

Inter
Art actuel



Richard Martel
L'hybridité hérétique
Richard Martel, l'Oeil de Poisson, Québec, septembre 2008

Guy Sioui Durand

Number 102, Spring 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45481ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Sioui Durand, G. (2009). Richard Martel : L'hybridité hérétique / *Richard Martel*, l'Oeil de Poisson, Québec, septembre 2008. *Inter*, (102), 116–118.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2009

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

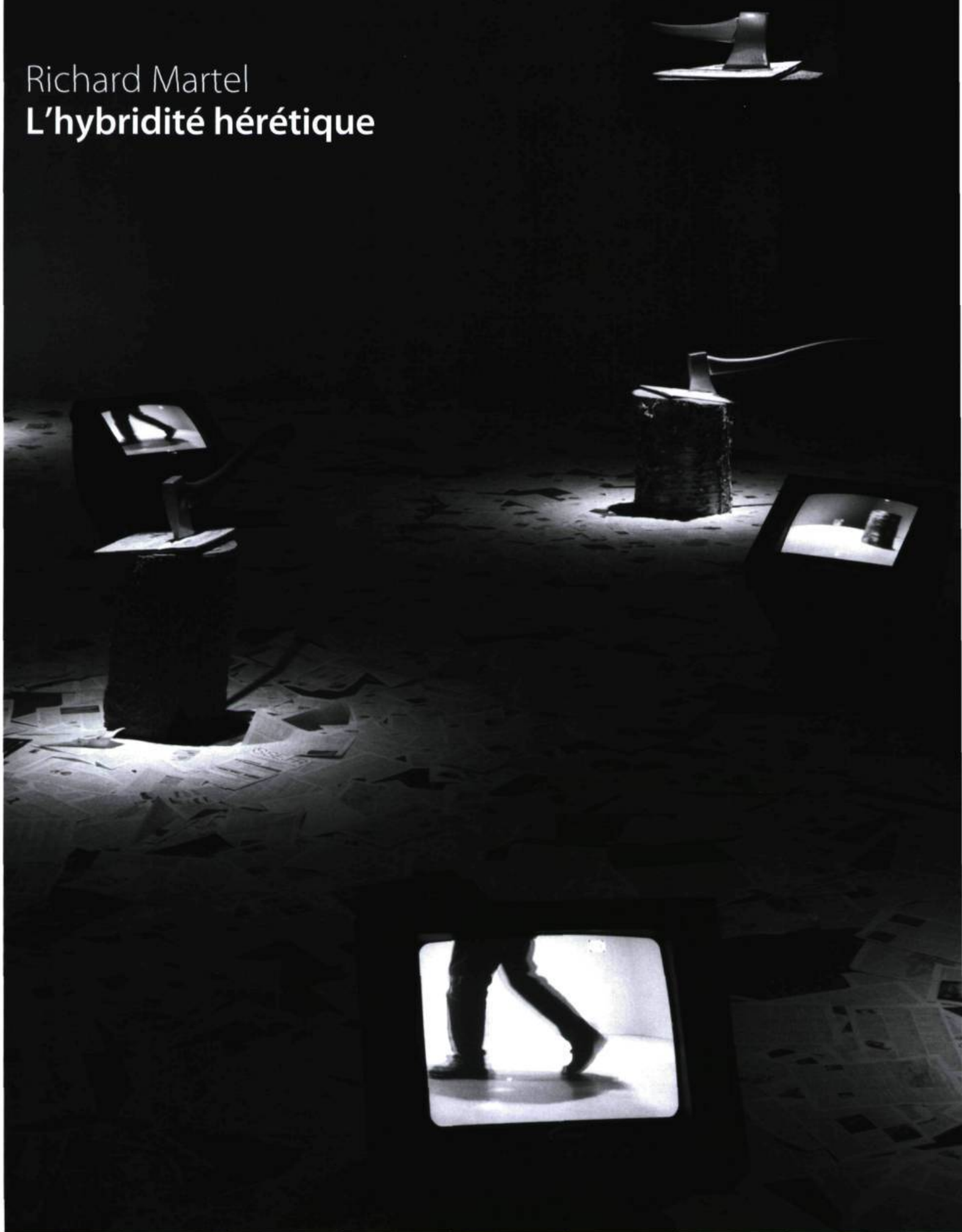
érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Richard Martel L'hybridité hérétique



Coordonnateur de la programmation au Lieu, centre en art actuel à Québec, ce rôle chez Richard Martel se double d'une carrière internationale comme artiste de la performance, de l'installation et de la vidéo. Invité au centre sis dans la coopérative Méduse, il a lui aussi abordé cette thématique de la conquête. Ce faisant, il fermait comme artiste québécois ce cycle en cette année d'art des festivités du 400^e de Québec.

Le mur percé du corridor faisait place à l'écran vidéo où jouait en boucle le DVD relatant des performances et installations de l'artiste. La petite salle à l'entrée lui permettait d'afficher de grandes images du performeur à l'œuvre sur des scènes internationales. Mais ce sont vraiment les saturations matérielle et sonore de la grande salle de L'Œil de Poisson qui allaient rendre visible et audible *La conquête*, une percutante installation.

Les trois strates formelles d'agirs communicationnels

Situant son approche formelle de l'installation entre l'épuration minimale d'un Malevitch (l'espace blanc) et la conceptualisation d'un Duchamp (la permutation du sens des objets usuels), comme il le rappelait lui-même en conférence lors des *Journées de la culture*, Richard Martel allait créer une tension indissociable entre le performatif et l'installatif, sans que nous eussions affaire vraiment à une *installaction*, c'est-à-dire une installation activant une performance ou dérivant d'elle (décor ou trace), ni à une sculpture-installation, ni non plus à une vidéo-installation. Bref, une œuvre hybride que je vais décrire ici.

Dans les coins, deux grandes « projections », en boucles de quatre et trois minutes respectivement, enserrant une grande salle saturée d'objets et de sons. On y voit en grand format le visage de l'artiste hurlant « la conquête » qui se prolonge en une régurgitation vers la caméra, et par conséquent les regardeurs, de liquide aux couleurs changeantes. Le sol est entièrement couvert de feuilles où alternent une douzaine de bûches de différentes essences d'arbres (érable, merisier, bouleau) sur lesquelles autant de dictionnaires Larousse sont fendus, brisés, au point d'étaler leurs pages au plancher par des haches dorées,

et des moniteurs vidéo inclinés. En alternance, on y voit les jambes et pieds de l'artiste en mouvement qui vient déposer les bûches çà et là dans le lieu. Le bruit sourd de leur dépôt résonne à tous les coups. Sur les quatre murs, des écrans plats au plasma diffusent les coups de hache et leur enfoncement dans les dictionnaires.

C'est peu dire qu'un inquiétant, sinon agressif, climat d'agirs communicationnels (hurler, débiter, projeter) régnait dans cette pénombre construite.

Du formalisme contenant/ contenu, ou la stratification des trois ères de la reproductibilité

L'originalité première vient de la superposition spatiale des technologies de la communication, de ce que j'appellerai « les trois âges de la reproductibilité », si je puis dire : 1- l'ère de l'oralité (le cri) ; 2- l'ère gutembergienne de l'imprimé (les dictionnaires) ; 3- l'ère des technologies audiovisuelles numériques (les montages vidéo et sonore des écrans).

Féru d'histoire contemporaine de l'art, possédant une longue expérience de fréquentation des artistes de la performance et des installations dans les réseaux d'art parallèle, théoricien lui-même de l'art action, Richard Martel a créé depuis le milieu des années soixante-dix autant des œuvres d'art conceptuel, des performances¹ que des installations dans lesquelles la langue sous tous ces systèmes d'expressivité le préoccupe comme fil conducteur de ses réflexions théoriques comme de son art action. C'est ici qu'il faut accorder leur pleine importance aux objets, aux mouvements et aux sons qui apparaissent sur les écrans et au sol.



« Échafauder l'hérésie » par permutation du sens des artéfacts

Visible à travers les strates technologiques, l'intérêt des processus installatif et performatif de *La conquête* résidera fortement dans la combinaison de deux axes d'objets et d'images utilisés au sens où le ou les messages y sont codés par la vision de l'art chez l'artiste et par sa lecture de la réalité sociale : les cris et fluides comme axe performatif ; les bûches, haches et dictionnaires comme axe installatif.

Des cris et des fluides, ou quand l'art action passe par la bouche

Impossible de ne pas être pris, une fois entré dans la salle, dans l'état des cris agressifs grand format de la conquête, du visage agrandi de Richard Martel, des cris en langue française qui se liquéfient de surcroît du rouge au vert en passant par le bleu. Ici l'artiste avide d'histoire de la performance et d'oralité, bien sûr, poursuit visuellement l'énoncé Fluxus, « la pensée se fait dans la bouche » – pensons à la couverture de *l'Anthologie de la performance* ou encore à celle d'*Art-action* –, la clé demeurant ici, comme le signale lui-même Martel, « la parole [qui] questionne l'action, le nomadisme [qui] questionne la sédentarité ». L'« aura » générale, la pénombre et l'organisation de l'installation, la vomissure des liquides après son cri donnent aussi à penser au sang



sous la torture, à l'excision, à la coupure. Ne relèveraient-ils point, finalement, de l'intérêt de l'artiste pour les penseurs hérétiques en leur temps et leurs démêlés avec le tribunal de l'Inquisition ? Métaphore du statut « hérétique » de l'artiste en société – qui préoccupe au plus haut point l'artiste –, n'y retrouve-t-on pas l'échafaudage (installatif) de l'individu-artiste qui hurle, avoue, exprime sur le bûcher (de la langue écrite) devant une destruction inexorable des livres, de la langue, de l'action, bref de l'éphémérité de l'art immédiat ? Le cri, lui, rejette-t-il l'histoire de la conquête ? Ou bien en révèle-t-il la nature première, destructrice : les fluides maladiques, la destruction de la nature et celle des dictionnaires par l'agression ? Dans tous les cas, l'usage des couleurs ne pouvait que laisser perplexe, entraîner les regardeurs dans les méandres de l'ambiguïté identitaire, du mélange, du métissage de la société québécoise.

Bûches, haches et dictionnaires : péril en la langue collective

Après les cris et la régurgitation de la langue comme premier ensemble de perversion des symboles, les bûches, les haches et les dictionnaires formeraient le second ensemble signifiant venant renforcer, comme le signalait l'artiste, la référence aux origines et au développement de l'identité nord-américaine des Québécois : colons français « en relation à l'univers autochtone, commentaire sur l'outillage primitif des premiers colonisateurs européens, incidence du pouvoir de l'or sur l'économie, référence au langage, à la parole issue de l'histoire et de la mémoire »². D'un côté, certains ont perçu dans

le cri strident jumelé au colorant rouge, aux haches et aux bûches une dénonciation véhémement du sort des Indiens après les conquêtes des Européens, dont celle des Français. D'un autre côté, auquel je me rallie davantage, pris ensemble, ce cri en langue française, le changement des couleurs de la régurgitation, les bûches, la hache et le dictionnaire Larousse ne symbolisent-ils pas plutôt le sort des Canadiens français catholiques, agriculteurs et bûcherons, devenus des Québécois modernes inscrits dans cette francophonie mondiale, elle-même minoritaire, sinon à la survie géopolitique et culturelle précaire ?

des électeurs vote conservateur, où la *trash* radio s'anglicise, où la *banlieubanalisation* du quotidien gagne du terrain, l'inculture du « gros colon » parvenu aurait, certes, de l'avenir... De plus, l'œuvre critique s'est-elle faite métaphore, un mois avant la tenue du Sommet de la francophonie à Québec, de l'anti-intellectualisme, du rejet de la langue et des *modus mnémotechniques* français, allant jusqu'à en faire piétiner par les visiteurs les imprimés, après l'écoute des sons de la mise en place du bûcher et des coups incisifs ? Ou bien nous entraîne-t-elle du côté sombre, pessimiste, du sort à



L'ambiguïté flotte.

Que faut-il comprendre des dictionnaires de l'éditeur Hachette fracassés à la hache d'or ? Chose certaine, ce dispositif jumelant « performatif, installatif et vidéo » construit dans le site une mise en actes brutale comme exécution des supports de la langue : des arbres de la forêt dont l'écorce et la pâte deviennent papier, la feuille de papier pour l'imprimé, le livre et le dictionnaire, « ouvrage didactique constitué par un ensemble d'articles dont l'entrée constitue un mot, indépendants les uns des autres et rangés dans un ordre déterminé, le plus souvent alphabétique »³. Le bûcheron, c'est le colon, le censitaire, la populace, le rural, l'analphabète, le non éduqué, l'ouvrier, le *manœuvre*, celui par qui la déforestation, l'industrie et la ville surviennent, par qui la sédentarité arrive.

Dans une ville francophone à 99 % comme Québec, où la moitié

venir de la culture francophone dans un monde où la globalisation économique de l'exploitation des ressources et l'appât du gain, depuis les conquistadors espagnols assoiffés d'or, font fi des distinctions, des particularismes et des minorités culturelles, linguistiques ?

De fait, cette hiérarchisation spatiale des artefacts de l'installation à L'Œil de Poisson recycle des éléments utilisés de manière continue dans le corpus de Martel comme performeur et installateur, en solo comme en collectif (la vidéo, la déambulation, la langue, les outils, la dorure, les bûches). À cet égard, *La conquête* est une œuvre synthèse de la vision de l'artiste⁴. Après Hubaut le Français (jaune), Brisley l'Anglais (bleu), Connolly l'Irlandais (vert), Cisnéros l'Autochtone (rouge), l'installation *La conquête* de Richard Martel aux fluides multicolores et à la hache dorée ne pouvait que faire impact à Québec ■ GSD

Notes

- 1 Un des membres fondateurs de la revue *Inter (Intervention)* en 1978, du Lieu, centre en art actuel de Québec en 1982 ainsi que des *Rencontres internationales d'art performance* depuis 1984, Martel a non seulement contribué à tisser en réseau ces zones d'art immédiat, mais encore il s'y est produit internationalement. Paradoxalement, son livre paru en France aux Presses du réel (2005) et traduit en espagnol à Guadalajara (2008), *Art-action*, n'est pas distribué au Québec. À défaut, les lecteurs des 100 numéros de la revue *Inter, art actuel* y retrouvent plusieurs des textes énonçant sa pensée. Son livre d'artiste, *Richard Martel, 1975-1982*, paru en 1982, rend compte de cette dimension de son travail. Prolifique, Richard Martel vient de mettre en circulation un coffret de cinq DVD, synthèse de ses pratiques performative et installative (2008).
- 2 Richard Martel, dépliant de l'exposition *La conquête, L'Œil de Poisson*, du 29 août au 28 septembre 2008.
- 3 Collectif, *Encyclopédie Larousse* [en ligne], Paris, 2008. www.larousse.fr/.
- 4 Les déambulations à pied, l'usage des vidéos, des haches et même des langues animales parsèment plusieurs des installations et performances de Martel. Par exemple, dans son travail photographique conceptuel, Martel accorde dans les années soixante-dix une place importante à ses pieds. En 1984, lors de l'expédition *Zona del silencio* (Mexique), l'artiste filme avec une caméra vidéo ses pieds avançant dans le désert, déambulant. Ses performances de rencontres fictives, comme celle d'*Interscop* (Luznidza, Pologne, 1990) et ses performances collectives des années deux mille constituent tout autant des circuits de marche à pied. Déjà dans une soirée en 1982 à Chicoutimi, frigorifié sous un stationnement, il utilise dans une de ses premières installations une petite télévision. En 1982, à la galerie L'Anse-aux-Barques du Musée du Québec, il présente une installation construite de moniteurs vidéo qui reproduisent une cascade d'eau. En 1985, au Musée du Québec, il reproduit en un assemblage de vidéos la projection de sa sculpture en pointes de flèche créée dans la *Zona del silencio* au Mexique. En 1988, dans les anciens locaux de L'Œil de Poisson, son installation inclut à nouveau des moniteurs vidéo qui servent de bornes à un performatif trajet singulier. En 1997, Martel produit, en collaboration avec Yves Doyon, deux installations vidéo à Mexico, utilisant de nombreux moniteurs vidéo. Par ailleurs, les bûches de bois et la hache sont deux objets déjà utilisés par le performeur lors du *Symposium d'Amos* en 1997, tandis qu'en 1998, lors d'une performance à Jonquière, on retrouve aussi une bûche, un marteau et un clou se substituant à la hache. Dans une installation du Collectif *Inter* dont il a fait partie, on retrouve des pieds de biche de couleur or et, dans une performance du collectif, une autre est suspendue à un crochet. Puis, en solo, accrochée à sa cheville, traînée au sol puis clouée sur la bûche, une langue de bœuf est utilisée. Aussi, dans ces deux performances en solo, Richard Martel porte un veston, moitié homme d'affaires, moitié veste à carreaux rouges et noirs de bûcheron, de colon.

Stuart Brisley Les absents ont tort

L'Angleterre est sans conteste le pays européen qui a porté à une étendue inégalée le colonialisme. La fameuse appellation *l'empire où le soleil ne se couche jamais* est explicite à ce sujet. À travers la conquête anglaise sur tous les continents puis les luttes d'indépendance enclenchant l'ère postcoloniale postmoderne (1960-1990), on doit à l'Angleterre de grands pans de civilisation tels que le capitalisme urbain et industriel, la démocratie parlementaire, la musique rock, le mouvement punk, l'art conceptuel et les performances *trash*.

En réinvitant Stuart Brisley (il était venu en 1990 et en 2000), Le Lieu conviait un performeur radical de gauche flirtant plus avec les idées marxistes qu'avec l'art officiel. Pour des raisons de communication, l'artiste ne viendra pas à Québec. Il ne sera pas remplacé, l'exposition de Joël Hubaut étant prolongée. Dommage à plusieurs égards.

Il aurait certes été intéressant de suivre l'évolution de la pensée performative de l'artiste de renom. Toutefois, comme il y a 100 ans en 1908 lors du 300^e anniversaire de la fondation de Québec, les contextes québécois et canadien des festivités commémorant en 2008 le 400^e anniversaire de la capitale se chargeraient d'occuper, si l'on peut dire, le vide politico-artistique créé, symboliquement parlant, par l'absence de Stuart Brisley.

Voici comment et pourquoi.

En effet, il reviendra à deux artistes en arts visuels de la ville de Québec, les peintres Martin Bureau et Luc Archambault, de rappeler l'importance de l'Anglais conquérant. Chacun à leur façon, les deux vont se faire les hérauts du clan nationaliste québécois francophone, dénonçant l'emprise persistante du colonialisme anglo-canadien – l'omniprésence hautement médiatisée du rôle de la gouverneure