

Le voyage de Sonia Robertson
Un territoire pour une histoire
Sonia Robertson's Journey
A Territory for a History

Jacqueline Bouchard

Volume 33, Number 3, 2003

Quand les autochtones expriment leur dépossession : arts, lettres, théâtre...

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1082422ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1082422ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (print)

1923-5151 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouchard, J. (2003). Le voyage de Sonia Robertson : un territoire pour une histoire. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 45–54.
<https://doi.org/10.7202/1082422ar>

Article abstract

This paper recounts the journey of Sonia Robertson, a multidisciplinary Innu artist whose process is used here to illustrate and supply the debate over cultural appropriation or dispossession. This Native, who first defines herself as an artist, realizes works that express her ancestors' culture while using syntax common to actual international art. Following the evolution of her work, we can see more clearly this trans-cultural aspect of her practice where the tree, as a theme, holds an important place. Is it a case of acculturation or cultural re-appropriation? What role and value should we assign to cultural referents? How should the art of Sonia Robertson be interpreted along with its breakthrough on the local, national and international art scene? All these interrogations show the new stakes regarding native art that can no longer be reduced to discriminatory contexts. Instead of offering a backward-looking account, the author draws from Sonia Robertson's art to propose a structuring and therapeutic word, an account of the Self opened toward a future that is already here and a Native history of art well alive and registered in a more general history of Art.



Le voyage de Sonia Robertson Un territoire pour une histoire

**Jacqueline
Bouchard**

Artiste
anthropologue

LA PROBLÉMATIQUE du présent numéro de *Recherches amérindiennes au Québec* nous engage à explorer « comment l'Autochtone retrace/réinscrit sa dépossession afin de [...] confronter la menace quotidienne de sa disparition par le désir incessant de raconter sa propre histoire ». Cette proposition m'interpelle : si je me réfère à un texte déjà paru sur le sujet, intitulé « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis » (Bouchard 1992), il me semble que la situation a changé depuis dix ans et que les enjeux se sont déplacés ou, plutôt, qu'ils se sont précisés.

L'HISTOIRE, LE RÉCIT ET LE MONDE DES ESPRITS

Si la culture est quelque chose d'acquis et que l'on peut ultimement perdre ce qui est inné ou acquis, on peut donc être dépossédé de « sa » culture. Mais cela signifie-t-il que l'on a perdu « la » culture pour se retrouver dans une espèce de vacuum culturel? La culture de l'urgence, de la rage ou du désespoir, c'est encore de la culture. Au surplus, celui qui ne se soumet pas au présent et travaille sur la « fiction de son avenir », sur l'« histoire de son passé » et sur les « représentations à faire pour modifier les représentations des autres », celui-là a « besoin de récits » (Cyrulnik 1999 : 162-163). Ces récits forgent la culture.

La puissance structurante du récit de soi, maintes fois démontrée par plusieurs théoriciens, a été revisitée brillamment et plus récemment par l'éthologue, neurologue et psychiatre Boris Cyrulnik. « L'historisation, dit-il, est un processus

qui soigne et qui est nécessaire à la construction de toute identité individuelle ou collective. » (*ibid.* : 135) Cette historisation peut se faire efficacement par le moyen de l'art. Les artistes amérindiens le comprennent très bien et leurs manifestations, surtout depuis deux décennies, constituent un récit spécifique d'affirmation culturelle qui apparaît dans une édition historique de l'Art où l'esthétique amérindienne se proclame objet d'art vivant et non artefact d'intérêt ethnologique. Pour certains artistes très engagés politiquement, autour des années 1990, l'histoire à raconter est alors celle d'un combat où les pinces deviennent des flèches cinglantes. S'ils endossent par leur démarche et dans leurs œuvres le rôle de « survivants », de représentants d'un malheur collectif qui perdure, la plupart de ces artistes n'en racontent pas moins « le mythe [...] de leurs épreuves et non plus le souvenir inscrit dans leur mémoire » (*ibid.* : 147). Mais peu importe que l'histoire soit inscrite dans un passé vécu/mémorisé ou un passé mythifié : le mythe sert de fondement au récit et ce récit permet de s'inscrire réellement dans l'Histoire. L'artiste est un « chercheur de naissance, de sa naissance à faire puis à affirmer envers et contre tous » (Vekeman 1990 : 69).

Cependant, l'artiste autochtone ne peut éviter les compromis lorsqu'il frappe à la porte des institutions de l'art savant. Pour les pénétrer, il lui faut utiliser un langage, des codes qui leur conviennent. Pour hisser sa singularité artistique plus haut que ses origines, il doit s'éloigner peu à peu des manifestations ethniques



« L'arbre sacré », 1995. Dans la salle 1, la cime d'un cèdre représentant l'Esprit innu crève le mur de la salle tandis que ses racines se déploient dans la salle 2

hétérogènes qui le renvoient aux musées d'ethnologie. La hiérarchie et l'individualisation prennent alors forcément le pas sur le consensus et le collectif. Doit-on parler pour autant d'acculturation? Ou s'agit-il de réappropriation culturelle? À ce sujet, la démarche de Sonia Robertson est très informative. Cette artiste innue fait usage dans ses œuvres de codes et de stratégies dont il est difficile de trancher s'ils relèvent d'une tradition autochtone ou de l'esthétique contemporaine internationale. Elle se définit d'abord comme artiste. Pourtant, son travail est extrêmement connotatif et manifeste sans contredit la culture de ses ancêtres. Née en 1967 à Mashteuiatsh, cette créatrice multidisciplinaire s'intéresse à la musique, étudie la photographie et le cinéma, puis complète un baccalauréat interdisciplinaire en arts à l'Université du Québec à Chicoutimi en 1996. Son curriculum comporte plusieurs expositions individuelles d'œuvres avant tout installatives, éphémères. Elle participe à de nombreux collectifs et symposiums, surtout au Québec, mais aussi au Japon, en Haïti et en Allemagne.

Dans son essai intitulé « Les littératures de l'exiguïté », François Paré explore ces questions de « soustraction » et de transfert avec beaucoup de sensibilité et de lucidité, mettant en relief comment « les petites cultures entretiennent des rapports incestueux avec l'Autre » (Paré 2001 : 187) dans cette lutte contre son absence et son emprise. Une « grande partie des œuvres ne vise-t-elle pas simplement à reproduire les données du discours culturel hégémonique? » (*ibid.* : 211) Par ailleurs, l'auteur insiste aussi sur l'importance de la conservation des œuvres comme capital culturel, comme patrimoine et fondement historique. Justement, il souligne la difficulté d'assurer « la mémorialisation des œuvres » (*ibid.* : 85) pour les artistes de l'exiguïté qui ne disposent pas des mécanismes institutionnels mis au point par les cultures dominantes pour se constituer en Histoire. On recourt alors à d'autres mécanismes pour consacrer l'œuvre et garantir sa pérennité : par exemple, l'oralité remplace l'écrit, la ritualisation sacralise le geste créateur, l'action collective sanctionne l'œuvre tout en proclamant l'existence d'une communauté référentielle, et enfin, l'identification

à un espace/territoire tient lieu de loge historico-temporelle. L'art de Sonia Robertson illustre parfaitement ce que dit Paré à propos des cultures de l'exiguïté. On retrouve dans son travail un « nomadisme » de la voix (*ibid.* : 41) que reflètent les disciplines artistiques qu'elle privilégie, une quête mnémonique de ses origines et de la Tradition, une oralité qui se manifeste dans le discours de l'artiste et la sonorité de ses œuvres, une relation sacrée à la terre, et enfin une « alliance avec le religieux » (*ibid.* : 67-68) qui s'exprime dans la fréquentation d'espaces oniriques, dans un rapport particulier à l'Absent et dans un regard animiste sur le monde : tout cela imprègne effectivement l'œuvre de cette femme.

Elle est la sœur cadette de Diane Robertson, aussi une artiste, subitement décédée en 1993 à l'âge de 33 ans. Cette aînée, malheureusement disparue en plein essor de création, a cependant laissé des traces significatives sur la scène de l'art québécois, national et international. Ses

œuvres sont profondément marquées par la relation spécifique que la tradition amérindienne entretient avec la nature, en particulier avec les animaux. Sur le plan personnel, familial et professionnel, cette « ancêtre » a joué un rôle important dans la vie de Sonia. C'est Diane qui l'a conduite au rituel de la tente « suante¹ », une expérience qui s'avèrera fondamentale dans sa démarche. Ce sera pour achever l'œuvre posthume de Diane avec Denis Bigras qu'elle se rendra en Allemagne. C'est en hommage à Diane qu'elle organisera un an après sa mort, à Mashteuiatsh, l'émuovant symposium « Sous le regard de l'outarde ». Plus récemment, en 2002, à la galerie Skol de Montréal, elle réalisait « avec » Diane une exposition intitulée « Dialogue entre Elle et moi à propos de l'esprit des animaux ». Cela dit, Sonia poursuit une trajectoire bien à elle dans laquelle l'esprit de Diane l'accompagne sans lui montrer la route. L'Amérindienne marche dans la voie de ses ancêtres mais l'artiste trouve son chemin, qui n'appartient à nul(le) autre qu'elle-même. Celui-ci traverse la Mémoire et le monde des Esprits.



« L'arbre sacré », 1995. Dans la salle 2, les racines du cèdre sont entourées par le cercle féminin des pierres suspendues entre ciel et terre

LE VOYAGE DE SONIA ROBERTSON

Je propose ici quelques extraits d'un parcours artistique, tel qu'il me fut présenté lors d'une rencontre avec l'artiste. Cette dernière est une femme de palabres, et l'oralité se manifeste d'emblée par l'aisance et la prodigalité avec lesquelles elle commente sa démarche et ses œuvres.

Pour Sonia Robertson, le rapport au monde spirituel alimente toutes les facettes de sa vie et elle fréquente régulièrement divers rassemblements propices aux ressourcements de l'âme. Ces rencontres sont liées à son cheminement personnel et professionnel. Son orientation s'est définie lors d'une initiation au rituel ancestral de la tente « suante¹ ». Fait significatif, il faut noter que les circonstances entourant cet événement découlent d'une décision qu'elle avait prise à la suite d'un rêve : ici, l'univers onirique est un des aspects de la spiritualité. Dans l'intériorité de la tente, ce jour-là, elle découvrit la prière amérindienne, une manière de se relier à son Créateur qui la bouleversa. Par la suite, elle reconnaîtra dans la pratique du buto une façon, dit-elle, de « méditer activement », plus proche de sa sensibilité, dans laquelle le corps peut s'exprimer. Le buto est une danse centrée sur le hara, centre de l'équilibre et de l'énergie. L'apprentissage de cette technique orientale s'avère un moyen pour Robertson de récupérer un matériau indispensable à sa création : la Mémoire. Dans un état proche de la transe, les mémoires du corps s'activent, leur énergie affleurent à la conscience : ce sont les mémoires des ancêtres, de la terre, des origines. C'est aussi pour cette raison que l'artiste préfère utiliser le squelette, la structure osseuse de la *sweat*, plutôt que la tente suante elle-même. L'usage de fragments dans ses œuvres (os, plumes, branches, rameaux et autres) relève en effet de cette même démarche associée au buto : ces éléments ont pour fonction d'interpeller, de réintroduire dans le présent, de ramener à nous l'énergie mnémotique des êtres et des choses disparus.

La photographie est la discipline que l'artiste explore d'abord. Elle essaie de montrer l'âme de ses sujets plutôt que leur apparence extérieure. Elle se transforme ainsi en voleuse d'âmes, comme le veut la croyance de certains autochtones qui craignent de se laisser photographier. Ses clichés sont « bougés », évanescents et fluides comme des esprits. Elle projette ces images sur des peaux de castors, incidemment sur des peaux d'ours dans le cas d'un « Hommage à Diane » : toujours à l'affût de signes à interpréter, la photographe prendra ensuite conscience que l'ours est l'animal qui se tient à l'Ouest, là où se couche le soleil, là où se transforment les choses dans la dormance, là où sa sœur s'est dirigée. Dans les dispositifs précédents, le support de fourrure aussi bien que la position des spectateurs créent une distorsion supplémentaire dans les scènes projetées qui, décidément, échappent ainsi à qui voudrait les saisir. Le monde est autre chose que ce que l'on voit, et la vie n'est jamais immobile.



« Paysages Inter sites », 1996. Un des mâts plantés par Sonia Robertson près du pont de la Métabetchouane



« Paysages Inter sites », 1996. Plantation d'un mât par Sonia Robertson

Après ces premières installations photographiques, dans lesquelles elle représente notamment des cérémonies traditionnelles, elle réalise son premier solo d'importance, « L'arbre sacré ». La configuration des lieux d'exposition, deux pièces séparées par un mur, la stimule à concevoir une œuvre spécifiquement pour cet espace. Ce sera sa première réalisation *in situ* et le début de sa complicité avec un mode de production aux résultats éphémères. L'artiste de ce genre devient une nomade qui circule d'un lieu à un autre, ponctuant son voyage de haltes où les gens sont conviés à un rituel de création. Son récit n'est jamais le même, mais il s'agit toujours du même mythe, de la même Mémoire que l'on essaie de reconstituer en la faisant émerger par bribes. Cette conscience mise en œuvre dans l'espace, on en fait le deuil à chaque fois avant de repartir. Mais la Mémoire demeure, qui est de plus en plus présente à mesure que l'on en recrée les facettes, et qui devient de plus en plus vivante et prolifique à l'approche d'un autre rituel d'installation. Il s'agit donc d'un continuum, d'un cycle où alternent les silences suivis de prises de parole, les périodes de chasse suivies de célébrations, la méditation inspirante suivie de création. « L'arbre sacré » est une œuvre achevée qui est bien reçue par la critique et dont Sonia Robertson est particulièrement heureuse. Outre le grand cèdre qui se déploie à travers le mur éclaté et replâtré autour du tronc, on retrouve une grande densité de symboles transculturels : notamment le cercle féminin de pierres suspendues entre ciel et terre ; quatre boccas transparents contenant chacun l'un des quatre éléments, masculins (feu, air) et féminins (eau, terre) ; des projections de diapositives sur les murs, émanant des quatre points cardinaux, et rendues floues et tremblantes par l'interférence de différents corps lumineux ou translucides. Le parfum de la résine et l'ambiance sonore d'une trame de poésie actuelle viennent compléter l'expérience sensorielle des visiteurs, mariage de



Sonia Robertson, à son campement, accomplit chaque jour le tressage rituel d'une natte dans ses cheveux



« Je donne le tabac », 1997. Dans la salle 1, des feuilles de tabac forment une spirale suspendue

l'esthétique des sens et de l'esprit. Dans le catalogue de l'exposition présentée à Chicoutimi à la Galerie Séquence, en 1995, Elisabeth Kaine décrit sa visite comme un véritable contact avec la nature, comme un plaisir d'aller au bois (Kaine 1996). Pour sa part, Guy Sioui Durand souligne ceci :

... l'arbre, les pierres, les paysages (même mouvants) sont là non pour simplement signifier directement la nature mais pour mémoriser. L'œuvre prend alors figure d'idéographie. Les signes ne sont plus ceux d'éléments naturels ; ils deviennent ceux d'une vision sensible de l'appartenance collective. L'arbre est l'Esprit innu. C'est la zone de l'attachement. (Sioui Durand 1996 : 10)

Il ajoute que l'appartenance territoriale ne concerne pas que les origines du monde mais aussi l'avenir. Enfin, il aborde le caractère actuel et transculturel des procédés dans cette œuvre, ce qui lui fait dire que le renouveau amérindien « passe justement par ces métissages, ces collusions, ces solidarités interculturelles » (*ibid.* : 15). Avec « L'arbre sacré », Sonia Robertson semble avoir trouvé ce qu'elle veut dire et la manière de le dire. Ces œuvres ultérieures semblent couler de cette source.

En 1996, le centre Langage Plus organise un événement autour de la dialectique de l'art avec le paysage, avec la nature et l'histoire. Issu d'une précédente réflexion sur l'identité territoriale, « Paysages Inter sites » veut mettre en lumière les transformations survenues dans les pratiques de l'art actuel en relation avec le développement de nouveaux paradigmes concernant le rapport à la nature. Il s'agit donc de manœuvres et d'installations « en contexte réel », qui « mettent en valeur les qualités intrinsèques de la matière en utilisant les matériaux en fonction de la cohérence qu'ils ont avec le propos » (Tremblay 1997 : 5)

Le contexte ici est celui des abords du Centre d'histoire et d'archéologie de la Métabetchouane, au confluent de la rivière du même nom et du lac Saint-Jean. Cet endroit, traditionnellement fréquenté par les Innus et site d'un premier poste de traite, est marqué par un monument commémorant le passage en 1647 du premier jésuite, Jean Dequen. C'est précisément cette rencontre entre les cultures amérindienne et européenne que Sonia Robertson, l'une des cinq artistes invités, réinterprète dans son installation-performance. Même si les Innus furent par

la suite déplacés et relocalisés à Pointe-Bleue (Mashteuiatsh), le concept de Sonia en est un de partage et de réconciliation plutôt que de confrontation ou de revendication. L'artiste préfère réécrire l'histoire avec générosité, et la vraie générosité est modeste et tolérante. C'est ce qu'exprime John K. Grande lorsqu'il commente cette démarche. Selon lui, voilà un « challenge », une remise en question modeste et tolérante considérant l'histoire coloniale de la région et le traitement réservé là aux autochtones par les Blancs (Grande 1997 : 35).

L'artiste plante d'abord sa tente sur le côté de la rivière historiquement investi par ses ancêtres. Mais c'est à partir de la statue de Jean Dequen, sur l'autre rive, qu'elle entame un processus complexe qui doit la ramener vers son campement, vers le passé à refaire. Décrite de manière extrêmement sommaire, l'entreprise consiste à « reconstruire » un pont de sept perches qui traverse le cours d'eau ; chacun de ces mâts portent des fragments évoquant la nature des échanges commerciaux entre les deux nations et leur culture respective : pièces de verroterie, d'isolant électrique, de cinq cents à l'effigie du castor, peaux de castor et plumes, perles et pétales de rose, tissus aux couleurs des peuples du monde.

Chaque jour pendant une semaine, pour consommer son trajet à rebours dans le temps, Robertson se livre à une plantation totémique en accomplissant les mêmes gestes rituels, incluant le tressage quotidien d'une mèche de ses cheveux, au total sept tresses qu'elle coupera en offrande au terme de son pèlerinage réparateur. Il faudrait parler de la profusion des symboles utilisés ici et de l'attention portée par l'artiste aux divers éléments de l'environnement culturel et naturel, incluant le cycle lunaire. Mais c'est un tout autre aspect de cette expérience que j'aimerais souligner. Au terme de la rencontre se produit une catastrophe que nul n'avait prévue : un déluge. Fuyant son abri de toile devant la montée des eaux, Sonia Robertson voit son œuvre emportée par un torrent furieux. Le pont de la concorde, dérisoire fêtu de l'utopie, est charrié brutalement sous l'autre pont, en béton, hors du présent et du passé vers un futur incertain sinon sans lendemain. Ironiquement, les seules perches qui aient résisté sont celles qui se trouvaient du côté de la civilisation, celui de Jean Dequen.



« Je donne le tabac », 1997. Semis de tabac dans la salle 2



« Au nom de la terre (le cœur de la Terre-Mère) », 1997. Partant du cœur de la mère, des racines courent sur le sol et les murs (Photo Paul Cimon)

Un signe? Sûrement pour l'artiste, qui accorde énormément d'importance à tout ce qui se manifeste dans et autour de sa création. Nous y revenons plus loin. Ajoutons un dernier détail. Dans le catalogue de l'événement, on constate que les auteurs qui commentent cette œuvre s'expriment différemment quant au nombre de mâts installés, au nombre de ceux qui ont résisté, et même à savoir lesquels. Tout cela nous rappelle bien que toute interprétation des faits et de l'histoire est sujette à caution. Les discours varient.

L'année suivante, encore sur le thème de l'échange, et sur celui de la prière, Robertson présente « Je donne le tabac » au centre 3^e Impérial, à Granby. Elle utilise ici la spirale, un symbole transculturel que certains Amérindiens associent à une danse sacrée, au cercle qui s'ouvre pour se transformer sans fin, et elle-même, à la perdrix. Elle raconte d'ailleurs comment, après n'avoir jamais tué qu'une seule perdrix, elle a vu cette dernière s'envoler en une danse spiralée avant de tomber au sol. Un signe. La spirale se déploie donc dans la galerie en de longs rubans de feuilles brunâtres suspendues, de manière à orienter le trajet des visiteurs qui entrent vers son intérieur : l'idée de trajet revient régulièrement dans le travail de Robertson. Au centre, elle place une mâchoire de bison puisque c'est la femme bison blanc qui a apporté la pipe sacrée pour prier en fumant le tabac. Pour l'artiste, le fragment du bison représente ici la prière par le tabac. Une offrande se consume à cet effet sur place, les volutes de fumée se mélangeant avec les projections de diapositives sur les murs.

Ailleurs, dans une autre salle entièrement recouverte de terre, des semis de tabac profitent de la période de l'exposition pour grandir. La donneuse de tabac ira ensuite distribuer les plants à travers la ville puis jusqu'à l'extérieur de Granby, en suivant un parcours en forme de spirale. Mémoire d'un don reçu jadis des autochtones, cycle ouvert de la perpétuation. La culture est aussi un capital symbolique que l'on peut échanger, qui permet de s'investir dans un espace.

De 1997 à 2000, parmi divers travaux, se dégage un corpus d'expositions fortement habitées à la fois par le rapport aux

disparus et par le rapport à leurs successeurs ou remplaçants, la spirale de la vie déployant de la sorte son cycle de transformations perpétuelles de disparitions et de renaissances, de croissances et de décroissances, de récoltes et de pertes. Dans ce corpus, « Au nom de la Terre » (1997), « De mon père à ma mère » (2000), « Portraits de famille » (deux versions en 1999) et « À ma mère » (2000) font surtout référence à des deuils familiaux tandis que « Je te sens concerné » (deux versions en 2000) parle d'une peine amoureuse. En 1997, « Au nom de la Terre » convoque la mère. Mais de quelle mère s'agit-il? Sans orientation définie à l'origine, Sonia Robertson ramasse intuitivement une pierre dont la forme lui fait signe : ce sera le cœur de la Terre-Mère, son point de départ avec un morceau de bois trouvé qui figure une tortue. À partir de ce noyau central, elle fait courir sur le sol et les murs des racines évoquant aussi bien le déracinement du centre que l'enracinement et, dit-elle « le besoin d'aller chercher l'énergie dans les prises de courant, de former des nids. » On retrouve effectivement ici des petits nids serts de cailloux. Pour l'artiste, d'abord sans objectifs clairs, cette exposition et son contexte se révèlent bientôt pleins de symboles dramatiques et significatifs dont l'acuité ne cessera de l'impressionner. C'est que, juste avant le vernissage, deux nouvelles viennent bouleverser son existence de manière contradictoire : d'abord elle apprend l'agonie de sa mère qui mourra peu après l'inauguration et, deux jours précédant cette dernière, arrive la confirmation d'une grossesse de laquelle naîtra un fils. « Je portais ça en dedans » sans le savoir, dit-elle, l'œuvre devenant dès lors la manifestation imprévue d'un puissant continuum phases où alternent la vie et la mort. Dans cette succession d'états, tout se passe comme si Sonia Robertson se retrouvait au « point de changement d'état » des corps maternels. L'artiste aussi est une productrice, une génératrice de signes : à travers ses œuvres, elle se reproduit et reproduit sa culture.

Le deuil de la mère est probablement consommé en 2000, à travers une installation réalisée au centre Boréal Multimédia. Dans la forêt, Robertson enfila des grains de maïs et de cônes d'épinette en un long chapelet de prière qui mène « À ma

mère », une souche de cèdre vermoulue à l'aspect imposant et mystérieux. Entre-temps, en 1998 (« Gardez les beaux 1 et 2 »), elle avait déployé à deux reprises un capteur de rêve géant dans les espaces du centre Espace virtuel de Chicoutimi et du Musée amérindien de Mashteuiatsh. Fait de babiche, cet attrapeur de songes est constellé de perles de verre lumineuses fabriquées sur mesure par une artisane du verre et sur lesquelles elle transfère à la colle chaude des images photographiques. Elle reprend et développe ainsi un dispositif technique d'éclairage déjà présent, à l'état embryonnaire, dans « Au nom de la Terre (le cœur de la Terre-Mère) » ; on retrouve également, presque naturellement dirais-je, la présence palpable de ce qui était en germe alors : il s'agit du battement du cœur fœtal de son enfant, audible sur une trame sonore qui berce la visite onirique des visiteurs. Ces derniers, comme dans « Je donne le tabac », sont dès leur arrivée littéralement « captés » dans les dédales du rêve. L'artiste les entraîne au pays des esprits et de l'origine des êtres.

L'ARBRE

Dans les installations de Sonia Robertson, l'idée de trajet est récurrente et l'on est convié à ressentir sa connivence avec le monde du rêve et des esprits. Dans ce contexte d'invitation au voyage et au partage, l'arbre est un élément tout aussi constant, une présence indéfectible, fortifiante, solidement ancrée dans la Tradition, tout en énergie verticale. Il est associé à des problématiques comme celles de l'appartenance territoriale, de la survivance et de l'identité. Comme c'est le cas dans d'autres croyances à travers les cultures, l'arbre représente pour l'artiste amérindienne une force sacrée, c'est une référence importante dont on invoque l'esprit, que l'on associe à des rituels et que l'on doit préserver ou soigner : en Haïti, elle entoure un palmier de cercles de prière concentriques, modelés avec de la terre rouge et autres matériaux puisés dans cet environnement tropical (2000) ; à Rouyn, elle ficelle de fils de cuivre des arbres qu'elle fait pleurer des larmes de verre (2000) ; à Moncton, elle fait des moulages de troncs sur des pelouses privées et offre ensuite ces empreintes aux propriétaires des arbres (2001) ; au Japon, deux expositions exploitent l'arbre et le procédé du perlage (2000). Les interventions décrites ci-dessus se font en allant vers, et autour de l'arbre. Les deux œuvres ci-après se distinguent des précédentes par l'intention et le sens du mouvement.

L'arbre, exploité de manière spectaculaire dans « L'arbre sacré », revient tout en assurance, en recueillement et en sagesse dans « Prière », lors de l'événement Artboretum tenu à la Maison Hamel-Bruneau pendant la Biennale d'art actuel en 2000. Dans « L'arbre sacré », le cèdre qui perfore la paroi entre deux espaces semble moins vouloir réunir deux lieux que croître entre les deux : d'un côté du mur, en effet, les racines arrachées flottent au-dessus du sol tandis que de l'autre, le tronc et la cime se redressent immédiatement le long de la cloison et tendent vers le haut, comme si l'arbre prenait appui sur cette frontière, sur ce déséquilibre, pour mieux prendre son envol entre deux mondes en quête d'un univers unique qui lui serait propre. Transgressant au contraire les frontières pour mieux sceller leur abolition, « Prière » a clairement dessein de fusionner l'intérieur et l'extérieur des choses et des êtres, et de montrer la possible convergence de regards nés de points de vue différents sur le monde. Partant de la blessure d'un grand érable croissant sur le parterre, Robertson laisse couler sur son écorce six colliers de prière composés au total de quelque 40 000 perles enfilées une à une et marquées chacune d'une lettre d'un poème africain glorifiant l'arbre. Leurs six couleurs signifient les quatre directions (jaune Est, noir Ouest, blanc Nord et rouge Sud)



« Prière », 2000. Des colliers de prière coulent de la cime d'un grand érable (Photo Yvan Binet)

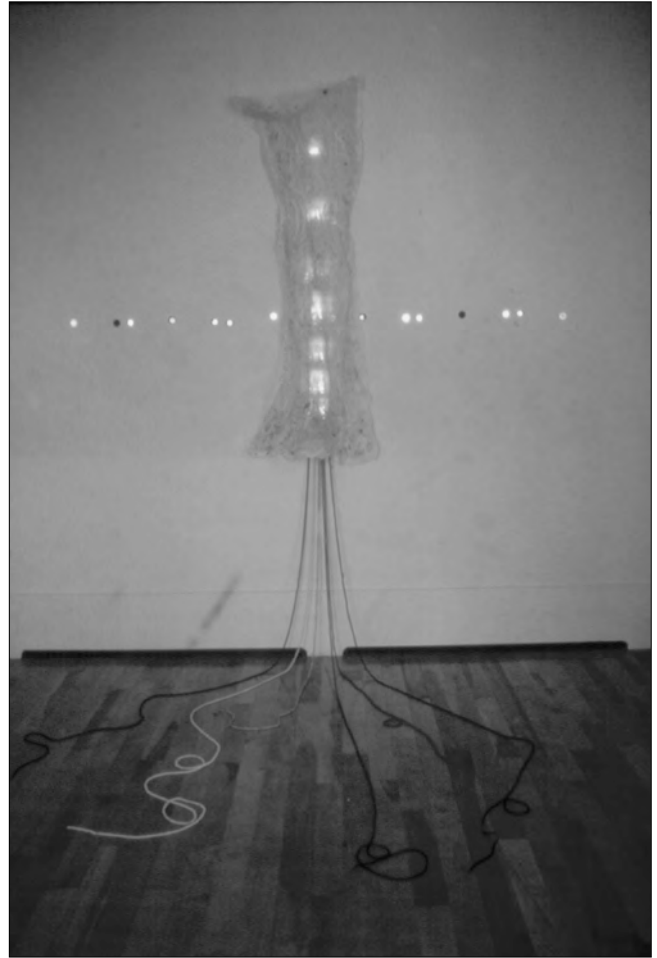
ajoutées au bleu du Père Ciel et au vert de la Terre-Mère. On entend le pied de l'arbre battre au rythme des pulsions du cœur de l'artiste tandis que, de la masse du feuillage bruisant, on perçoit aussi des sons étouffés : bourdonnements entrecoupés par des bribes de phrases tirées du texte inscrit sur les billes. Bruits, texte et couleurs des colliers descendent du sommet et serpentent vers la Maison Hamel-Bruneau.

Là, à l'intérieur d'une chambre, on peut voir un moulage du tronc en papier de riz, fixé sur un mur percé de sept trous (sept shakras) qui permettent une visée sur le dehors, sur l'arbre réel dans le jardin. Mais les images ainsi soumises au principe de la Camera Obscura se renversent dans leur trajectoire de l'extérieur vers l'intérieur, un peu comme le monde, que nous percevons sur et par l'interface de l'œil, se transforme dans notre psychisme. L'oreille capte aussi des sonorités dont on ne peut confirmer qu'elles soient des signes naturels ou manipulés : deux haut-parleurs camouflés dans l'un des trous relaye pour l'un des bruits venant du parc extérieur, et pour l'autre il émet le chuintement des gouttes de pluie sur les feuilles de l'érable, pré-enregistré un jour d'averses.

L'œil amérindien dilate les phénomènes sensibles dans l'univers de la conscience spirituelle. Cette conscience interprète le monde, mais elle agit sur lui également. C'est pourquoi le trajet des lacets de perles qui semblent couler comme sève, de l'érable vers la maison, peut aussi bien être appréhendé en

sens inverse, telle une prière, telle une méditation adressée à l'esprit du grand feuillu. Dehors sur la pelouse, l'arbre parle : on écoute le fil multicolore de ses paroles perlées et sa rumeur ; dans la pénombre de la chambre, l'œil intérieur qui reçoit la parole et l'image poétiques cherche à en percer le sens en se rapprochant de l'origine des choses : l'esprit est alors attiré – et se fixe – sur des points lumineux, éclairants. Cet arbre représente-t-il la culture vivante, celle qui raconte son histoire blessée et livre son message à qui veut le recevoir en son for intérieur ? L'arbre est-il plutôt une représentation de l'artiste elle-même, et l'ensemble de l'installation se présente-t-il comme une réflexion sur l'identité, sur le rapport de Sonia Robertson avec sa culture, puis avec sa propre image ? Avec l'attrapeur de rêves de « Gardez les beaux » et « L'arbre sacré », « Prière » est une des expositions dont elle est particulièrement fière. Pour une artiste, cela peut signifier plusieurs choses, mais certainement, en tous cas, qu'elle a réussi à dire ce qu'elle voulait dire de manière adéquate. C'est donc dans l'œuvre et pas ailleurs que se trouve le sens. Si on reprend la thématique de l'arbre depuis « L'arbre sacré », en 1995, on retrouve d'abord l'arbre dressé, suspendu solitairement entre deux espaces ; on l'invoque ensuite par divers rituels de prière célébrant son importance (encerclement, cheminement vers l'arbre) et c'est l'arbre lui-même, enfin, qui parle et livre son message comme une « Prière ». Très grossièrement télescopé, il est vrai, ce parcours se laisse néanmoins comprendre comme une quête identitaire visant premièrement à prendre possession d'un territoire, et ensuite de soi-même. Peut-être aussi s'agit-il de la même chose, toujours ?

Je termine ce survol du travail de Sonia Robertson par son passage à Skol en janvier 2002. C'est précisément dans ce centre d'artistes qu'en 1992, un an avant sa mort, sa sœur Diane avait présenté « L'esprit des animaux ». Dix ans plus tard, très anxieuse à l'idée de marcher dans les traces de « l'Autre », Sonia cherche l'inspiration. Une chose est sûre, elle doit convoquer à son tour l'esprit des animaux puisque ce lieu fut jadis une manufacture de fourrures. Elle fait davantage : elle convoque Diane qu'elle rencontre en rêve et l'invite à un « Dialogue entre Elle et moi à propos de L'esprit des animaux ». Le thème fondamental de cet échange est la libération qui, comme elle le précise, n'a rien à voir avec une quelconque réquisition écologiste. La libération est d'abord celle de l'esprit des animaux : elle se manifeste par une envolée de manteaux de fourrures qui, suspendus entre ciel et terre, redeviennent peu à peu des peaux de bêtes prêtes à s'évader vers l'ouest, par la fenêtre. La libération est aussi celle de Diane puisque des ossements représentant son personnage, assemblés à la colle chaude, se disloquent pendant la durée de l'exposition sous l'effet de la chaleur ambiante : cette chute au sol du squelette marque la séparation et le départ de l'esprit selon la croyance amérindienne que Diane explique elle-même, ici, par le truchement d'un enregistrement. Une autre libération est celle du territoire puisque animal et territoire sont indissociables : les dépouilles de cuir sont comme des îles flottantes dans l'espace, portions de terre arrachées et dérivant vers d'autres configurations géographiques. Entre peaux et os. Entre peaux et eaux, aussi, puisque des cris de baleine nourrissent entre autres, sur la bande sonore, l'image d'une volée d'animaux mutée en banc de poissons, ou celle d'une vague océane propulsée des profondeurs et chargée de toute la mémoire du monde : comme le sont, dit-on, les gigantesques cétacés. S'agit-il enfin de la libération de Sonia Robertson elle-même ? Et de quelle libération s'agirait-il ? Il faudra suivre son voyage plus loin pour le savoir.



« Prière / Mur-mur », 2000. Sept shakras permettent une visée sur l'extérieur
(Photo Yvan Binet)

LE BAGAGE DE SONIA ROBERTSON

Je rappelle brièvement comment, dans un essai antérieur (1991), j'ai désigné quatre lieux potentiels de « visibilité ethnique » en art. Il s'agit de l'origine ethnique de l'artiste (ici innue), du récit qu'elle construit autour de son œuvre (propos et commentaires de Sonia Robertson), du récit de l'œuvre elle-même (œuvre achevée, générant une lecture esthétique et sémantique), et enfin du « dire » de l'œuvre (la syntaxe, la manière dont les éléments de l'œuvre sont organisés et les relations qu'ils entretiennent entre eux, dans un espace esthétique défini, pour produire du sens). Partant du fait que l'ethnicité est une donnée involontaire, non transférable et significative, on peut conclure que seule l'origine de l'artiste correspond à ces critères. En effet, le récit de l'œuvre et le récit produit par l'artiste autour de celle-ci afin d'en faciliter l'interprétation sont des construits qui, bien que très significatifs (d'une ethnie, d'une culture) comme c'est le cas pour Sonia Robertson, sont en grande partie volontaires et transférables, utilisables par d'autres artistes. Dès 1990 d'ailleurs, Loretta Todd, vidéaste et cinéaste métisse de l'Alberta, dénonçait l'appropriation intellectuelle et artistique des « images » autochtones comme un délit de droits d'auteur qu'elle comparait à la dépossession territoriale. Reste le dire de l'œuvre, la syntaxe, que j'explore dans l'essai de



« Dialogue entre Elle et moi à propos de L'esprit des animaux », 2002. Une volée de peaux qui glissent vers l'ouest évoquent aussi un banc d'animaux marins. (Photo Guy L'Heureux)

1991 à l'aide de la théorie de Fernande Saint-Martin (1987). L'investigation d'une œuvre par analyse syntaxique nous renseigne sur la manière dont l'artiste perçoit la réalité et négocie les tensions de sa vie psychique en s'exprimant dans son œuvre. Nous sommes ici davantage sur le terrain de la culture que sur celui de l'ethnicité car l'étude des représentations autochtones et de la psychologie des sujets est aussi celle du processus de transformation de l'identité amérindienne.

J'illustre ce qui précède par un retour sur l'événement « Paysages Inter sites » qui, dans son concept et dans ses résultats, est un bon exemple de la circulation des codes et des syntaxes, si caractéristique des productions actuelles en art. Sans commenter longuement le travail des participants qui accompagnaient Sonia Robertson dans ce projet, je les présente à titre de figures de cette transculturalité des sujets et de leurs interventions. Mike MacDonald est un Micmac qui collecte les plantes médicinales indigènes dont il a observé les propriétés attractives sur les papillons; il confectionne avec fleurs et pierres des jardins vivants d'insectes qu'il photographie ensuite. Paxcal Bouchard critique avec ironie et impertinence les choix capitalistes des papetières et de l'industrie hydroélectrique, particulièrement dans l'environnement régional; comme le faisaient jadis les habitants, mais ici dans un hangar bardé d'une clôture de métal et placardé d'affiches aux interdits familiers (danger, pollution, etc.), il cultive du chanvre, reconnu notamment pour son potentiel substitutif dans la fabrication du papier. Gilles Morissette retrace l'histoire culturelle et économique-politique du lieu à travers le thème de la spirale; qu'il moule celle-ci dans le sable, qu'il la trace avec de l'eau, ou qu'il l'évoque à travers des ustensiles amérindiens en écorce, il rappelle l'usage quotidien des ressources naturelles du lieu par les autochtones et les colonisateurs. Danyèle Alain recrée en accéléré les interactions nature/culture survenues sur le lieu pour célébrer le phénomène de la renaissance perpétuelle; encerclant des surfaces herbeuses avec des feuilles de métal récupéré, elle se livre ensuite à des rituels de crémation à l'extérieur des enclos; une fois démantelés les murs dont le feu a léché les parois extérieures, les superbes gerbes de foin émergent intactes au milieu de la couronne sombre du brûlis, déjà prêt à revivre.

Toutes ces œuvres, y compris celle de Robertson, interpellent à divers degrés la mémoire d'un territoire et la générosité de la Terre-Mère, pistent une activité humaine disparue, en redessinent les traces et proposent une dialectique nature/culture dans

laquelle l'éphémérité manifeste le renouvellement perpétuel des choses et des êtres. On dira que cette similitude dans les approches est le fruit d'une problématique développée par le centre Langage Plus. Certes, mais le choix des artistes ici n'est pas fortuit. On fait appel à des créateurs dont la démarche est cohérente avec l'orientation proposée. Et cette démarche s'inscrit dans un réseau de l'art actuel où depuis une trentaine d'années, comme le mentionne Louise Déry dans le catalogue de l'événement, « s'établit peu à peu une scène qui a beaucoup à voir avec les notions de paysage, d'histoire et d'identité. » (Déry 1997 : 55) Le profil qu'elle esquisse de ces courants artistiques issus du *Land Art* montre l'intérêt que ceux-ci peuvent représenter pour des artistes amérindiens, particulièrement dans le contexte des années quatre-vingt. De plus, on reconnaît bien les œuvres de Sonia Robertson dans les caractéristiques de ces courants qui

tourment le dos au marché et au système des musées et des galeries au profit d'une conscience écologique du territoire et d'une redécouverte des cultures archaïques. La notion de l'art est réexaminée à partir de l'esprit des lieux, dans une attitude de symbiose avec la nature et une attention aux signes présents dans le paysage. Alors que le *genius loci* revient hanter le discours artistique, les réalisations des artistes adoptent des couleurs écologiques, architecturales, paysagiques, politiques ou symboliques. Elles remémorent des formes primitives et archétypales telles que la pyramide, le cratère ou la spirale; elles adoptent le caractère changeant, voire éphémère, des phénomènes naturels et sont souvent vouées à disparaître à plus ou moins longue échéance; par conséquent, elles sont mises en mémoire au moyen de la photographie et de la vidéo ou continuent d'exister à travers des fragments qui concentrent l'esprit de l'œuvre. (*ibid.* : 55 -56)

Il faut souligner ici que « Paysages Inter sites » fut suivi d'une exposition itinérante en galeries (Alma, Vancouver, Toronto) sous le titre « L'idée de traces »; afin de respecter le cadre intérieur, les artistes adaptaient ou métamorphosaient, symbolisaient ou prolongeaient leur œuvre précédente à l'extérieur: une manière d'archiver l'esprit de l'événement antérieur par des traces tangibles, traces à leur tour archivées par des documents visuels et écrits, dont le catalogue. Car, outre l'image, la parole sert non seulement à raviver la mémoire, mais elle la préserve et la fait circuler: nomadisme du texte qui, lui aussi, reproduit la culture et la diffuse, notamment dans le domaine de la critique, de l'anthropologie, de l'histoire et de la sociologie. « Mémorialisation de la mémorialisation », dirait Paré (*op. cit.* : 63). Nomadisme, oralité, circulation de la parole, culte de la Mémoire et inscription dans un territoire. Ce territoire ici est celui de l'art et Sonia Robertson y affiche déjà d'excellentes bibliographie et revue de presse.

Avoir des œuvres répertoriées, c'est exister comme artiste; avoir des artistes répertoriés, c'est exister comme « collectivité nationale » (*ibid.*). C'est pourquoi, explique Paré, les cultures de l'exiguïté multiplient les anthologies (les catalogues pour l'art visuel), les colloques et les événements collectifs rassembleurs qui célèbrent des héros dont elles ont besoin: ici, le travail critique est évacué car on est en état d'urgence et le réseau des solidarités communautaires veille à ce que la parole mémorisée et mémorisante, péniblement portée hors de l'oubli, circule sans heurt. Or, pour les artistes autochtones, il y a aussi la mémoire de la communauté artistique dans laquelle ils espèrent figurer et l'histoire de celle-là exige davantage que des panégyriques nationalistes: elle se fonde sur des recensements critiques cimentés par l'évaluation des pairs. Conjoncture

heureuse, certains réseaux artistiques documentés par la critique et l'historiographie institutionnelles (comme on l'a vu pour « Paysages Inter sites ») sont engagés dans une démarche où la Culture rejoint sous plusieurs aspects une culture de l'exiguïté : la culture amérindienne. Ces pairs-là sont donc très attentifs à toute expression autochtone qui puiserait aux sources de la Tradition telle qu'ils se la représentent et la mettent eux-mêmes en œuvre à divers degrés. Une analyse critique des œuvres qui n'en exclut pas une lecture sensible est alors possible.

Gerald McMaster soulignait il y a quelques années que l'abstraction ou le minimalisme sont peut-être des emprunts à l'héritage culturel des autres sociétés (Podedworny 1991 : 59). On pourrait dire la même chose de l'installation, de la performance, des œuvres *in situ*, qui se présentent souvent comme des rituels, profanes certes, mais utilisant diverses stratégies et effets propres aux rituels sacrés de diverses cultures. Peu importe, une convergence entre l'histoire de l'art occidental et celle de l'art amérindien a bien lieu. Mais cette convergence, rappelons-le, se manifeste dans le cas de certains éléments syntaxiques de l'art actuel, associés à certains réseaux, et ces éléments rejoignent ceux de certains artistes amérindiens, comme Sonia Robertson. Pour celle-ci, c'est la clef pour participer à plusieurs événements collectifs qui la font connaître et lui ouvrent la voie vers des expositions individuelles. D'autres artistes autochtones utiliseront une grammaire moins ethnique et des signifiants qui rappellent peu ou pas leur culture traditionnelle. Ceux-là, intéressés par d'autres problématiques, chercheront leur place dans d'autres réseaux artistiques : se dire et trouver le lieu pour le dire et être entendu est le chemin de tout artiste. Quel que soit son bagage, le voyageur se sent toujours dépossédé de quelque chose aussi longtemps qu'il ne peut le déposer nulle part.

L'ESPRIT DE SONIA ROBERTSON

Puisque conclure est une manière d'archiver la parole, c'est dans ce sens de « rappeler » l'essence des choses que j'utilise ici le terme « esprit », en paraphrasant la citation de Louise Déry. Du voyage de Sonia Robertson, on retiendra donc les éléments suivants :

1. Une démarche qui se définit par une quête mnémorique de sa tradition culturelle.

2. Un recours/retour aux origines qui alimente sa pratique artistique sur le plan de la grammaire (récit de l'œuvre) et de la syntaxe (dire de l'œuvre). Sur le plan de la grammaire, ses œuvres témoignent d'un rapport particulier à la nature et sont très marquées de signifiants ethniques et de symboles spirituels autochtones. Sur le plan syntaxique, elle exerce sa principale discipline, l'installation multimédia éphémère, dans une approche ritualiste, tel un moyen de faire circuler la Mémoire retrouvée, ce territoire onirique des ancêtres et des esprits où se mêlent le mythe et l'histoire. En cela, son parcours s'inscrit dans un courant de l'art actuel très concerné par une relecture de la nature comme matériau et une récupération des pratiques et des savoirs traditionnels.

3. Une démarche qui trouve sa cohérence dans l'oralité, présente aussi bien dans les œuvres (bandes sonores) que dans le discours que Sonia Robertson entretient sur elles. Ce récit de l'artiste, qui se construit à partir de la quête mnémorique, se fonde sur des révélations personnelles survenues lors d'expériences spirituelles (tente suante, buto, rêve, ressourcement collectif) ; il s'articule grâce à des sources informatives diverses, scientifiques ou populaires ; il se trouve validé, enfin, par un investissement symbolique des phénomènes, des objets et des événements,

toutes choses que la jeune femme constamment à l'affût de signes s'emploie à décoder et à interpréter comme autant de confirmations ou d'explications relatives à son cheminement.

À ce stade d'une carrière que Sonia Robertson conçoit en devenir, il y a donc cette cohérence entre sa pratique et ses propos ; il y a cohérence aussi entre ses cheminements personnel et professionnel, effectivement enracinés dans la Mémoire mais aussi résolument campés dans le territoire de l'art actuel : tout cela manifeste une synergie des représentations culturelles. Il n'y a pas ici de coupure, telle que l'on aurait pu l'appréhender dans « L'arbre sacré », sa première œuvre d'importance. L'œuvre de Sonia Robertson existe par une Mémoire retrouvée qu'elle investit dans le présent afin de la perpétuer dans le futur : sa culture glisse sur la spirale des renaissances et des transformations, « non plus comme un sous-produit des cultures dominantes, mais comme une fabrication originale et autonome de biens symboliques inédits. » (Paré, *op.cit.* : 206).

Quant à son territoire, qu'en est-il ? Peut-être vaut-il mieux parler de conquête, ou de voyage, ou d'une histoire de soi quelque part, ou simplement d'un espace d'Être. L'historisation est un processus qui soigne, dit Boris Cyrulnik. Thérapie ? On ne peut s'empêcher ici de faire un parallèle entre le travail de Sonia Robertson et certaines techniques thérapeutiques de Pauline Cleary. Inspirée par sa propre tradition amérindienne, cette intervenante sociale initie les jeunes autochtones en difficulté, par exemple, à l'expérience de la tente suante ; tel l'attrapeur de rêves de « Gardez les beaux », elle les amène sous les étoiles à la rencontre des Ancêtres ; elle leur propose encore de se rendre en forêt et d'y choisir un arbre à encercler de leurs bras afin de ressentir tout le bienfait de cette énergie verticale qui s'enracine à la terre et se projette dans le ciel : pendant ce rituel, beaucoup libèrent leur peine en criant ou en pleurant. Des histoires d'arbre réparatrices, donc, dans un processus de construction ou de renaissance de soi. Comment ne pas penser ici à tous les arbres de Robertson, à ceux qu'elle a encerclés et fait pleurer, à « L'arbre sacré » déraciné, à ces nombreux et longs chapelets de perles menant à l'arbre, puis à « Prière », où elle cherche une harmonie entre la face extérieure et la face intérieure de l'être. Quête d'un territoire/espace, quête de l'arbre, quête de soi. Ce n'est pas un hasard si le thème du trajet, puis les dispositifs de suspension, sont omniprésents dans les œuvres : il s'agit d'aller ou d'amener vers, d'entourer, d'établir des liens entre deux univers, deux cultures, deux points de vue, deux aspects de soi-même. Tant de chemins de perles, de lumières, de racines, de babiche, de fourrures, de terre ou de pierres ! Dans ce réseau de représentations signifiantes, il semble bien que Sonia Robertson devienne signe, et qu'elle se fasse signe à elle-même. Le sens est suspendu, en attente d'être décodé dans une histoire de l'art.

Mais la cohérence de la démarche, que je souligne encore en terminant, ne suffit pas toujours pour figurer dans l'histoire. Pour être officiellement reconnue comme authentique, et être ainsi mémorisée par l'institution de l'art, l'œuvre de Sonia Robertson (et toute œuvre d'art) peut et doit être soutenue par d'autres discours que celui de son auteure. Il s'agit bien dans ce cas de discours critiques ou savants sur l'art, de toutes disciplines, et moins de ceux-là qui sont davantage concernés par les études autochtones. Du fait de l'obligation professionnelle de se constituer un dossier visuel et écrit, l'artiste se fait déjà archiviste de sa propre mémoire. Il revient ensuite aux réseaux de l'art de récupérer cette mémoire et les œuvres, tâche qui n'exclut ni la communauté autochtone, ni l'importance d'une reconnaissance plus spécifiquement autochtone. Il faut bien

que la Mémoire retrouve l'esprit de son lieu, et Sonia Robertson était particulièrement honorée, en ce sens, d'inaugurer la nouvelle salle du Musée amérindien de Mashteuiatsh en y déployant son attrapeur de rêves : là où se suspend l'Esprit.

CONCLUSION

« Éternellement on ne possède que ce qu'on a perdu », dit l'auteur dramatique et poète norvégien Henrik Ibsen, dans son œuvre lyrique *Peer Gynt*. Cela nous renvoie à la mémoire, au rêve, au mythe, à la cosmogonie, à la « nostalgie des origines », toutes choses qui alimentent l'univers de la symbolisation poétique. Et, comme le souligne Pierre Legendre (1992 : 81), la représentation des origines s'effectue au moyen d'un certain bagage symbolique puisé dans la culture. Symboles conservés ou retrouvés, peu importe : ces derniers deviennent un passeport, une caution qui confirme l'identité de l'artiste amérindien tout en lui permettant d'exprimer sa culture. Cela a quelque chose à voir avec la résilience, telle que la définit Boris Cyrulnik lorsqu'il parle de cette capacité à survivre et à s'épanouir malgré l'avènement de traumatismes majeurs : cela concerne les battants, les guerriers ou les artistes qui revendiquent et explorent des territoires réels ou imaginaires : « Itinérance n'est pas errance. Même quand on sait d'où l'on vient, la génétique peut être imaginaire. Et quand on ignore son passé, on peut l'inventer à loisir. » (*ibid.* : 44)

Ainsi, peut-on dire que les artistes autochtones sont déposés d'une culture dont beaucoup, justement, se réclament pour en faire le « récit » dans leurs œuvres? Rappelons que dire (organiser) un récit ou l'entendre (comprendre) implique que l'action soit située et se développe à l'aide de la mémoire d'un commencement, avec la présence des origines, mais aussi à l'aide d'une projection dans le futur, avec l'esquisse du possible. Cela concerne toute tentative de compréhension du monde, toute tentative d'investissement de sens. Le déroulement et le dénouement des événements, soient-ils fantasmés, observés ou appréhendés, ne sauraient être pleinement saisis si les prémisses de leur contexte ont été oubliées. Cela est de la culture. Cela est aussi de l'art.

Récit de soi, histoire pour l'Art. Quête d'un territoire pour débarrasser ses bagages, quête d'un public pour raconter son histoire : si la « quête identitaire de l'artiste est une lutte contre l'absence et l'emprise de l'Autre » (Kristeva 1980 : 25), qu'en est-il des créateurs autochtones et de leur reconnaissance artistique sur le territoire de l'art savant? Disons d'abord que s'il existe encore une discrimination, cette dernière serait plutôt positive : il suffit de penser aux politiques et aux programmes gouvernementaux de soutien à la création qui favorisent les Amérindiens. La marginalité, ici, n'est pas triste. Cela dit, pour ces autochtones qui ont choisi d'y investir leur culture, le domaine des arts est un territoire où l'acculturation génère moins de paradoxes qu'ailleurs. Cela s'éclaire grâce au classique « principe de coupure » de Roger Bastide qui explique que l'individu marginal n'est pas celui qui vit déchiré entre deux cultures, mais celui qui vit dans chacune des deux, qu'il loge dans des compartiments étanches, en ignorant tout simplement les contradictions, les éléments parfois incompatibles et conflictuels entre les deux systèmes. Ce n'est certes pas le cas des artistes autochtones comme Sonia Robertson. Une telle « coupure » entre deux cultures serait bien difficile à identifier chez elle : en fait, elle n'existe pas puisque l'exercice de son art non seulement permet, mais exige la présence dynamique de deux ou plusieurs univers culturels dont la frontière est de plus en plus malaisée à définir. D'une part, les codes formels et leur

traitement (grammaire des couleurs, des textures, des matériaux, des objets) évoquent souvent le patrimoine domestique, le mode de vie, l'histoire ou la mythologie amérindiennes. D'autre part, la recherche artistique implique un apprentissage et un cheminement particuliers dans le milieu de l'art savant, avec la pratique de disciplines et l'expérimentation de médiums non traditionnels comme la peinture de chevalet, l'estampe, la photographie, la vidéo, le multimédia.

Bref, si la grammaire peut être amérindienne, innue dans le cas de Sonia Robertson, on ne se demande plus si la syntaxe est occidentale ou non et qui, des autochtones ou des allochtones, emprunte quoi à qui. La syntaxe des arts contemporains est maintenant internationale. Comme elle, mais plus aisément et depuis plus longtemps, les codes grammaticaux circulent d'une culture à l'autre. S'agit-il là d'appropriation, de dépossession, de manipulation, de circulation ou simplement de création et de manœuvres artistiques courantes? Parlons-nous de droits d'auteur sur la culture? L'artiste essaie de trouver son originalité et son authenticité à travers les modèles et les courants, et ces derniers sont plus nombreux là où la liberté d'expression et la créativité bourlinguent sur la mouvance des cultures. Davantage de houle et de courants, donc davantage de choix à faire, davantage de risques de s'y perdre... Mais ce voyage-là mène résolument quelque part. En tous cas, cela est de l'art et cela est aussi de la culture.

Note

1. De préférence à « tente de sudation », j'utilise les mots « tente suante » qui expriment mieux, à mon sens, une notion d'action et l'essence du rituel amérindien dans lequel la tente devient elle-même une entité animée par une énergie spirituelle.

Ouvrages cités

- BOUCHARD, Jacqueline, 1991 : *Manifestations of Ethnicity in Contemporary Amerindian Art*. Semiotics Monograph Series 8, Toronto, Soleil Publishing.
- , 1992 : « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis ». *Anthropologie et Sociétés* 16(3) : 147-158.
- CYRULNIK, Boris, 1999 : *Un merveilleux malheur*. Paris, Éditions Odile Jacob.
- DÉRY, Louise, 1997 : « L'empreinte des idées ». *Paysages Inter sites*. Catalogue d'exposition, Alma, Langage Plus, p. 53-63.
- GRANDE, John K., 1997 : « Landscape : Site and Seen ». *Paysages Inter sites*. Catalogue d'exposition, Alma, Langage Plus, p. 27-37.
- KRISTEVA, Julia, 1980 : *Pouvoirs de l'horreur*. Paris, Seuil.
- LEGENDRE, Pierre, 1992 : « L'image de ce qui ne peut être vu ». *Anthropologie et Sociétés* 12 (1) : 13-27.
- PARÉ, François, 2001 (1992) : *Les Littératures de l'exiguïté*. Hull, Le Nordir, BCF.
- PODEWORN, Carol, 1991 : « Robert Houle : Indians from A to Z ». *Fuse* 15(1-2) : 59.
- SAINT-MARTIN, Fernande, 1987 : *Sémiologie du langage visuel*. Sillery, Presses de l'Université du Québec.
- TODD, Loretta, 1990 : « L'appropriation ». *Parallélogramme* 16(1) : 24-33.
- TREMBLAY, Agnès, 1997 : « Avant-propos ». *Paysages Inter sites*. Catalogue d'exposition, Alma, Langage Plus, p. 5-6.
- SIOUI DURAND, Guy, 1996 : Sans titre. *Sonia Robertson : arbre sacré*. Catalogue d'exposition, Chicoutimi, Séquence, p. 7-17.
- KAINE, Elisabeth, 1996 : « Aller dans le bois ». *Sonia Robertson : arbre sacré*. Catalogue d'exposition, Chicoutimi, Séquence, p. 2-5.
- VEKEMAN, Louise, 1990 : *Soi mythique et soi historique. Deux récits de vie d'écrivains*. Montréal, L'Hexagone.