (25), 21–25.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1994

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

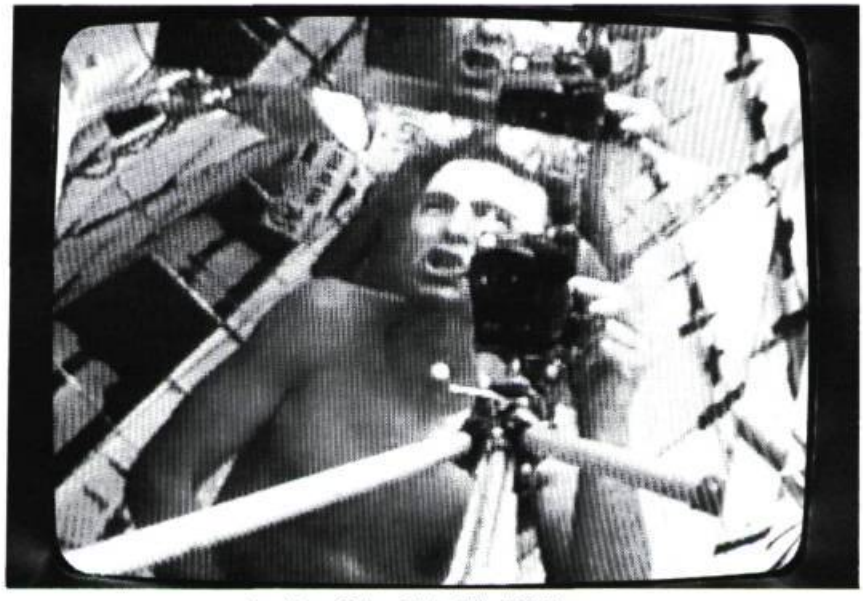
https://www.erudit.org/fr/

PERFORMANCE

ISTVAN KANTOR :

« UNE BOUFFONNERIE DÉPOURVUE DE TOUTE ORIGINALITÉ »

Istvan Kantor, 8e édition des Cent jours d'art contemporain, CIAC, Montréal. Du 1er août au 1er novembre 1993



Istvan Kantor, *30 days - Preludium Videa*, 1989. Vidéogramme.

« Une bouffonnerie dépourvue de toute originalité et, sous le couvert de cynisme, tristement autoglorifiante ». C'est en ces termes pour le moins sévères que Stéphane Aquin qualifie, dans l'hebdomadaire *Voir*, l'installation qu'Istvan Kantor présentait aux Cent jours d'art contemporain. Il est rare de lire un jugement aussi négatif dans les pages de nos journaux lorsqu'ils abordent les arts visuels. Aquin toujours : « que Cantsin veuille se livrer à une critique du système des beaux-arts, très bien. Mais son tir manque de force et de précision. On ne vient pas à bout de cette hydre-là avec des pétards d'adolescent. Qu'on fait exploser dans le garage, tout ravi, sous le regard bienveillant de papa et maman et du Conseil des Arts »[1].

Lorsque j'ai rencontré Istvan Kantor, alias Monty Cantsin, alias Amen, en vue d'écrire cet article, c'est précisément une question de pétards, c'est-à-dire d'effets, qui me préoccupait. Alors que cet adolescent attardé (je n'entends ici aucun sens péjoratif) a peint audacieusement des X sanglants sur les murs de divers musées (MoMA, Musée des beaux-arts du Canada, Musée d'art contemporain de Montréal, Musée des beaux-arts de l'Ontario...), son installation des Cent jours m'apparaissait de prime abord comme une œuvre assagie et respectueuse des bonnes manières. Un accrochage propre, systématique et professionnel de tableaux photographiques représentant des œuvres célèbres recouvertes d'un X, le symbole fétiche de l'artiste. Cette partie est intitulée *Recent Crimes*. Les murs peints dans des tons ternes et neutres instaurent une ambiance qui rappelle certains lieux publics désuets. Dans cette installation, Kantor a aussi élevé un monument où il figure en leader charismatique (*Smiling Fuck Face*). Le traitement choisi rappelle l'imagerie de la Chine communiste. Deux énormes X sont peints sur l'autre face du monument (*This Fucking Century*). Il semblerait effectivement, comme le remarque Aquin, que Kantor désire « faire œuvre » et aimerait voir son utilisation du X s'élever au rang d'œuvre d'art consacrée.

J'avoue que je suis demeuré perplexe devant ce *Monument temporaire* et ces *Recent Crimes*. C'est d'ailleurs cette perplexité qui m'a donné envie d'en savoir plus sur le travail de Kantor. La critique vitriolique de Stéphane Aquin m'a ensuite donné une piste à suivre pour interpréter non pas la seule installation des Cent jours mais une partie du travail de Kantor.

Pour comprendre ce travail, je crois qu'il faut saisir la notion d'immaturité telle que la conçoit l'écrivain polonais Witold Gombrowicz : « Il est vrai que les idées dominantes aujourd'hui (ce texte date de 1952) intiment à l'artiste de dissimuler ses ambitions; pour se conformer à ce canon de la décence il devrait s'oublier lui-même, se consacrer entièrement à son œuvre et se comporter de manière générale avec beaucoup de modestie, comme s'il n'avait aucune intention de « s'élever » au-dessus des autres et de leur imposer le respect et l'adoration de sa personne »[2]. Gombrowicz attribue à tout artiste le désir de vouloir se transformer en une valeur éternelle et d'ériger son propre monu-

The Nelson A. Rockefeller G

Istvan Kantor, *Gift*. Performance présentée au MoMA, à New-York, le 26 août 1988. Photo : Gabor Szitanyi

ment : « J'affirme que ce qu'il y a de plus fondamental pour l'art et pour l'artiste c'est justement le processus du devenir, le fait qu'aucun de nous n'est ni Grand ni Talentueux ni Achevé, et que le plus juste serait de définir l'artiste comme un Immature qui désire mûrir, un Médiocre qui aspire à l'Excellence et un Imbécile qui essaie d'être Sage. D'où il résulte que le mécanisme de nos ambitions personnelles, soi-disant honteuses et interdites, devrait être mis à nu et que nous devrions nous montrer ouvertement dans le rôle qui nous est propre, celui de candidats qui aspirent à devenir des hommes éminents »[3].

Istvan Kantor est, je crois, conscient de son envie de s'élever au-dessus des autres. Il conjure cette envie en autoglorifiant sa personne physique. Mais en fait, il autoglorifie un artiste qui n'existe pas et par là même il réfléchit sur l'être artiste et met à nu des ambitions « honteuses et interdites ». Les déguisements et les noms multiples (Kantor, Amen, Cantsin) choisis par l'artiste et les différentes personnalités qu'il endosse, participent par addition à l'élaboration de la mythologie personnelle de Istvan Kantor.

L'installation des Cent jours rassemblait des objets, des reliques appartenant au travail passé de l'artiste et des symboles de l'histoire de l'art : photographie de lui-même en manipulateur de foule (rôle qu'il a joué à diverses reprises dans ses performances et vidéo), photo de son arrestation au Musée des beaux-arts du Canada, fils barbelés, fers à repasser, et, bien sûr, deux grands X faits de diverses matières dont certaines d'origine biologique (merde et sang). Le tout est associé, comme je l'ai dit plus haut, à une série de tableaux photographiques, en noir et blanc pâlichon, qui sont des reproductions d'œuvres d'artistes consacrés (Picasso, Warhol, Vasarely, etc.) recouvertes en surimpression par le X kantorien.

Dans l'espace qui lui est alloué aux Cents Jours, Kantor rassemble lui-même les objets, les actions et les symboles qui ont nourri son activité artistique. Il s'autoglorifie puisqu'il agence sa propre histoire d'artiste et l'associe à des symboles du grand art. Il prend en main sa propre consécration et devance ainsi les éventuels encenseurs professionnels. Bouffonnerie certes, pétard d'adolescent, sûrement. Non seulement manque-t-il de modestie, mais en plus il expose d'une manière satirique ses désirs d'artiste. Il est étonnant de voir comment ces bouffonneries peuvent tout de même être analysées « sur le ton docte et ennuyeux de la critique universitaire ».[4] La fiche de présentation du travail de Kantor offerte par le Centre international d'art contemporain (CIAC) s'évertue à encenser le personnage pour le maintenir respectueusement là où Kantor l'a ironiquement placé. L'auteur y souligne vaguement que le travail est subversif mais jamais il ne se risque à expliquer ni le comment ni le pourquoi de cette subvertion.

L'adolescence, la bouffonnerie, l'immaturité existent dans tous ceux qui ont choisi de s'exprimer puisqu'elles nous habitent. Et l'artiste s'exprime toujours sous le regard attendri d'une autorité. En effet, l'art n'a droit de paraître publiquement que dans les lieux prévus à cet effet et s'il est, au préalable, sagement organisé. Les initiatives sauvages, sans préavis ni autorisation sont tôt ou tard réprimées. Kantor a été expulsé à vie du MoMA pour avoir fait gicler son sang entre deux Picasso. L'autorité muséale a refusé, c'est son droit, ce que l'artiste appelle ses cadeaux. Il n'en demeure pas moins que cet acte souligne les limites de la liberté d'expression et interroge nos habitudes rituelles face à la diffusion de cette expression.

Il est certain qu'asperger un mur avec du sang, peu importe le lieu, est communément jugé comme un acte douteux, déplacé et de mauvais goût. Il est vrai également qu'un individu ne jette pas son propre sang sur le mur d'un musée, si ce que représente socialement et artistiquement ce musée lui est indifférent. Kantor aimerait vraisemblablement que son sang, c'est-à-dire son œuvre, finisse au musée.

Kantor a pris soin de filmer une de ses interventions dans les musées. Le vidéo commence par la préparation. Kantor porte un bébé, son bébé sur son dos. Il explique à la caméra qu'il s'en va au Musée des beaux-arts du Canada pour peindre un X entre deux Duchamp. Pourquoi entre deux Duchamp ? Parce que l'endroit est calme et que devant le Barnett Newman, par exemple, ce serait trop difficile à réaliser sans être interrompu par le service de sécurité. On voit ensuite une femme (Krista Ceres, une artiste qui est aussi la compagne de Kantor) avertir, par téléphone, les médias qu'un artiste sera ce jour même à 14:30 au Musée des beaux-arts pour y peindre avec son propre sang. Prévenir les médias, c'est déjà viser une reconnaissance publique. Aujourd'hui, un acte sans visibilité médiatique est un acte qui n'existe pas. Avant de se rendre au musée, Krista Ceres passe ce commentaire : « It's a good cover having a baby. »

Arrivée au MBAC. La première image est celle d'un groupe de gens devant un tableau de Gustav Klimt. Il écoute religieusement les commentaires d'une employée du Musée. On assiste ensuite à l'arrestation de Kantor qui hurle aux agents de sécurité : « Ce n'est pas un musée ici mais un commissariat ! ». Au fond, dans l'embrasure qui mène à la salle Marcel Duchamp, le X sacrilège et dégoulinant s'oppose à l'ordre ordinaire du musée. Des amis de Kantor assistent à la scène, le bébé confortablement assis dans une poussette est en sécurité auprès de sa mère, Krista Ceres. À la fin du vidéo, une femme interroge un groupe d'adolescents : « Est-ce que ça vous a choqué qu'on

PHOTO : RÉAL CAPUANO

Istvan Kantor, *Monument temporaire*, 1993. Performance présentée lors des Cents jours d'art contemporain, à Montréal.

l'arrête ?». Ils répondent que non. Elle réplique : « Moi ça m'a choqué. Il n'avait pas d'arme, pas de *Scud*, juste son sang. Saviez-vous qu'il a déjà fait la même chose au MoMA à New-York ? Peut-être aurez-vous maintenant envie de suivre sa carrière... ? ».

Une vitalité habite ce vidéogramme, elle dérange. Quand on assiste à une arrestation, on est témoin d' un fait réel. Il nous ramène à ce qui règle nos sociétés : le fait que la sauvegarde de la propriété matérielle prime sur les prétentions de l'individu à l'expression voire, dans certains cas et certains lieux à l'existence.

Dans une performance musicale, sur une scène, une femme enceinte (toujours Krista Cerès) enlève un grand imperméable sous lequel elle est nue. Elle se met le dos contre un mur blanc, Kantor l'asperge de sang. Puis il la retourne et presse son ventre contre le mur afin d'imprimer une trace sanglante. Ensuite, il applique un cadre autour de cette icône. Ce type d'action rappelle irrésistiblement les happenings d'Yves Klein. Pendant qu'un orchestre de chambre jouait, Klein demandait à des jeunes femmes de s'étendre nues sur un sol couvert de peinture puis, il utilisait leur corps tel un tampon humain pour en imprimer les formes sur de la toile.

Souiller de son sang le mur d'un musée ou la future mère de son enfant ressemble à un acte primitif de prise de possession par l'artiste (le chaman) de ce qu'il désire et le fascine. Il renforce ainsi son image de marginal, de provocateur. Aux Cent jours, Kantor quitte ce rôle de perturbateur et se transforme lui-même en objet du culte de l'art.

Quand on regarde l'installation de Istvan Kantor, on voit une vision hallucinée de son désir de consécration. On en voit aussi la destruction parce qu'il retire la marge de manœuvre de ceux qui ont pour profession de consacrer les artistes. Il ridiculise, en le caricaturant, le sérieux de leur profession. C'est ici que le travail de Kantor devient intéressant. Il exprime l'immaturité de chacun de nous, celle que la plupart tente de camoufler et qui consiste à désirer, et admirer, ce qui en même temps nous brime et nous empêche de vraiment nous réaliser. Stéphane Aquin n'a peut-être pas tort quand il compare Kantor à un adolescent qui recherche l'approbation paternelle tout en jouant les bruyants pertubateurs. La problématique de la filiation fut d'ailleurs abordée dans un de ses premiers vidéogrammes, produit en 1979 à Véhicule Art, *Infraduction*. On y voit Kantor et Robert Filiou, les visages affublés d'un foulard chez Kantor, de lunettes peintes en blanc chez Filiou. Chacun désigne l'autre en une suite de noms célèbres de la culture occidentale : « Il est David Bowie », « il est Andy Warhol ». Après une dizaine d'identités, chacun dévoile la sienne véritable. Un autre vidéo met en scène Kantor et son père liés l'un à l'autre par un réseau de fils téléphoniques (ou électriques) blancs. Le scénario est à peu près similaire à celui du premier vidéo. Chacun désigne l'autre dans une litanie qui remonte le fil de l'histoire de l'art : « il est expressionniste », « il est anti-expressionniste »; « il est dadaïste », « il est anti-dadaïste »... Ils finissent en disant : « il est Istvan Kantor », « il est mon père ». La filiation adoptive, celle qu'on choisit parmi d'autres possibles, s'oppose (ou s'associe) à la filiation légitime et naturelle. Autant d'autorités que l'on doit un jour comprendre et assimiler afin de pouvoir s'en détacher et trouver sa propre voie.

Kantor aborde aussi l'autorité charismatique qu'acquiert, dans nos sociétés, l'artiste reconnu. C'est pourquoi il se représente dans de nombreux vidéos sous l'apparence d'un individu en uniforme gueulant dans un mégaphone un discours incompréhensible et dont le rôle avoué est de promouvoir « la grande confusion ».

Je termine avec un vidéo, *Preludium Videa* (1989), où Kantor aborde la part du narcissisme et de l'onanisme dans le processus créateur. Il y juxtapose l'idée de réclusion avec celle du voyage, de l'attention exclusive portée à soi avec l'envie de partager celle-ci avec d'autres. Il associe des réflexions fines à une attitude volontairement ridicule. Ce vidéo nous fait suivre, jour après jour, durant trente jours (à raison de deux minutes par jour), l'enfermement introspectif de Kantor dans un minuscule réduit aux surfaces recouvertes de miroirs. Une caméra vidéo, un mini piano électrique et un magnétophone lui tiennent compagnie. Il est nu, il se branle de temps à autre et il nous entretient sur cette singulière expérience. Chaque nouvelle journée est annoncée à l'écran par une date et le nom d'une ville différente. Il nous lance des pensées comme « si je ne dois parler que de ce que j'expérimente, alors à quoi me sert l'imagination ? ».

LOUIS COUTURIER

NOTES

1. Stéphane Aquin, « Jour et nuit », *Voir*, 14 - 20 octobre, Montréal, 1993, p. 37.
2. Witold Gombrowick, *Varia II*, Christian Bourgeois Éditeur, 1989, p. 184.
3. Idem, p. 185.
4. Expression tirée de *Un art moyen* , Pierre Bourdieu, Éd. de Minuit, Paris, 1965, p.137.