

Éric Robertson
La reconstruction de l'histoire

Claire Gravel

Volume 37, Number 147, Summer 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53657ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

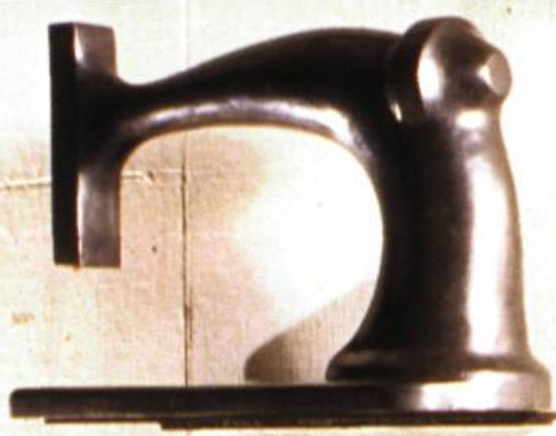
[Explore this journal](#)

Cite this article

Gravel, C. (1992). Éric Robertson : la reconstruction de l'histoire. *Vie des arts*, 37(147), 38–41.



**Réduire la lecture
des œuvres
des artistes
des Premières-
Nations au contenu
manifeste de
l'histoire de leur
résistance recouvre
un refus de leur
complexité et révèle
peut-être les mêmes
préjugés ethno-
centriques qui
prévalent depuis
500 ans.
L'histoire de l'art
occidentale – dont je
fais partie –, friande
de regroupements
souvent abusifs
qui facilitent
ses classifications,
semble avoir défini
une nouvelle
catégorie: celle de
« l'art amérindien ».**



Hagwilget Bridge, 1989,
Technique mixte.

ÉRIC ROBERTSON

LA RECONSTRUCTION DE L'HISTOIRE

Claire Gravel

L'appartenance à cette catégorie explique la prolifération d'expositions en cette année de célébration de l'invasion du monde des Premières-Nations par les Blancs. Or, l'étiquette « artistes amérindiens » les relègue au rang de « spécimens » dont les œuvres, encore hier, étaient cantonnées aux musées d'ethnologie ; une manière de considérer le génocide culturel comme un fait accompli. La reconnaissance de leurs œuvres en tant qu'art actuel s'accompagne aujourd'hui d'une emphase sur leur appartenance tribale peu éloignée finalement des intérêts précédents : cette tendance à les catégoriser éveille la méfiance de nombre d'entre eux, dont Eric Robertson, qui revendique le statut d'artiste à part entière.

Né il y a une trentaine d'années d'une mère gitksan et d'un père euro-canadien sur la côte nord-ouest de Vancouver, Eric Robertson a grandi dans un environnement blanc, en constant va-et-vient entre les deux communautés. Ebahi de voir « les Blancs ordonner une célébra-

tion post-mortem de la culture matérielle de la côte du nord-ouest et de son histoire », et vivant une expérience différente de la culture autochtone, il va rencontrer des artistes des Premières-Nations et travailler avec eux « à reconstruire leurs réalités traditionnelles, historiques et contemporaines⁽¹⁾ ». C'est alors qu'il deviendra l'assistant de l'artiste Haida Bill Reid⁽²⁾.

Salmon Gate (1988) rend compte du conflit que va provoquer ce retour aux origines. La monumentale entrée de cèdre jaune illustre les deux faces d'une réalité contradictoire : d'un côté, les saumons remontant un fleuve de plomb, sculptés dans du cèdre rouge, un mode de vie « sauvage » menacé, le saumon étant la base-même de l'alimentation des tribus de la côte ouest (une nourriture aussi essentielle que le pain), et de l'autre, les maisons longues dénuées de leur ornementation, devenues des cabanes, un mode de vie sédentaire où des rubans d'ADN passant du rouge au blanc d'un côté à l'autre de la porte figurent la division du peuple autochtone depuis l'intru-

sion du Blanc. L'Indien n'est plus au centre de son univers : le Blanc l'a déplacé sur le seuil.

Outre la grande beauté des éléments gravés et sculptés, la richesse symbolique des matériaux qui s'opposent, la transposition d'éléments liés à la tradition dans un contexte contemporain de « sculpture conceptuelle », où le spectateur est convié à expérimenter physiquement l'œuvre (à franchir le seuil), des lectures multiples surgissent comme une source vive.

Rien n'arrête le saumon dans sa remontée vers le lieu de ses origines où il va frayer et mourir. Le seuil est haut : il est malaisé de l'enjamber. Les boucles d'ADN indiquent que les mutations peuvent être réversibles : tout ici témoigne d'une résistance acharnée. *Salmon Gate* est un curieux monument : une sorte de piège qui force le spectateur à s'apercevoir que le lieu de la conquête est vide (ethnocentrisme) et que le sens se trouve désormais dans les marges.

Robertson a travaillé pendant quatre ans au département des Pêcheries et des



Bearings & Demeanor, 1990.
Cuivre, acier et résine.

Océans et lorsqu'il étudiait à l'Emily Carr College of Art and Design, il a conçu les décors des expositions à l'aquarium de Vancouver. Avec la maîtrise de la sculpture sur bois, acquise auprès de Bill Reid, puis le travail auprès de Doug Taylor et d'Al McWilliams, ces années de formation vont voir l'essor de formes vers une théâtralité qui déborde l'espace symbolique traditionnel des artistes Premières-Nations pour s'adresser à tous: l'esthétique particulière devient politique.

Transformation Screen (1988) est une œuvre « ouverte » au sens où ses six panneaux peuvent effectivement se déplier et se replier à l'envi, proposant une abondance de lectures. La toiture triangulaire pointe vers le ciel comme un appel aux dieux solaires. La forme hexagonale fermée représente la mort: ouverte; elle indique le passage vers un autre état, rendu visible par le têtard qui se mue en grenouille. Les couvertures de la Baie d'Hudson montrent la perte de la

culture traditionnelle; les 12 mains de shaman (« Healing Hands »), l'os démesuré qui reprend la forme du « Soul Catcher » utilisé par les shamans pendant les cérémonies rituelles est méconnaissable, sans son ornementation. Tout parle d'une culture « tokenisée », vidée de sa substance, réduite à un décor de foire. Les rouleaux de cuivre dont regorgeait la côte nord-ouest parlent du rite sacré du potlach, interdit par les Blancs. Un texte gravé en innu dans la cire raconte le témoignage horrifié par la présence de l'homme sur la lune sacrée. La « maison » fermée évoque la « conteneurisation » du peuple autochtone; ouverte, elle dévoile sa mise à mort.

Hagwilget Bridge reprend en son centre la forme de l'hexagone, dans une assiette d'acier remplie de pierres rougies comme des braises, moulages de celles trouvées dans le cimetière d'Hagwilget, où sur les tombes d'ouvrières autochtones ont été déposées, en guise de stèles, des

machines à coudre, symboles de leur acculturation. Ces pierres chaudes, dressées dans leur enclos d'acier, incarnent l'âme des ancêtres dont la mort au terme d'une vie misérable appelle à la pitié. Une boîte, qui peut contenir la machine à coudre et les pierres, cumule les symboles de tombe et de matrice, dans une redoutable affiliation. *Hagwilget Bridge* semble dédiée à la mémoire des femmes autochtones, dépossédées de leur territoire, de leur vie et de leur mort.

Car l'œuvre suscite une autre douloureuse interprétation. Chez les Premières-Nations de la côte ouest, les corps des défunts étaient brûlés, réduits en cendre. Les Blancs les ont contraints à la pratique de l'enterrement dans le corps de leur « Mère sacrée ».

Untitled (1989) répond à cette violation du rite. Une architecture d'acier en forme d'ogive trône au centre d'un bâtiment en ruines, dont les quatre coins restants sont soutenus par ces casques de

conquistadors appelés morions. En guise de croix, une cheminée d'usine s'élève de cette étrange église. Voilà où conduit l'appétit colonialiste, semble nous dire Robertson.

Bearings and Demeanor (1990) invite le spectateur à s'approcher d'une table de négociations pour lire, gravées dans l'acier, les mesures du territoire à céder, traduites alors en « chaînes d'arpenteur », qui viennent tenir en laisse, littéralement, dix prêtres par leur collet, laissant apparaître leur propre avidité. Mais notre regard se lève vers trois becs de corbeaux portant des billes d'acier. Le corbeau est l'animal central des mythes du nord-ouest; il aurait présidé à la création du monde et donné naissance à des tribus entières⁽¹⁾. Il y a donc identification de l'autochtone au corbeau. Les billes de métal représentent le territoire, puisque selon le mythe, c'est en laissant tomber dans le vent des grains de sable de différentes grosseurs que le corbeau aurait fait surgir les îles de la côte nord du Pacifique.

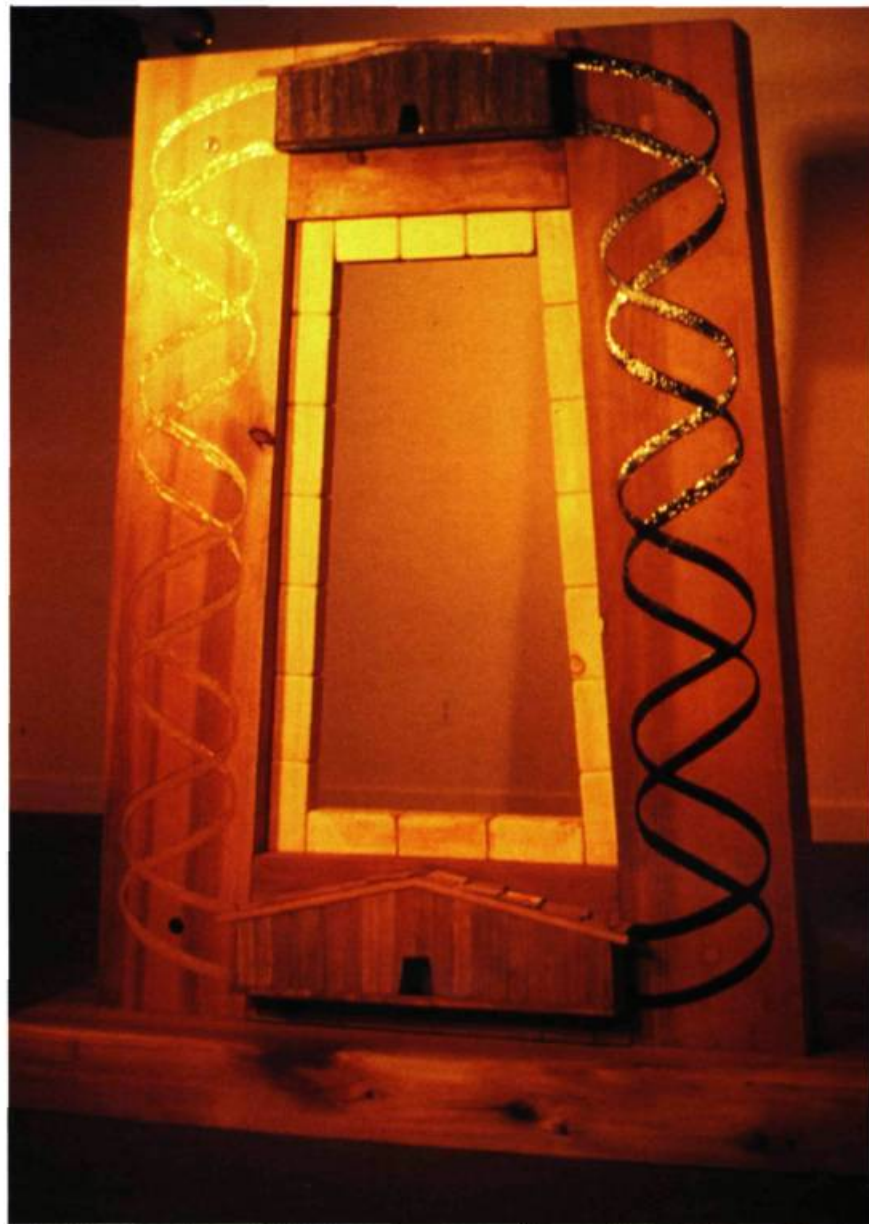
Au-delà de la référence au mythe, les billes serrées dans les becs d'oiseau reprennent la forme des pointes de certains tomahawks, des armes de guerre. Trois entonnoirs de cuivre figurent des chapeaux de chefs: le nombre de cercles contenus dans l'étranglement rendait compte des différents potlachs que son porteur avait offerts. A 4 et 5 potlachs, nos chefs sont ici l'équivalent de nos millionnaires.

A la verticalité, à la chaleur du cuivre, au don (potlach), à l'origine sacrée de la terre que nul ne peut posséder répond l'horizontalité, la froideur de l'acier, le vol déguisé en traité. Entre ces deux ordres, passe un vent de dissidence.

Réalisée à la suite des événements d'Oka, *Untitled* (1991) reprend quatre fois la figure du bec de corbeau. Incarnant les personnages mythiques du récit de la création du monde, ils s'élancent

vers le ciel, indiquant le retour à l'origine qui fonde toute l'œuvre de Robertson. Mais cela ne pourra s'effectuer sans le rapatriement du territoire, mot profondément inscrit dans le cent de cuivre, monnaie canadienne frappée à l'effigie de l'Indien dans son canot. Un dispositif motorisé fait tourner, à la manière d'un compteur électrique, la même image: plus ça tourne, et plus l'Indien disparaît. Or, nous sommes seuls à pouvoir l'actionner: Robertson

nous place ainsi devant notre responsabilité face aux décisions politiques qui visent à effacer son peuple en le taxant comme il y a des centaines d'années « d'obstacle au progrès » afin d'exploiter les richesses naturelles du peu de territoire qui lui reste. En déplaçant l'image de l'Indien dans un véritable canot, archétype de la survivance de sa culture matérielle, Robertson accomplit un rapatriement symbolique: « Je ne suis pas intéressé à faire une lecture romantique ou nostalgique de l'histoire, mais une reconstruction du passé afin de surmonter un présent chaotique et transitionnel. » □



(1) Eric Robertson, *Artist Statement*, octobre 1991, non publié, traduction de l'auteur

(2) Les éléments autobiographiques sont issus d'entrevues avec l'auteur à l'été et l'automne 1991

(3) Voir à ce sujet les livres de Reg Ashwell et de Dan et Nan Kauper

Eric Robertson expose:
du 11 avril au 30 mai 1992 à la galerie Circa, Montréal, avec l'artiste Française Jacqueline Guillermain;
du 16 avril au 11 octobre 1992 au Musée Canadien des Civilisations à Hull, dans le cadre d'*Indigena*, réunissant 18 artistes des Premières-Nations;
du 18 juin au 21 août 1992 dans le volet amérindien de l'exposition *Le Nouveau Monde*, dans une des Maisons de la Culture de la Ville de Montréal;
du 14 juillet au 20 août dans l'exposition de groupe *Le dessin rebelle*, Centre Saïdye Bronfman, Montréal;
du 21 septembre au 23 novembre 1992 dans l'exposition de groupe *Une autre Amérique*, organisée par le Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa (à confirmer).