

La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros

Une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen!

Istvan Kantor, alias Monty Cantsin

Numéro 75, hiver 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46174ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Kantor, I. (2000). La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros : une auto-entrevue exclusive avec/de Istvan Kantor Monty Canstin Amen! *Inter*, (75), 22–29.

La beauté du vandalisme et le spectacle du bruit et du délabrement à la porte des zéros

Une auto-entrevue exclusive

avec/de Istvan KANTOR
Monty CANTSIN AMEN !

Amener l'art à sa fin par l'élimination de l'objet d'art fut un jeu du XX^e siècle auquel furent associés bon nombre de perdants et de révolutions avortées. L'objet d'art, en effet, protégé par des barricades policières et des systèmes de surveillance de haute technologie, parvint à survivre à tous les assauts menés par les traîtres et criminels de l'art : artistes conceptuels, situationnistes, actionnistes, activistes sociaux et politiques, groupes d'art de guérilla, anti-institutionnalistes et autres éléments subversifs des rebuts néoïstes mondialement répandus. Mais il semble que la partie ne soit pas complètement terminée et qu'il reste encore des joueurs désespérés qui tentent toujours de s'attaquer au système dominant de l'art-comme-marchandise. Selon LÉNINE, MARX considérerait la rébellion comme un art et déclarait que la rébellion devait être traitée comme telle.

Istvan KANTOR Monty CANTSIN AMEN ! est connu pour avoir participé depuis pas moins de trois décennies à ce jeu sanglant de l'art comme rébellion et de la rébellion comme art. Figure éminente des mouvements artistiques contemporains post-néo-pop-corn-porno-zéro hyper-radicaux trans-ultra-terroristes, KANTOR ensanglanta littéralement et délibérément quelques cathédrales de l'art au cours de son projet de longue haleine, la *Campagne de sang (Blood Campaign)*. KANTOR est activement engagé dans l'anti-business global de l'art-destruction et il formule ses propres théories de l'art-criminel et du vandalisme depuis les années soixante-dix. Il a accumulé des casiers judiciaires dans plusieurs pays dont le Canada, les États-Unis, la France, l'Allemagne, la Hongrie, la Yougoslavie, la Roumanie et l'Italie. Il est surtout connu comme le fondateur du Néoïsme ? ! (1979) et le co-initiateur du projet ouvert-pop-star Monty Cantsin (1976). KANTOR/CANTSIN a vécu à Budapest, Paris, Montréal, New York, et coordonne présentement les opérations mondiales de son bureau à partir de Toronto.

L'entrevue/dialogue (monologue ?) qui suit avec KANTOR fut menée par l'artiste lui-même. Veuillez noter qu'étant donné que l'intervieweur et le sujet interviewé sont une seule et même personne, il n'y a aucune raison de déterminer qui est quoi et quoi est qui.

Tu/(je) utilise/(s) différents éléments d'assaut et gestes de vandalisme dans ton (mon) travail, comme la démolition de monuments, la profanation, la mise en feu ou la destruction d'objets ou de meubles, l'éclaboussement de sang sur les murs de musées, la production de sons intolérables par des actions à la fois excessives et risquées qui sont amplifiées avec de la ferraille et des meubles robots.



Tu/(je) établis une ambiance de destruction et de conflit, tu/(je) crée/(s) des situations ouvertes et des crises de façon à atteindre l'intensité nécessaire à la démonstration de tes/(mes) idées et à la confrontation avec le pouvoir et l'autorité. La destruction semble être ton/(mon) ultime outil de transformation qui te/(me) permet d'explorer et de subvertir l'acte de création. À part tes/(mes) crimes de musée tu/(je) aime/(s) aussi explorer différentes méthodes de destruction corporellement et intellectuellement offensives, de la destruction d'objet à la production de bruit.

D'abord, laisse-moi dire que l'art de destruction est un sujet post-monumental en ruine très poétique qui peut être associé à des noms en voie de disparition, à des idées effondrées, à des arguments démolis, à des documents historiques déchus, à des événements écrasés, à des symposiums anéantis. Aujourd'hui, c'est une terre fantasmagique pour les peintres à pistolet du

Photo : Bretty NOVA
Traduction : Michel MOUSSETTE

nouveau millénaire tels Luis ROYO. C'est un paradis d'étudiants/professeurs qui produit parfois de nouveaux grands talents comme Jubal BROWN.

Il faut voir par exemple certaines des publicités Diesel pour leurs jeans et leurs vêtements de travail, ou se souvenir du film *Batman* où Jack NICHOLSON incarnant le Joker, détruit des œuvres d'art dans un musée. L'art de la destruction est devenu une réserve d'image – pour les superstars et les méga-profits. En tant que forme radicale, cet art est daté, fini, il s'est autodétruit, il est mort.



Mon implication dans une forme aussi discréditée et récupérée pourrait alors te/(et me) paraître décevante. Mais à la base, mon intention n'est pas de détruire quoi que ce soit. J'aimerais garder les choses comme elles sont et où elles sont pour toujours. J'aime accumuler les choses. Je ne veux même pas toucher quoi que ce soit, seulement regarder et observer. Mais même une douce inactivité peut devenir un acte de vandalisme qui détruit radicalement les obstacles à la créativité. C'est ce que j'appelle la **machinerie révolutionnaire-fuckoff**.

Pour une récente performance à Toronto, j'ai fait quelque chose que je n'avais pas fait depuis longtemps : je suis resté immobile durant tout l'événement, tenant un pot à biscuits vide. J'ai fait des performances statiques jouant sur la durée dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, toujours en me concentrant sur un geste simple, comme un exercice de yoga, geste qui s'amplifiait avec le passage du temps. *Living Sculpture* (Budapest, 1974) ou *It Was Very Nice to See You and Talk About the Revolution* (Montréal, 1979), en sont quelques exemples. Je n'ai jamais vraiment abandonné cette espèce de pratique du « tableau vivant ». Je l'ai plutôt incorporée en tant qu'élément à l'intérieur de mes pièces à strates multiples plus structurées. Un seul geste me paraissait tout simplement insuffisant pour démontrer mes idées d'expansion verticale. Il me fallait explorer la simultanéité, la confusion et le délabrement, et je ne pouvais y arriver qu'en intégrant dans une œuvre de multiples couches d'information. Dans la performance du pot de biscuits, *That's How I Want to be Remembered* (1998), j'ai inclus des idées sur la destruction d'objets sous une forme narrative en expliquant mon geste plus tard dans la soirée. Et finalement j'ai brisé le pot. Mais de toute façon, ce pot était déjà brisé au début. Je veux dire que, théoriquement, je n'avais même pas vraiment besoin de le briser. D'un autre côté, dans une zone intemporelle, le pot serait resté intact même après avoir été brisé. Et voilà pourquoi je propose qu'il est toujours six heures, puisque c'est seulement à l'intérieur d'une zone intemporelle que les choses restent tout le temps comme elles sont. **Six heures signifie une expansion verticale, c'est-à-dire, en d'autres mots, une accumulation de tout au même moment, une idée qui rend l'histoire linéaire obsolète, éliminant ainsi le temps et l'histoire.** Voilà ce que j'appelle la théorie de l'accumulation, théorie que je développe par différentes méthodes pratiques. Bien sûr, ma théorie n'est qu'une proposition poétique, une contemplation des jeux de création et de destruction. Mais un physicien anglais, Julian BARBOUR, attaque la conception du temps que nous avons héritée de NEWTON et d'EINSTEIN. Il a été appelé l'« assassin du temps ». BARBOUR avance que nous vivons dans un éternel présent, sans passé ni futur, où tout coexiste, et que nous sommes tous simultanément morts et vivants. Pour donner un parallèle, il évoque le phénomène des particules subatomiques qui existent potentiellement en deux endroits en même temps.

Si on peut considérer qu'avec le *Carré blanc sur fond blanc* MALÉVITCH a métaphoriquement réduit en cendres toute la peinture qui l'a précédé, autant Alexander BRENER que ses défenseurs ou ses détracteurs évoquent dans leurs justifications ou leurs condamnations du geste vandale de BRENER à l'endroit d'un tableau de MALÉVITCH un texte du peintre intitulé *Sur le musée*, auquel ils donnent des interprétations diamétrales. En voici donc quelques passages.

« La vie sait ce qu'elle fait et, si elle aspire à détruire, il ne faut pas l'en empêcher, car en la gênant, nous barrons en nous la route à la représentation nouvelle. L'époque contemporaine a inventé le crématorium pour les morts et tout mort est plus vivant qu'un faible portrait peint. En faisant brûler un mort, nous avons un gramme de poudre, par conséquent sur une seule étagère de pharmacie peuvent contenir des milliers de cimetières. Nous pouvons faire une concession aux conservateurs, leur proposer de brûler toutes les époques comme chose morte et organiser une seule pharmacie. Le but sera unique, même si l'on examine la poudre de Rubens, de tout son art : dans l'homme naîtra une foule de représentations, peut-être plus vivantes que la figuration réelle (et il faudra moins de place). Et notre époque contemporaine doit avoir comme mot d'ordre : " tout ce qui est fait par nous est fait pour le crématorium " .

(suite p. 25)

Dans cette zone d'accumulation intemporelle, l'art de la destruction, cette forme décadente de refus et de négation artistique, ne peut survivre que sous ses propres ruines. C'est un bordel de pièces brisées, de merde et de confusion, comme un compost. Et c'est pourquoi cette zone demeure très fertile pour l'inspiration.

Mentionnons par exemple le *Manifeste d'art autodestructif* (1959) de Gustav METZGER, les destructions de piano de Raphael MONTANEZ-ORTIZ (des années soixante à aujourd'hui), la performance monumentale de destruction-TV, *Media Burn*, de Ant FARMER (1975), les actions à la bombe aérosol en milieu muséal d'Alexandre BRENER (1997) et Tony SHAFRAZI (1974), les gigantesques rituels de désordre de Johanna WENT (années quatre-vingt), les violentes transgressions-*fuckoff* de G.G. ALLIN (années quatre-vingt, début des années quatre-vingt-dix), les spectacles style film d'horreur de Kembra PFAHLER et de Joe COLEMAN (années quatre-vingt), les actes-tabous orgiaques de Carolee SCHNEEMANN (années soixante), Paul Mc CARTHY (années soixante-dix/années quatre-vingt), Otto MUHL (années soixante) et Hermann NITSCH (années soixante à maintenant), les vomissements solo et attaques d'objets à coups de marteau de Jubal BROWN (97/98), les destructions de télévisions de Nam June PAIK (années soixante), le pamphlet d'Henry FLYNT, *Down with Art* (1968), les actions-diva Black and Decker de GHERA (années quatre-vingt-dix), la recherche par Jean-Pierre RAYNAUD d'une architecture absolue à travers la destruction d'une maison (1993), les performances chaotiques SRL utilisant des robots (années quatre-vingt), les concerts-émeutes de Missing Foundation (années quatre-vingt), le bruit « *illbient* » de PHYCUS (années quatre-vingt-dix), les événements de ferraille de la Rivington School (années quatre-vingt). Par ailleurs, *The vision of the Guggenheim Museum in Ruins* est le titre d'une œuvre de KOMAR et MELAMID (années soixante-dix) ; *Conscious Vandalism* (1975) est une œuvre d'ARMAN, qui jadis mettait aussi le feu à des meubles. N'oublions pas les peintures « *shotgun* » et les textes « *cut-up* » de William S. BURROUGHS, ni le *Erased De Kooning* (1953) de RAUSCHENBERG. L'anniversaire de l'art de Robert FILLIOU, lui, est avant tout une tentative d'amener l'art à une mort lente par une augmentation des célébrations, dans l'absence de toute violence destructive. La guerre que mena Guy DEBORD contre les institutions artistiques fut une action politique directe qui se termina sur de véritables barricades. Et DUCHAMP, CAGE, KLEIN, MANZONI, Yoko ONO, Ray JOHNSON, Sari DIENES sont aussi sur la liste. Les dadaïstes détruisirent tous les mots (années dix), les lettristes supprimèrent les idoles (années cinquante), les néoïstes (années quatre-vingt) éliminèrent l'originalité. Je possède une publication intitulée *Un guide des outils du vandalisme de l'art, leur histoire et leur usage*, encyclopédie illustrée réalisée par Steven GOSS. Elle contient surtout de l'information sur les crimes perpétrés dans les musées et les attaques contre des œuvres d'art exécutées avec des marteaux, des ciseaux, de l'encre, des couteaux, de la peinture, du rouge à lèvres, des fusils, de l'acide et des bombes aérosol.

Peut-être aussi puis-je évoquer ici la suppression des statues et des monuments dans les pays ex-communistes, ou même la démolition du mur de Berlin, pour ne pas mentionner la destruction à coups de marteau des temples confucianistes par les gardes rouges dans les années soixante. **Toutes ces choses, noms et idées, s'accumulent dans les débris de l'histoire de l'art de la destruction. Et ces débris constituent mon territoire vivant.**

Tout le monde utilise des morceaux d'information trouvés dans les débris. Et certains tentent de leur appliquer des droits d'auteur, ce qui est très absurde. Mais d'un autre côté, cela constitue un nouveau territoire de conflit où l'autorité peut être défiée à travers le réseau du pillage souterrain (*plunderground*). Il

existe plusieurs formes et méthodes de plagiat. Voilà quelque chose que je/(tu) aime/(s) explorer. L'extension verticale, ou réalité verticale comme tu/(je) te/(me) plais à l'appeler, est un champ théorique extrêmement contradictoire où l'on peut librement s'approprier n'importe quelle idée. On doit utiliser un langage qui intègre tout, sinon on aurait l'air totalement artificiel et irréaliste, comme une stupide chanson d'amour qui dure cinq minutes.

Oui, les mensonges ne sont utiles que lorsqu'ils minent la réalité. Ma mission est de provoquer, confronter, défier les faits de la réalité quotidienne. Il y a deux ans, à l'ouverture de mon exposition à la **Black Black Gallery** à Budapest, on m'a arrêté et mis en prison dans des circonstances complètement absurdes. Ma performance ne consistait pourtant qu'en une action très minimale : assis sur une chaise, je murmurais aux visiteurs des propos concernant une nouvelle révolution que j'allais bientôt déclencher. Je leur disais que j'étais le spectre du Néoïsme ? ! et que j'étais capable de communiquer mes idées par télépathie, grâce à l'antenne (fabriquée à partir d'un support à linge) qui était accrochée à ma tête. Quelqu'un appela la police, pensant que j'appartenais à une secte religieuse et que je propageais peut-être l'idée d'un culte satanique. Les policiers arrivèrent et refusèrent de s'en aller avant d'avoir trouvé une bonne raison de m'arrêter. La subversion de la réalité provoque ainsi des représailles.

Nous nous sommes fait à l'idée que rien ne peut durer pour toujours ; tout meurt et disparaît. L'immortalité est encore impossible. Toute chose dure pour une seconde peut-être, puis se transforme en quelque chose d'autre.

Chaque seconde possède sa propre histoire qui est détruite et vandalisée par la seconde qui suit. Heures, décennies, siècles, millénaires... tout cela ne signifie que destruction.

Dans notre société technologique, la survie et la paix sont contrôlées par des engins de destruction massive. La guerre se poursuit sans cesse à la surface, et aussi dans les profondeurs de notre pensée. Objets ou idées, tout finit par être brisé.

Voilà l'ambiance dans laquelle je vis, le bruit de la machinerie qui crée et détruit les choses. Différents systèmes existent, mais la technologie les interconnecte tous. Le meilleur exemple est Internet qui relie tout à tout.

Une de mes œuvres sculpturales récentes, *Executive Machinery* (1996), explore cette situation de la façon la plus extrême, par la fermeture brutale des tiroirs d'un meuble d'entreposage d'information – je veux dire un classeur. Elle simule la machinerie réelle des environnements de bureau qu'on retrouve partout à travers le monde, soit des classeurs, des ordinateurs et des êtres humains. L'information entreposée dans ces classeurs est numérisée et manipulée dans le système électronique, puis entreposée de nouveau dans un tiroir. Si nous pouvions accumuler tout le bruit que font tous les classeurs en une minute, cela sonnerait comme une **symphonie bruitiste post-millénaire des archanges transtechno de la destruction**. Voilà le genre d'« **earritation vextatique** » que j'aimerais explorer à l'aide de mes machines de façon à faire une déclaration définitive mais poétique. Le bruit est devenu plus important dans mon travail durant la deuxième moitié des années quatre-vingt, alors que je vivais à New York et que me suis joint à la Rivington School. La Rivington School œuvrait dans le Lower East Side et explorait le « *junk-art* », le bruit de la ferraille, les graffitis, la rébellion. J'ai documenté le travail de l'école dans un film super-8, *Anti-Credo* (1987), qui immortalisait la construction et la destruction du jardin de sculptures de la Rivington School. Utilisant un terrain vacant au coin des rues Forsyth et Rivington, l'école créa un gigantesque labyrinthe de ferraille qui fut, pour le paysage local, un important site artistique et architectural. Le jardin devint cependant victime du développement et fut détruit par une équipe de démolition engagée par la Ville.

Le développement est sans conteste fondé sur l'acte de vandalisme. C'est ce que nous dit l'histoire linéaire. Chaque ville, chaque endroit qui a disparu de l'histoire a dû d'abord être détruit. Et habituellement, non pas par les éléments naturels, mais plutôt par les gens, par les guerres résultant de conflits humains conditionnés par les émotions, la culture, l'éducation, la religion, la pauvreté et la lutte pour le pouvoir. Et c'est cela qui m'intéresse le plus, le pouvoir et l'autorité dans une société technologique. Et lorsque je parle de société technologique, j'en parle à l'échelle de l'histoire tout entière, en commençant avec les murs de Jéricho, les tours de Babylone et les inscriptions cunéiformes de Niveneh. Lorsque je cherche des matériaux dans un dépôt, j'ai l'impression d'être sur les ruines de Babylone. Cela ressemble à une expérience hallucinée, mais c'est que j'utilise la théorie de l'accumulation, et pour moi l'expansion du temps est verticale. Les décombres de l'histoire se mêlent aux ruines de la décadence actuelle.

Fondamentalement, c'est là le sujet de ta/(ma) trilogie vidéo *Anti-cities*, qui inclut *Jéricho* (1991), *Babylone* (1994) et *Niveneh* (1997). Tu/(je) as/(ai) aussi donné ces mêmes noms à tes/(mes) enfants. Tu/(je) es/(suis) complètement obsédé par la disparition des villes et par les fonctions théoriques du délabrement de la société technologique dans la vie de tous les jours. Il semble que tu/(je) sois passé au-delà de la « société du spectacle », que tu/je aie(s) sauté à l'arrière-scène, rampé sous les ruines (en restant toujours concentré sur le bruit et le délabrement).

La surface ambiante des ruines, ce territoire superficiel de la vie de tous les jours qui ne reçoit la visite que de touristes et d'archéologues, et n'a jamais été exploré par personne d'autre, qui resta hors limite, même pour les situationnistes, c'est là le territoire des enfants. Tous les enfants savent qu'il est amusant de détruire quelque chose. Vous n'avez qu'à observer de petits enfants qui s'amuse au terrain de jeux ou dans leur carré de sable. La plupart du temps, lorsqu'ils construisent un château de sable, ils savent dès le début qu'ils vont finir par le détruire. C'est comme un rituel collectif qui doit être répété encore et encore. C'est comme un miroir de l'histoire. Nous leur construisons des carrés de sable pour qu'ils puissent apprendre à construire et détruire, à savoir jouer avec les éléments de la création et de la destruction, à savoir comment les combiner.

Détruire des châteaux de sable, briser des jouets, poignarder des oursons en peluche, arracher des pages des livres, renverser les meubles, etc., cela fait partie de la vie quotidienne des enfants, d'un jeu incessant qu'on pourrait appeler l'art de l'enfance. Il est intéressant de noter que les actions artistiques qui impliquent l'utilisation de la destruction sont souvent critiquées comme infantiles, juvéniles, immatures, etc. Les situationnistes reculaient devant tout ce qui pouvait être critiqué comme activité enfantine. Nous, nous ne reculons pas. **Nous savons que**

nous avons nos meilleures idées lorsque nous sommes enfant. Alors nous essayons de rester des enfants. Et on ne peut reprocher à un enfant d'avoir un comportement enfantin.

Le comportement des enfants est sans contexte une réponse génétique qui fut implantée dans notre système de contrôle il y a des millions d'années. Mais je/(tu) ne suis/(n'es) pas tellement intéressé par la discussion des aspects scientifiques et historiques de la destruction. Je/(tu) aimerais plutôt me concentrer sur mes/(tes) idées artistiques et activités qui concernent directement la destruction, le vandalisme et le crime.

O.K. Laissez-moi ajouter quelque chose à propos de ce que je viens de dire à propos de l'art de la destruction. La révolution de 1956 en Hongrie fut indéniablement l'événement le plus marquant de toute ma vie. J'avais six ans et j'ai vécu chacun de ses aspects : destruction, sang, ruines. J'avais un fusil-jouet en bois de chauffage que m'avait fabriqué mon grand-père. Un jour, je me suis sauvé du bunker dans lequel ma famille se terrait. Je suis parti courir dans la rue et j'ai pointé mon fusil-jouet en direction d'un véhicule blindé. Le véhicule s'est arrêté. Un soldat en est sorti et s'est mis à courir vers moi. Je suis retourné à toute vitesse vers l'édifice. Durant les heures qui ont suivi, un groupe de tanks a encerclé l'édifice, causant un grand émoi chez les résidents du bunker. À cette époque, beaucoup de jeunes enfants faisaient feu avec de vrais fusils et lançaient des cocktails Molotov en direction des tanks russes. Je considère cette action au fusil-jouet comme étant une véritable œuvre d'art. Ce fut une véritable œuvre d'art d'enfance.

Un geste totalement innocent avait attiré des représailles de forces militaires bien réelles. Peter Pan s'attaquait aux pirates. Et ce geste incorporait déjà certains éléments stratégiques que tu/(je) utiliserais plus tard pour des interventions dans des musées.

C'est vrai, c'est là une remarque très importante. Fondamentalement, j'ai tout fait lorsque j'avais six ans. J'ai une collection d'objets mutilés, dont des photos de famille, avec mes marques au crayon et des taches d'encre, ou les documents officiels de mon père, barbouillés par mes graffitis. Je peux retracer l'origine de toutes mes actions dans mon enfance. Mes Passports néoïstes (aussi connus sous le nom de « passeports perdus ») en sont de bons exemples. Je les ai fait circuler à travers le réseau d'art postal vers la fin des années soixante-dix en demandant à tout le monde de faire des marques à l'intérieur. C'était mes documents de voyage officiels de Hongrie, le rouge étant pour les pays communistes et le bleu pour l'Ouest. J'ai continué d'utiliser le bleu jusqu'à mon arrivée au Canada (1977), alors qu'il était déjà rempli de notes, de signatures, d'étampes, de dessins d'artistes postaux – de David ZACK à CAVELLINI via Anna BANANA, Buster CLEVELAND, Dr. AJACKERMANN, Art Lover, tENTATIVELY et plusieurs autres. Je me suis ensuite

(suite de la p. 23)

(...) Dans notre monde contemporain, il y a les vivants et il y a les conservateurs. Deux pôles opposés, bien que dans la nature les pôles se tiennent l'un l'autre, mais cela ne fait pas autorité pour nous. Les vivants doivent rompre cette amitié, agir de la manière dont a besoin notre vie qui crée et être de la même façon implacables comme le temps et la vie elle-même. La vie a été arrachée des mains des muséologues par l'époque contemporaine, ainsi que tout ce qu'ils n'avaient pas mis en conserves. Nous pouvons le rassembler comme quelque chose de vivant, l'unir directement à la vie et ne pas permettre qu'on le mette en conserves.

(...)

Dans la rue et à la maison, en soi et sur soi : c'est de là que part le vivant et c'est là qu'est notre musée vivant. Je pense qu'il ne faut pas installer les sarcophages de valeurs, installer des Mecque pour la prosternation. Il nous faut la création et la fabrication, la préparation des pièces pour les répandre dans le monde comme des rails. Tout effort pour collectionner des vieilleries est nuisible. Je suis sûr que, si le style russe avait été détruit à temps, au lieu de l'hospice édifié à la gare de Kazan, serait née une construction réellement contemporaine. Les conservateurs se préoccupent du vieux et sont prêts à adapter n'importe quel lambeau à l'époque contemporaine, autrement dit à adapter le dos de l'époque contemporaine à un étranger. (...) Notre affaire, c'est de ne pas cesser de pousser vers le nouveau. Nous n'avons pas à vivre dans les musées. Notre voie est dans l'espace et non dans la valise du périmé. (...)

[Source : *Sur le musée, L'art de la commune*, n° 12, 1919].

NEOISM MANIFESTO

neoism has no manifesto

procuré un nouveau document de voyage brun ou passeport de sans-domicile-fixe que j'ai continué d'utiliser pendant les quelques années suivantes. Encore une fois, j'ai demandé à des artistes de signer dedans. Je considérais leurs signatures comme des visas. Parmi elles, on trouve celles de John CAGE et de Robert FILLIOU. On me vola ce passeport à New York en 1981.



À leurs débuts, le projet pop-star-ouvert **Monty Cantsin** et **Neoism ?!** firent tous deux partie du phénomène de l'art postal. L'art postal était le véhicule parfait pour répandre les idées du Néoïsme ?! à travers des phrases courtes telles « N'importe qui peut être Monty Cantsin », ou « Faites tout au nom du Néoïsme ?! ». L'art institutionnel, officiel et postmoderne ne pourrait jamais avaler de telles déclarations anti-théoriques et immatures. Le Néoïsme ?! fut conçu pour résister à tout prix à l'art établi et à la culture de musée. Il était évident que des événements merdiques du genre **Bring your Monty Cantsin(s)** (25 mars au 1^{er} avril 1988), une exposition de groupe organisée par moi-même en collaboration avec la Rivington School, devaient être tenus dans des lieux anti-institutionnels comme le **Crystal Palace**, un bar crade et délabré dans le Bowery à New York. Même si ce n'était pas un spectacle d'art postal, cette exposition reflétait toutes les caractéristiques de l'art postal et le délire de l'esthétique « junk-art » de la Rivington School.

L'art postal était un anti-art prônant l'idée d'une communication interactive directe qui anéantissait cet aspect suranné de l'art qu'est le lien créateur/œuvre d'art/public et faisait de tous

des artistes. Ajouter des idées, des notes, des signes aux œuvres des autres, ce qui de plusieurs façons incorporait l'acte de vandalisme, faisait partie des méthodes normales de l'art postal. Les artistes postaux éliminèrent le besoin de galeries d'art et de musées, transformant le réseau postal en une exposition continue. Ils eurent souvent des problèmes avec les autorités pour avoir fait circuler à travers le système postal international de l'art considéré comme sexuellement explicite, obscène ou politiquement subversif.

Le côté provocant et anti-institutionnel de l'art postal peut être mis en rapport avec les théories de l'art de destruction. L'art postal fut une pépinière pour de nouvelles idées radicales de confrontation, un terrain de jeux pour les obsédés de la liberté totale.

La plupart de tes/(mes) projets dans les années soixante-dix et quatre-vingt étaient reliés à l'art postal. Comme tu /(je) l'as/(l'ai) déjà dit, les projets *Pop-Star-ouvert Monty Cantsin* et *Neoism ?!* ont tous les deux débuté comme projets d'art postal, se propageant et se développant à travers le réseau de cet art. Plusieurs noms importants sont liés à cette période, dont ceux de **David Zack** et de **Dr. Al ACKERMANN**. ZACK mourut en 1995 après avoir passé quelques années dans une prison au Mexique. Son engagement depuis les années soixante jusqu'à sa mort dans le « nut art », l'art de communication, l'art postal et, à cette époque, dans le Néoïsme, devrait faire l'objet d'une recherche et aussi être sauvegardé dans un livre. La plupart de ses œuvres furent détruites à cause des circonstances de sa vie chaotique. ACKERMANN et lui furent essentiels au processus qui fit de toi/(moi) un subversif.

C'est absolument vrai. Ça se passait en 1978 à Portland en Oregon, à la **Portland Academy**, qui était simplement constituée des appartements de ZACK et d'ACKERMANN et s'étendait à des bars, des églises, des bâtiments abandonnés, aux rues, à la **Smegma House** et à quelques centres d'art à but non lucratif. C'était une situation très intense avec de nombreuses tempêtes de cerveau et expérimentations. Un de mes manuscrits inédits, *The Origin of Monty Cantsin(s)*, résume cette période sous forme d'un récit biblique basé sur mon journal personnel.

De Portland, tu/(je) es/(suis) retourné à Montréal et as/(ai) commencé la *Blood Campaign* (*Campagne de sang*), un travail en cours depuis 1979. Selon toi/(moi), « l'objectif de la *Campagne de sang* est de financer les opérations de la conspiration néoïste en vendant du sang comme objet d'art. »

Oui, sang et Néoïsme allaient ensemble. Et les premières performances de la *Campagne de sang* incorporaient aussi le réseau d'art postal tout entier comme la plupart du temps, la participation des néoïstes locaux, tels **Lion LAZER** (connu aujourd'hui sous le nom de **Zilon**), **Kiki BONBON**, **Zbigniew BROTGERHIRN**, **Yana**, **Terre Z**, **Michelle FEBVRE**, **R.U. SEVOL**, **Moondog**, **Adrenalin**, **Napoléon MOFFAT**, **Mr. GREEN**, **Boris WANOWITCH**, **Frater NEO**, **1175 X Agent**, **Y. STEEL**, **Tintin**, **Bill VORN**, **Louise LITSZ**, **Bretty NOVA**, **Neam CATHOD**, **Valertie FIGOLI**, **Nathalie MONGEAU**, **Marianne LEBAS**, **Gary SINGERMAN**, **Li-San TIBODO** et d'autres. Le *Red Supper* (1979), par exemple, fut tenu au centre **Véhicule Art**, à Montréal. La performance consistait en une série de prises de sang et impliquait une infirmière et une soupe utilisant tous les « ingrédients » reçus par la poste. Pour pouvoir faire la soupe, j'ai détruit tous les matériaux qui m'avaient été envoyés en les découpant en morceaux et en les mélangeant dans une marmite, les trempant dans de l'eau et du sang pour servir ensuite la **Soupe internationale de l'art postal** à l'audience. C'était un geste ironique mais aussi une façon libératrice et radicale de se débarrasser de l'objet d'art. J'étais habité par un constant dialogue mental où je débattais des fins de l'art, ajoutant de nouvelles idées à l'anéantissement de l'art rendu nécessaire par l'équation faite entre l'art et la vie. C'est ce que j'ai démontré dans *Refus* (1980, Montréal),

une anti-installation/performance qui eut lieu à la **No-Gallero** (mon propre appartement). J'étais assis sur le bol de toilette de la salle de bain et je dactylographiais la même phrase sans arrêt : « **No Performance Pas.** » Avec du ruban adhésif, je m'étais tiré la queue entre les jambes pour me donner une apparence plutôt asexuée. La porte de la salle de bain était ouverte mais je l'avais couverte d'une feuille semi-transparente de mylar doré, de façon à ce que l'on puisse me voir seulement lorsque j'allumais la lumière à l'intérieur. J'ai fait cette performance pendant à peu près deux semaines. La fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt furent extrêmement importants pour moi. J'étais tout à fait séduit et stimulé par les théories du genre « la vie est l'art, l'art est la vie » et « tout le monde est artiste » que j'avais apprises de David ZACK, Joseph BEUYS, Robert FILLIOU, Ray JOHNSON et Sari DIENES. *Breaking Chairs* était une de mes actions routinières de cette époque, une démonstration quelque peu violente mais néanmoins très poétique.

Il me fallait démontrer que je ne faisais pas de l'art, mais que je vivais l'art et que le public n'était donc pas nécessaire.

Et le réseau d'art postal était une terre idéale et très fertile pour ce genre de discours. Habituellement, personne ne se choquait pour quoi que ce soit et on ajoutait habituellement aux idées. Au verso d'une carte postale d'invitation pour une autre action d'art postal intitulée *Musée* (1980) que j'avais organisée à la même période, j'énonçais clairement ceci : « Je vais mettre votre art dans un baril et le jeter dans l'océan. » Et ce n'était pas qu'une farce, je l'ai vraiment fait. Mais j'avais gardé une partie de la soupe dans un pot, m'attendant à ce qu'une nouvelle vie émerge de cette expérience semi-alchimique. Dans les années qui allaient suivre, à la fin des années quatre-vingt, l'art postal dégénéra en une routine ressemblant aux expositions bien figolées et cessa de remplir sa fonction d'origine, soit une communication directe non institutionnalisée. J'ai renvoyé des lettres d'insultes en réponse à toutes les invitations d'art postal que j'ai reçues, de façon à subvertir le réseau vacillant et à l'engager de nouveau dans un mode révolutionnaire. Mais la réponse fut très décevante et finalement, j'ai abandonné.

Tu/(je) as/(ai) aussi fait de plus en plus de propagande pour le Néoïsme à travers l'art postal et les *Festivals d'appartement*. Le concept des *Festivals d'appartement*, « des vacances à rabais dans la misère des autres », a rapidement pris son envol pour devenir une formule internationale de diffusion du Néoïsme. Des événements furent tenus à Montréal, Berlin, Baltimore, New York, Toronto, Novi Sad, Amsterdam, Paris, Londres, Tepoztlan, Budapest et ailleurs. En attendant, et pour retourner à notre sujet de conversation antérieur, tu/(je) avais aussi exécuté une série de *Soupers-Performances* dans différentes circonstances et surtout dans différentes villes : *Super Hallomessie* (Montréal), *Super Seizmik* (Ukiah/CA), *Super comptoir* (Portland, Oregon), *Super de minuit* (Vancouver), toujours avec du sang et de l'art postal. Des interventions policières, des spectateurs qui s'évanouissaient, la censure des galeries et des infirmières tremblotantes constituaient l'ordinaire de ces actions.

J'étais à temps plein sur la route, voyageant de ville en ville comme un missionnaire, convainquant les gens de se joindre au Néoïsme et performant où et quand je le pouvais. À Ukiah (CA),

ma performance fut stoppée par l'intervention d'un détective d'hôtel nerveux qui ne pouvait pas supporter la partie « baiser sanglant », qui comportait un transfert de sang de bouche à bouche entre moi-même et un autre performeur mâle.

À Vancouver, une infirmière inexpérimentée perça mes veines plus de seize fois en tentant d'extraire du sang de mes bras. Pendant ce temps-là, plusieurs spectateurs avaient perdu connaissance. L'un d'entre eux fut amené dans une chambre à l'arrière pour qu'il puisse se reposer. Il ne savait probablement pas que c'était ma loge. Quand j'y suis retourné à la fin de ma performance, nu, avec ma queue ramenée entre mes jambes pour obtenir un look asexué, saignant de mon bras percé, ma bouche et mon visage ensanglantés par le baiser sanglant final, il perdit connaissance à nouveau et dut être hospitalisé. Ces sombres épisodes typiques en vinrent à créer une atmosphère de légende autour du Néoïsme et influèrent sur l'ambiance des performances subséquentes. J'étais bien sûr très conscient de l'utilité des scandales et des interventions policières, qui travaillaient en notre faveur nous aidant à avoir accès aux médias.

La *Campagne de sang* s'était transformée en un projet monstre de centaines de performances, dont chacune comportait des prises de sang qui étaient normalement effectuées par des infirmières professionnelles, des médecins ou par toi/(moi)-même. Mais tes/(mes) performances sanglantes n'étaient pas des rituels tabous orgiaques et théâtraux comme les happenings des actionnistes de Vienne, mais plutôt des démonstrations de l'acte clinique de la prise de sang, où prise de sang signifie prise de sang. C'était, selon la performance de l'infirmière ou du médecin, ou bien très rapide, propre et ironique, ou bien inconfortablement long, très sanglant et mortellement sérieux. Pendant les prises de sang, tu/(je) encourageais habituellement le public à poser toute question concernant ton/(mon) travail, ta/(ma) vie, tes/(mes) idées, n'importe quoi.

Le moment de la prise de sang crée une intensité qui est souvent inconfortable pour le public. Il s'agit donc d'une situation parfaite pour faire des déclarations. Quand on est assis sur une chaise et que l'on parle, on n'a pas à se concentrer sur ce que l'on voit et entend. L'acte de la prise de sang détruit le confort de la non-participation et vous jette dans l'action. Après, j'utilise le sang de différentes façons pour faire des soupes ou des baisers sanglants de la façon déjà décrite, ou j'éclabousse de sang certains objets, comme des t-shirts, des journaux, des œuvres d'art, des gens, le plancher, le trottoir, des murs de musées, des feux. Ou bien j'éclabousse une bedaine enceinte. Puis je le bois, le crache sur mon propre corps ou sur le corps de quelqu'un d'autre.

Je me plante un tube sanguin dans l'anus et me place dans une posture de yoga, de façon à ce que le sang puisse couler jusqu'à ma bouche à partir d'une fiole posée sur mon visage. Je l'étends sur quelque chose, sur les plumes blanches d'un pigeon par exemple. Je garde une fiole pour ma collection personnelle et je tente d'en vendre une autre à un collectionneur d'art. Je fais jouer les gens à la loterie du sang. Je donne mon sang à la Croix-Rouge. Je le fais frire, le mélange avec du riz et le mange. Je le fais couler goutte à goutte sur une assiette brûlante. Je l'utilise pour des gratifications d'ordre sexuel.

Après quelques heures à me promener, à chercher le meilleur endroit, à observer les gardes de sécurité, à suivre leurs mouvements et à prendre des notes, j'ai finalement choisi une salle avec des pièces [de RAUSCHENBERG] de la période 1950-53, dont, entre autres, ses *Elemental Sculptures* (1953), sur un grand piédestal. Le piédestal était situé de sorte qu'il offrait une surface de mur blanc libre derrière lui, parfaite pour un Cadeau ! (...) Un autre détail qui a définitivement arrêté mon choix est la présence à la droite du piédestal de la pièce *Erased De Kooning* (1953), qui est souvent évoquée par les critiques comme un exemple marquant d'un vandalisme consciencieux. (...)

Il m'a probablement fallu moins d'une minute pour compléter l'action. Une fois dans la pièce, je suis immédiatement sauté sur la plateforme et j'ai fait gicler mon sang sur le mur sans hésitation. (...) Je me suis alors retourné vers la foule pour lire ma « lettre de donation » à RAUSCHENBERG. (...) J'ai jeté au sol une cinquantaine de copies du manifeste pour le public, composé de visiteurs du musée mais aussi d'amis, assez nombreux à ce moment. Les gardes ont craint d'endommager les sculptures en montant sur [suite à la page 29]

L'éclaboussement **Blood-x**, habituellement réalisé entre deux œuvres d'art, est l'une de tes/(mes) marques de commerce. Ton/(mon) chef-d'œuvre *Blood-x* le mieux connu est celui que tu/(je) as/(ai) fait entre deux Picasso, au Musée d'art moderne de New York en 1988. Tu/(je) as/(ai) aussi éclaboussé les murs de la Art Gallery of Ontario de Toronto (1989), du Musée des beaux-arts du Canada (1991) et du Musée d'art contemporain de Montréal (1985), pour ne mentionner que quelques-unes des actions que tu/(je) as/(ai) menées dans des musées connus internationalement et qui représentent la haute autorité de la culture.

J'aime aussi me souvenir des actions plus obscures menées dans de plus petits endroits, comme celle qui a eu lieu sur le mur d'une chapelle en Transylvanie, ou à la galerie CBGB à New York, ou contre les murs d'un bâtiment à Budapest, ou à la galerie Sarenco, en Italie, ou dans des bâtisses abandonnées, dans des bars, dans mon bureau, dans ma salle de bain, dans des salons, etc. Plusieurs de ces actions furent exécutées devant un public, mais souvent aussi devant seulement quelques bons amis. Et je devrais ajouter la plus récente, réalisée au cours d'une tournée de performances européennes (1^{er} juillet 1998), au musée Ludwig, à Cologne en Allemagne. Je possède de très volumineuses archives en rapport avec ces activités : objets, dessins, manifestes, collages, notes, etc. J'ai eu une exposition à **L'Espace Global : La meilleure merde de mes pires années**. J'avais rempli les salles avec une accumulation de matériaux qui allaient de simples photos à des tubes sanguins, en passant par des ossements humains, le tout partant du plancher et montant jusqu'au plafond. Il n'y avait pas d'ordre chronologique, c'était complètement non linéaire, tout était présenté à la fois, reflétant la théorie de l'accumulation.

Cet événement était une exposition officielle, avec des invitations imprimées et un lancement. Mais souvent tes/(mes) œuvres ont été accomplies de façon illégale, explorant la forme de la performance-guérilla, de l'intervention surprise, de l'action criminelle, et se réclamant ouvertement de l'ordre du vandalisme. Tu/(je) t'ai/(me suis) fait arrêté et emprisonné à de nombreuses reprises pour vandalisme, pour donation d'œuvres *Blood-x* à des musées qui n'en voulaient pas, pour avoir dégradé les murs et les œuvres d'art.

J'utilise habituellement des murs blancs et vides pour faire mes peintures sanglantes, et si quelques gouttes de sang tombent sur un Picasso ou un Rauschenberg, comme ce fut le cas au MoMA et au musée Ludwig, ce n'était pas là mon intention. Mon intention était de donner aux musées un cadeau qu'il leur serait impossible d'accepter. Bien sûr, je leur ai toujours demandé de garder mes cadeaux jusqu'à ce qu'ils deviennent obsolètes et insignifiants. Et bien sûr, les musées n'ont jamais accepté mes donations, mais les ont plutôt rapidement éliminées, en lavant et en peignant les murs, et en nettoyant les planchers. Devrais-je dire qu'en nettoyant la galerie, ils vandalisaient mon œuvre vandaliste ? Ce serait leur donner trop de crédit.

Tu/(je) utilise/(s) des situations extrêmes pour provoquer de très fortes réactions, pour définir avec exactitude ta/(ma) théorie et ta/(ma) pratique. Tu/(je) dois créer une situation de crise pour mettre la cause de l'avant. Le *Blood-x* marque le centre nerveux de cette crise, autour duquel gravitent les opinions des gens, la réalité des lois, la politique, la spiritualité, la sexualité. Toutes ces orbites s'interpénètrent pour créer un motif qui est à la fois chaotique, convulsif et, en quelque sorte, cohérent. Ça, c'est ta/(ma) méthode de travail. Tu/(je) n'es/(ne suis) pas dérangé par ceux qui t'/(m') accusent d'être un criminel, en fait, tu/(je) as/(ai) appris que, pour devenir artiste, on devait d'abord devenir un criminel.

En septembre 1992, une décision finale de la Régie du logement de la Ville de Montréal me força à évacuer mon appartement du 1020, rue Lajoie à Outremont (Québec), où je vivais depuis dix ans. Mon expulsion fut le résultat d'enquêtes me-

nées par les fonctionnaires de la Ville après que le propriétaire se soit plaint de rituels sanglants, d'orgies, de cérémonies sataniques, de rassemblements néo-nazis, de destruction, etc. Le propriétaire fit entrer les enquêteurs plusieurs fois dans mon appartement pendant que j'étais absent.

Ils fouillèrent les pièces et prirent des documents pour prouver les accusations du propriétaire et pour convaincre la Ville que je me livrais à des activités subversives et illégales. Dans leurs rapports, on pouvait retrouver des listes détaillées de tout ce qui leur paraissait suspect :

« ...les murs étaient noirs et couverts de signes rouges faits à la main [...] accroché sur un mur, il y avait aussi un grand drap blanc sur lequel était écrit **Neoist Machine Group Phycus** [...] une porte était barrée et des écriteaux étaient accrochés dessus, **No Entry, First Aid Productions** et **Salut les riches** ! [...] Sur les murs du salon, il y avait des dessins tracés avec un rouge très sombre [...] il y avait aussi de la peinture rouge sur les murs et sur le radiateur [...] sur l'un des murs, il y avait un dépliant qui me fut donné par le propriétaire pour que je l'emmène avec moi... »

Ce dépliant fut par la suite utilisé comme pièce à conviction par les enquêteurs de la Régie du logement. C'était une déclaration artistique faite en rapport avec la *Campagne de sang*. Écrite avec humour et ironie, elle était publiée sous la forme d'un prospectus publicitaire pour une exposition/performance au LIEU, à Québec, en avril 1991. On y retrouvait la phrase suivante : « pourquoi rêveriez-vous de dépenser 80 millions ou plus sur un vieux van gogh alors que vous pourriez gratuitement obtenir une peinture sanglante flambant neuve de Monty Cantsin ! »

Après une année de luttes juridiques, le seul choix possible a été d'accepter la décision de la Régie du logement de Montréal et de m'en aller. Pour faire une déclaration finale, j'ai transformé mon éviction en une « rétrospective ».

En plus d'exposer mes effets personnels et mes œuvres originales à une caméra vidéo, j'avais incorporé des boîtes de carton faussement identifiées avec les accusations du propriétaire : « cérémonies sataniques », « vandalisme », « orgies sexuelles », « rituels sanglants », etc. Je me suis bien sûr assuré que certains objets en rapport avec ma mauvaise réputation, comme mes peintures sanglantes, mon buste en or et les cages en or de mes rats, se retrouvent dans la « rétrospective ».

Je n'avais jamais vraiment pensé au vandalisme jusqu'à ce que je lise dans un journal que ce que je faisais n'était que du vandalisme. Cela m'avait fait rire et à ce moment-là, je me suis rendu compte qu'il valait mieux absorber ce terme en le considérant comme utile, pour le reconnaître comme mien et l'utiliser sans en avoir peur. J'ai alors décidé que je ne devais pas me défendre contre l'accusation « rien que du vandalisme » mais, au contraire, que je devais défendre le vandalisme comme étant l'acte ultime de la création. Et c'est cela qui est devenu le sujet de base de mon installation *Monument temporaire* (1993), présentée par le Centre international d'art contemporain (CIAC) à Montréal.

À la dernière journée de l'exposition tu/(je) as/(ai) détruit toute l'installation.

Ouais, avec l'aide d'une équipe de démolisseurs, en utilisant des haches, des pieds-de-biche et des pioches. C'était aussi une occasion idéale pour parler des éléments essentiels et des



circonstances nécessaires à mon travail. C'était simplement une conférence illustrée par de l'action en direct. Il s'agit là d'une forme de présentation que j'aime explorer parce qu'elle nous garde toujours très près de la réalité, du moment où a lieu la performance. C'est exactement ce qui arrive quand j'interviens dans un musée, c'est comme une conférence illustrée qui implique les gardes de sécurité, le public, la police, les conservateurs, le directeur, mes co-conspirateurs, les médias : tout le système de l'art et de la société. Même si la destruction au CIAC n'était pas illégale mais constituait plutôt une conférence/performance présentée dans un cadre officiel, l'exécution elle-même créa une atmosphère très intense qui subvertit et renversa le contexte officiel, créant chaos et confusion dans le public et une certaine nervosité chez les organisateurs.

Pour le lancement de ton/mon nouveau disque compact *Noise Bible* (octobre 1997), tu/(je) as/(ai) brûlé des milliers de livres dans le centre-ville de Toronto, dans un lot vacant de la rue Bathurst, entre les rues Queen et Dundas, et t'en/(m'en) ai/(suis) tiré sans être arrêté. Quelques mois plus tard, tu/(je) as/(ai) fait un **autodafé de livres** similaire pendant un événement néoïste en Hongrie.

À Toronto, j'avais distribué des bâtons et des guimauves aux spectateurs, et leur avais demandé de faire comme s'ils participaient à un party barbecue. Ce n'était bien sûr qu'un geste stratégique au cas où les pompiers ou la police arriveraient et m'accuseraient d'incendie criminel.

Mais ils ne sont arrivés que beaucoup plus tard, alors que j'avais déjà disparu. J'avais acheté les livres chez Goodwill pour une somme de 50 \$ et les ai arrosés avec différents liquides hautement inflammables. J'ai prononcé un discours et chanté une chanson avant de mettre le feu, ajoutant ainsi quelques idées narratives au geste qu'est l'embrasement de livres.

Noise Bible est un CD qui est fourni avec un petit livre rouge sur le Néoïsme ? !, une publication extrême qui donne un contexte idéal pour s'attaquer à des idées extrêmes. C'était encore cette situation de réalité verticale connectant la rue Bathurst à l'histoire du monde, de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie à *Fahrenheit 451*, en passant par divers rituels politiques et religieux de destruction de livres. Des gens ont sauvé certains livres avant que j'allume le feu, et cela ne me dérange pas. Même si quelqu'un voulait sauver tous les livres, cela ne me dérangerait pas. Je ne brûlais pas des bibles ou certains livres en particulier. Je ne faisais pas cette action parce que je suis un ennemi de l'information imprimée sur du papier ou pour démontrer que la technologie électronique rend les livres obsolètes. Non. Je n'étais engagé dans aucun dogmatisme de merde. Ce qui m'intéressait, c'était l'expérience de confrontation amenée par l'embrasement de livres, c'était chaque aspect d'un geste de destruction très puissant et avec lequel il est très difficile de se sentir à l'aise.

Dans une de tes/(mes) performances récentes, *Office/Bureau* (1998), commandée par le Lieu, à Québec, pour *Art Action 1958-1998*, tu/(je) as/(ai) détruit tout l'ensemble de tes/(mes) performances représentant les années quatre-vingt. C'était un événement semblable à celui du CIAC décrit plus haut. Sauf



qu'ici tu/(je) as/(ai) fini la performance en édifiant un monument de détritux, utilisant les morceaux (brisés ou non) de l'ensemble, et en incluant des tables et des chaises du public.

Oui, cette action démontrait comment les ruines s'accrurent pour former de nouvelles surfaces, et aussi de nouvelles dimensions. Dix ans plus tôt, je me suis pratiquement fait tuer dans une bataille avec un groupe d'artistes à Kassel en Allemagne, pendant la *documenta 8*. Et il y a eu au cours des années quatre-vingt plusieurs autres épisodes plus ou moins violents et destructeurs qui ont formé une série d'événements décisifs auxquels il m'était impossible d'échapper. Alors, l'événement de Québec était une bonne occasion de prendre ma revanche sur l'histoire. Bien sûr, je ne m'adressais peut-être pas qu'aux années quatre-vingt, mais plutôt au siècle tout entier.

Ce que j'ai fait n'était qu'un jeu visuel sur les idées de réalité verticale et d'accumulation, utilisant une méthode de destruction comme moyen d'expression.

La réalité est maintenant en ruines de toute façon. Nous sommes arrivés à la porte qui mène aux zéros.

Et je pense que cette nouvelle époque sera caractérisée par ce que j'ai déjà résumé, il y a vingt ans de cela, dans un manifeste où je noircissais un texte non écrit sur une page vide. En fait, la page n'était pas complètement vide. J'y avais inscrit le titre *Neoism Manifesto* (1979) et une phrase brève, « Neoism has no manifesto ». Puis j'avais tracé des lignes au marqueur noir pour simuler l'idée que je rayais un texte, et je l'avais signé. Mais comme j'ai dit, ce que j'avais éliminé était en fait un texte non écrit sur une page pratiquement vide.

[suite de la page 27]

le podium mais après quelques ajustements stratégiques, ils se sont activés et certains sont grimpés et ont essayé de me pousser à descendre. J'ai résisté de façon à prolonger l'action et à faire de la résistance et de l'arrestation la partie la plus significative de l'action, celle qui risquait aussi le plus de discréditer le musée. (...) La directrice, Evelyn WEISS, était étonnamment calme et gentille (...) assez étonnamment, elle me parlait en hongrois. (...) Elle me demanda pourquoi je n'étais pas venu rencontrer RAUSCHENBERG au moment de l'ouverture de sa rétrospective [au Ludwig, Cologne]. Je présentais une performance dans une autre ville ce jour-là. Elle m'assura qu'on allait me laisser quitter aussitôt les formalités légales réglées avec la police. Je peux interpréter sa gentillesse comme une certaine marque de sympathie, mais je crois plutôt qu'elle était assez avisée pour se débarrasser de moi et éviter au musée les recours et l'attention médiatique, publique, critique... indésirable etc. Mais franchement, quelle que soit la raison qui l'ait motivée, il s'agissait aussi de la meilleure solution pour moi ; le cadeau avait été donné, le message avait été livré, les photos avaient été prises, je pouvais éviter la prison et je pouvais continuer ma tournée. Amen !

Monty CANTSIN