

ART MOHAWK 92: SPIRITUALITÉ DE L'ART AMÉRINDIEN

Louise Fournel¹

Le discours sur l'art amérindien a été jusqu'à maintenant un discours étranger aux valeurs autochtones; les historiens de l'art et autres spécialistes ont regardé et jugé cet art à travers le prisme de leurs catégories sans se soucier de l'esprit qui a orienté sa production. Même si les œuvres produites par les autochtones sont régulièrement présentées au public, elles le sont uniquement dans le cadre des musées d'ethnologie comme si elles étaient les vestiges anachroniques de peuples en voie de disparition. Il a fallu les événements de la crise d'Oka de 1990², pour secouer ces idées reçues sur la quasi non-existence des Amérindiens et leur folklorisation.

C'est dans ce contexte qu'a pris forme, à l'été 1991, l'idée d'organiser une exposition d'art autochtone qui présenterait aux Montréalais le visage vivant et actuel des Iroquois de la vallée du Saint-Laurent et du Lac des Deux-Montagnes³. L'art des artistes mohawk d'Akwesasne, de Kahnawake et de Kanasatake n'avait encore jamais fait l'objet d'une grande exposition dans la

¹ Louise Fournel est étudiante au doctorat en sciences des religions et chargée de cours au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal.

² Rappelons que cette crise a polarisé l'attention des médias pendant plusieurs mois et qu'elle a dégénéré en affrontement entre l'armée canadienne et les «guerriers» mohawk.

³ Cette exposition a été co-organisée par l'auteure et le pr. Yves Robillard du département d'Histoire de l'Art de l'UQAM.

métropole et était, de surcroît, tout à fait méconnu de la population. Mieux connaître l'imaginaire artistique d'un peuple ne peut que contribuer, dans ce cas-ci, à atténuer le vide qui s'est créé au cours de ce siècle autour de la nation mohawk.

Selon la perspective autochtone

Afin de respecter les enjeux de l'autonomie culturelle autochtone, les organisateurs ont délibérément pris la décision de ne pas intervenir au niveau du contenu de l'exposition. La sélection des artistes et des œuvres a donc été confiée à des responsables compétents des trois communautés mohawk impliquées. On peut facilement convenir du rôle essentiel que joue la sélection des œuvres dans l'organisation d'une exposition: le choix, par sa cohérence, donne à l'événement sa signification profonde.

Cette décision a donc été laissée entre les mains d'autochtones expérimentés qui ont agi à titre de conservateurs invités. En tant qu'organisateur, notre action s'est limitée à l'aspect technique de l'événement (trouver le lieu, le financement, le transport, etc.). Les conservateurs Salli Benedict, ex-directrice du Musée d'Akwesasne, Martin Loft, photographe, et Linda Deer, du groupe Woodland Rainbows de Kahnawake ont eu toute la liberté de rassembler les œuvres qui, selon eux, représentaient le mieux leur culture.⁴ En aucune façon, nous ne sommes intervenus dans le travail des conservateurs et n'avons cherché à apposer à l'avance l'étiquette «art contemporain» sur ce qui allait être présenté, pour sacrifier aux exigences du milieu artistique. Aucune distinction, non plus, n'a été faite entre les catégories «art», «artisanat» et «art populaire», ces distinctions semblant non pertinentes aux conservateurs invités. Notre rôle a plutôt consisté à faire en sorte que nous puissions recevoir et accueillir chez nous cette

⁴ L'exposition eut lieu au Centre Strathearn à Montréal du 9 au 31 janvier 1992.

immense vitalité artistique autochtone que les communautés mohawk nous faisaient parvenir.

Cette expérience, parce qu'elle était sous la direction exclusive de conservateurs amérindiens, nous a permis de voir à l'œuvre un autre mode de fonctionnement, une autre manière de procéder à la diffusion du travail artistique.

Certains aspects en sont ressortis avec davantage de relief mais tous les points de divergence que l'on a pu constater ont trouvé leur force d'appui dans une attitude commune fondamentale: un minimum de sélection des œuvres a été effectué. S'il y a eu effectivement sélection⁵, celle-ci ne s'est exercée que de manière à favoriser un maximum d'artistes et non à privilégier un minimum d'élus.⁶

Au fur et à mesure que le projet avançait, il nous est vite apparu que l'espace d'accrochage prévu au départ ne pouvait contenir toutes les œuvres retenues et qu'il fallait doubler l'aire de présentation.⁷ Cette manière de procéder, radicalement différente, a entraîné un mélange des styles, des âges et des réputations des artistes exposants. À l'opposé de nos critères restrictifs d'inclusion/exclusion, cette attitude fondamentale de non-distinction a remis en question nos pratiques les mieux acquises. J'en tenterai l'explication suivante.

Le Grand Cercle, un principe de non exclusion

La conceptualisation de l'univers, chez les Amérindiens, s'exprime dans l'idée de Grand Cercle. Ce cercle, comme métaphore structurelle du monde, est non hiérarchique et

⁵ Les œuvres jugées trop commerciales ou stéréotypées ont été éliminées d'emblée.

⁶ Cette approche est aussi celle qui est adoptée par le Musée du Woodland Cultural Center à Brantford, Ontario.

⁷ L'exposition a regroupé 62 artistes et un peu plus de 200 œuvres réparties sur deux étages.

comprend l'ensemble des existants (divinités, humains, animaux, plantes, minéraux, etc.). Sa fonction est intégratrice et égalitariste. Rien n'existe en dehors du Grand Cercle et tout ce qui le compose a un droit égal d'appartenance. Il s'ensuit que les relations entre chacun des éléments interconnectés du cercle s'établissent sur les principes de réciprocité et de partage: aucun ne doit dominer l'autre, aucun n'ayant autorité sur l'autre.⁸ Personne ainsi ne détient le droit de condamner ou d'exclure quiconque, chacun assumant librement ses décisions. La seule attitude acceptable sera celle de non intervention ou, tout au moins, d'intervention minimale autant dans les affaires d'autrui que dans l'ensemble de la création. Le monde, dans cette perspective, n'est pas à améliorer et à parfaire mais à admirer et respecter.

L'optique de travail des responsables autochtones de l'exposition ne se conçoit qu'à partir de cette conviction profonde qu'ils partageaient tous. Chacun était relié de près ou de loin à l'une ou l'autre des Maisons Longues de sa communauté dont c'est l'enseignement principal.⁹ Le concept de non-distinction, ou de non séparation, a donc été naturellement appliqué au processus de regroupement des œuvres, le but n'étant pas de confirmer l'exception mais de voir réunis les artistes des trois communautés. Cette approche non discriminante donna au projet une réelle force d'attraction et d'agrégation plutôt que d'exclusion et de sélection.

On ne peut que constater que cette disposition globale est, pourrait-on dire, porteuse de socialité et de convivialité. On pourrait reprendre à ce propos la réflexion du sociologue Michel Maffesoli au sujet de la notion d'esthétique, *aisthesis*, comprise dans son sens premier d'expérience partagée.

⁸ Voir l'excellente étude de Robert Vachon, *La nation Mohawk et ses communautés*, dans *Interculture*, cahier nos 113 et 114.

⁹ La Maison Longue iroquoise désigne le lieu, mais aussi les gens qui participent aux diverses cérémonies qui y sont célébrées.

Pour Maffesoli (1990: 44), est esthétique tout ce qui sert de ciment social, tout ce qui concourt «à une forme d'assentiment à la vie» et encourage le rapprochement des individus. Cette esthétique élargie, qui déborde le domaine réservé des arts, serait une caractéristique des sociétés post-modernes et se reconnaîtrait à ce désir d'un vouloir-vivre-ensemble qui cherche à maximiser les rapports humains et privilégie l'expérience commune d'un «sentier avec». L'esthétique s'est alors «diffractée dans l'ensemble de l'existence. Plus rien n'en est indemne» (Maffesoli, 1990: 14). L'esthétique est devenue synonyme de socialité, elle «fait société». Elle est ce sentiment partagé, cette complicité dans la différence qui crée les consensus.

L'approche esthétique des conservateurs autochtones rejoindrait entièrement cette définition de la post-modernité dans leur disponibilité à recueillir et à rassembler les œuvres, à les faire se côtoyer pour que, de cette interaction, puisse apparaître une nouvelle configuration des potentialités collectives.

Mais, il faut bien le remarquer, pour ce qui est des instances décisionnelles du monde de l'art contemporain, on procède encore tout autrement. Le processus de sélection des œuvres consiste la plupart du temps à extraire du milieu ambiant des arts quelques œuvres, choisies en fonction de la réputation de l'artiste ou d'un thème prédéterminé.

L'accrochage des œuvres vise en outre à isoler chacune des pièces dans le but d'éviter toute interférence de l'une sur une autre. Chacun doit trouver sa signification en elle-même et, à la limite, être son propre référent. Dans cette valorisation d'un petit nombre d'élus, une quantité appréciable d'œuvres ne seront jamais exposées, ne correspondant pas ou peu aux critères, jamais formulés, des conservateurs impliqués. Ce mode de fonctionnement est centré sur l'individu-artiste qui, pour acquérir quelque notoriété, doit satisfaire aux exigences de la critique

d'art et des galeristes¹⁰. Rivalité et compétitivité sont à l'ordre du jour.

Dans la vision autochtone de rassemblement, chacun au contraire est apprécié pour ce qu'il est et pour ce qu'il fait. Bien que son œuvre soit aussi une recherche personnelle d'expression, elle s'adresse avant tout à la collectivité. Le sous-titre de l'exposition était à ce propos assez explicite: «Notre peuple, notre art». L'exposition a donc été conçue comme un acte de création collective, d'«attraction des sensibilités» (Maffesoli, 1990: 35), où l'importance d'un «sentir avec» primait sur toute autre considération.

Différent aussi de la foire qui, il est vrai, est peu discriminante, le rassemblement amérindien s'ouvre sur une revitalisation spirituelle de ses membres. Pour bien marquer cette dimension de l'exposition, une cérémonie traditionnelle, présidée par des aînés de chacune des trois communautés mohawk, eut lieu en guise de vernissage. Ainsi, l'acte esthétique de réunir les œuvres d'une exposition ne se dissocie pas d'une action à caractère aussi bien socio-politique (affirmation de soi) que religieux («reliance» spirituelle).

Mais, revenons à cette attitude de non-exclusion ou de distinction minimale qui eut pour conséquences immédiates d'offrir dans un même lieu un mélange des styles, des âges et des réputations des exposants.

Bien que les œuvres présentées appartenait toutes, ou presque, à l'art dit figuratif, l'étendue des styles allait d'une représentation de type illustratif — les dessins et acryliques de

¹⁰ Voir à ce propos l'article de Pierre Bourdieu «Le marché des biens symboliques», paru *L'Année Sociologique*, 1971.

John Fadden par exemple — au symbolisme de Harold Thomas dit Gesso, jusqu'aux huiles expressionnistes de Ellen Sue Herne. Mais, le plus remarquable, en regard de nos pratiques, fut de constater la variation des styles à l'intérieur de la production d'un même artiste. Charlotte King, entre autres, passe avec facilité de l'illustration narrative au symbolisme à connotation chamanique. Salli Benedict s'exprime de la façon suivante à ce propos: «Many of the Native artists are also poets, cultural specialists, faithkeepers, chiefs, visionaries, spokespeople, storytellers, statesmen, philosophers and teachers — a mixed bag».¹¹

Cette grande polyvalence des artistes autochtones se reflète dans la liberté de style avec laquelle ils travaillent. Chaque œuvre appelle un traitement particulier dépendant du contenu qui la motive. Chaque œuvre est le résultat d'une expérience unique, d'une vision qui exige de s'incarner dans un corps singulier (un poème, un tableau, une musique, etc.). L'idée de «série», propre

¹¹ Extrait d'une conférence inédite prononcée à l'Université St-Lawrence en mars 1990.

à la logique industrielle¹², est tout à fait absente de cette conception.

Alors même qu'ils empruntent au monde occidental ses techniques de dessin et ses procédés picturaux, les artistes autochtones actualisent leur créativité hors des normes imposées par le marché de l'art et les galeries, dans un foisonnement qui témoigne de la diversité et de la vitalité de leur culture.

Un dernier point à souligner quant aux préparatifs de l'exposition: le mélange des âges et des réputations des artistes.¹³ Alors que l'on prend bien soin d'éviter, dans nos galeries d'art, qu'un artiste de grande réputation ne se retrouve jumelé à un débutant, sous prétexte que cela lui serait offensant, les autochtones, eux, n'hésitent pas, au moment de l'accrochage, à faire alterner des tableaux de jeunes et de moins jeunes, les œuvres d'inconnus à côté de celles d'artistes réputés et bien

¹² Cf. Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

¹³ On doit souligner aussi la juxtaposition de tableaux peints à des époques différentes et le refus de certains artistes de signer leurs œuvres.

cotés. Salli Benedict, dans un entretien privé, m'expliqua que cette façon de faire contribuait à l'émulation des plus jeunes et des débutants de tous âges. Les communautés mohawk tiennent à stimuler et à développer chez leurs membres un haut degré de créativité et encouragent très tôt les jeunes à manifester leurs talents.¹⁴ Cette diversité des expériences, loin de gêner les plus vieux, leur donne auprès des plus jeunes un rôle de guide qu'ils acceptent volontiers.

Ces quelques considérations font apparaître un «ethos» commun intimement lié à la pratique artistique autochtone. Le comportement esthétique se double d'une éthique articulée autour de la notion de non-exclusion ou d'exclusion minimale¹⁵

¹⁴ Dans une lettre qu'il écrivait pour appuyer l'exposition, le Grand Chef Mike Mitchell du Conseil Mohawk d'Akwesasne soulignait l'importance d'accueillir sur nos cimaises le travail des plus jeunes. «Mohawk artists start young and learn to express themselves in some artistic form, often before formal educators "teach" them what to do. They are encouraged to think creatively in all aspects of life». Cette attitude était très visible aussi dans les réunions qui ont précédé l'exposition.

¹⁵ Par exclusion minimale, il faut comprendre que les conservateurs n'ont pas exposé tout ce qui leur tombait sous la main, mais uniquement ce qui, pour eux, appartenait au monde de l'art. Soulignons, encore une fois, le caractère englobant d'un tel terme

qui, par l'attraction intégratrice qui lui est implicite, rend l'artiste responsable face à sa propre collectivité. L'activité artistique ne se dissocie pas de l'éthique sociale dont elle est issue, elle en est au contraire le liant qui permet d'accorder et de solidariser les sensibilités individuelles de chacun.

L'éthique se comprend alors comme un ensemble cohérent de valeurs qui orientent l'action et lui donnent sens. On peut donc parler d'une éthique de l'esthétique¹⁶ qui intègrerait les arts de faire dans une vision commune de socialité partagée.

Revitalisation et «reliance» culturelles

L'art, dans la culture traditionnelle mohawk, est une composante sociale parfaitement intégrée à cette culture. Et l'artiste, conscient de jouer un rôle important dans sa communauté, en assume la responsabilité. Cette adhésion à la culture du groupe se reflète dans les propos des artistes eux-

qui accepte de voir mis côte à côte des pièces de vannerie et des sculptures, des bijoux et des peintures.

¹⁶ Cette fois, dans le sens restreint du terme.

mêmes et dans le contenu des œuvres qu'ils ont présentées. J'aimerais discuter de ces deux points en utilisant les concepts de *revitalisation* (Wallace, 1956) et de *reliance* (Maffesoli, 1990) culturelles.

Avec l'accélération croissante du processus de modernisation qui a caractérisé l'ensemble du continent nord-américain depuis cinquante ans, la société mohawk, qui avait largement la réputation d'être «progressiste», s'est vue confrontée à un effritement de ses valeurs traditionnelles fondamentales. La disparition presque complète de l'usage de la langue mohawk dans la génération de l'entre-deux-guerres, a certainement suscité un vif sentiment d'inquiétude et ravivé les tendances traditionalistes qui s'étaient maintenues en dépit de l'opposition des autorités ecclésiastiques et des politiques gouvernementales.¹⁷

¹⁷ Ce point fait l'objet d'une controverse entre, d'une part, les spécialistes américains qui vont jusqu'à affirmer que les Mohawk de Caughnawaga et de St-Régis «never had an Indian religious tradition» (Deardorff, 1956: 80) et, d'autre part, la tradition orale mohawk qui affirme tout le contraire. Robert Vachon, directeur de recherche à l'Institut Interculturel de Montréal, prépare actuellement

Cependant, il ne saurait être question de situer vers la fin des années soixante un véritable mouvement religieux de revitalisation tel que l'entend Wallace, c'est-à-dire centré autour des visions d'un prophète et d'une société en état de stress intense¹⁸, mais plutôt de parler de la réactivation d'une revitalisation qui eut lieu au XIX^e siècle et qui avait perdu de sa vigueur au contact des idées progressistes de ce siècle. Cette régénération se manifesta par un retour aux traditions de la Maison Longue et la redécouverte des grands récits fondateurs de la nation.

Au nombre de ces récits figurent le Mythe de la Création dont on parlera un peu plus loin et l'histoire de l'instauration par le Pacificateur et Hiawatha de la Grande Loi de la Paix et de la Confédération des Six Nations qui structurent, encore

une publication qui documente la thèse amérindienne qui soutient avoir toujours conservé la pratique des rituels et cérémonies ancestrales.

¹⁸ Wallace identifie cinq conditions d'apparition et d'évolution des mouvements de revitalisation sous la conduite d'un prophète. Le Seneca Handsome Lake assumait ce rôle pour les nations iroquoises autour des années 1799-1815 (Wallace, 1956).

aujourd'hui, la vie politique iroquoise. À cela s'ajoute de profondes croyances chamaniques et animistes.

Les artistes qui ont participé à l'exposition ont presque tous puisé leur inspiration dans la représentation de l'un ou l'autre de ces éléments culturels et contribué en ce sens au mouvement de régénération spirituelle qui anime désormais leur collectivité.

L'art, ainsi conçu en continuité avec la tradition, assume le rôle de mémoire collective, ou affective¹⁹, en provoquant, chez le spectateur, la réactivation d'une vision personnelle des expériences spirituelles transmises par la tradition. Chaque œuvre est un fragment de ces récits qui se présente à nouveau (se re-présente) à l'imaginaire des membres de la communauté.

The artworks are a reflection of the deep cultural beliefs that background each of these individual artists. These pieces are filled with symbolism that reminds us about specific aspects of our culture. In a way these representations and their symbolism, are a way to reinforce our oral traditions and to restate

¹⁹ Ce terme a d'abord été utilisé par Stanislavsky pour décrire le processus de réactivation de la mémoire émotionnelle à laquelle doit recourir l'acteur.

old beliefs that are the roots of who we are today. Like wampum belts, these pieces are mnemonic devices that are recording and portraying our beliefs to others. Our artwork is about us, for us and with us today, as it always has been²⁰.

L'art, dans cette perspective, est plus qu'un objet dont on doit admirer la matérialité. Comme tout art profondément inscrit dans les traditions spirituelles de sa culture, c'est un outil de dépassement (Maffesoli, 1990: 63) qui cherche à atteindre et à transmettre la dimension invisible du réel.²¹ L'art dont il est ici question est de l'ordre de la vision et du religieux. Il livre sous forme de symboles une expérience intérieure de la spiritualité, comprise par tous ceux qui partagent cette même culture.

Les artistes à qui l'on avait demandé d'écrire un court texte de présentation, ont tous répondu dans le sens de cette affirmation de Mary Wari McComber de Kahnawake:

²⁰ Extrait du catalogue de l'exposition «Akwasasne: our strength, our spirit» qui eut lieu au Musée d'Akwasasne en 1985.

²¹ «L'art ne reproduit pas ce qui est invisible; il rend visible», disait Klee dans une «confession créatrice» publiée en 1920 et citée par Herbert Read dans son *Histoire de la Peinture moderne*, Paris, Aimery Somogy, 1960.

«Contemporary Native Art finds at its roots a spiritual basis». La peintre Ellen Gabriel, qui fut la porte-parole de la Maison Longue des Pins pendant la crise d'Oka, décrit de la façon suivante l'un de ses tableaux intitulé *Spirit Guide*: «This particular piece deals with my fascination with the spiritual dimension which lives amongst. A belief I was taught, was that our ancestors walk with us. This is my attempt to reflect that belief.»

L'aspect visionnaire de cet art est particulièrement présent dans les tableaux de Pauline Lahache, de Kahnawake, qui s'en explique ainsi: «The visions which I paint are about Iroquois life and Native heritage, past and present, life and death, about legends and spiritual beliefs and the future.»

L'artiste réputé John Fadden, auteur d'une suite de dessins qui illustrent le Mythe de la Création, confiait il y a quelque temps à la revue *Turtle Quaterly*²²: «I often feel my drawings

²² Dans un article de Bruce A. Burton, «East meets West», dans *Turtle Quaterly*, 1989, p. 17.

and paintings have dream-like quality. I do it without knowing it. It's a spiritual way. I often think I can't believe I did that. that I feel I had help.» Quant à Charlotte King, peintre établie à Maniwaki, elle n'hésite pas pour sa part à déclarer: «I rely on the Spirit for my inspiration and then expand on the ideas as I develop my painting. I believe that our spirit can communicate with other spirits, and this is how we receive guidance throughout our lives.»

Les artistes autochtones de tendance traditionaliste se sentent profondément enracinés dans l'univers spirituel de leur culture. Leur imaginaire fait partie intégrante de l'imaginaire collectif qu'ils réinterprètent à partir de leurs propres expériences. Ils réinventent les grands thèmes qui façonnent et maintiennent l'identité du groupe. L'art devient ainsi œuvre de socialité et de reliance en réactualisant les images-symboles²³ qui donnent à la pensée sensible sa cohésion.

²³ «[Symbol] is used for any object, act, event, quality or relation which serves as a vehicle for a conception — the conception is the symbol's "meaning"». (Geertz, 1965).

L'artiste reconstruit et rend accessible aux yeux de tous l'Image du Monde (*Imago Mundi*) dont l'oubli et la destruction entraînerait la déstabilisation et le stress social (Eliade 1957) (Wallace, 1956). L'art, dans ce contexte, acquiert un pouvoir et une force uniques par sa capacité de réactivation des symboles collectifs. Chargé de l'imaginaire social affectif, il joue un rôle essentiel dans la revitalisation de la communauté: art, responsabilité sociale et spiritualité sont ici indissociables.

Le Mythe de la Création

Chaque société, ou plus exactement chaque ensemble civilisationnel, a besoin de se raconter une histoire qui lui permet d'être ce qu'il est. (Maffesoli, 1990: 82)

Cette «histoire», ou plutôt ces «histoires» alimentent l'inspiration artistique des peintres de tendance plus traditionaliste.²⁴ Le Mythe de la Création est, à ce titre, la plus

²⁴ On ne doit pas oublier, en disant cela, que plusieurs artistes de tendance dite «moderniste» vont davantage privilégier des thèmes à connotation plutôt politique et revendicatrice.

fondamentale de toutes, celle qui fonde l'identité de la nation. Rappelons-en brièvement les grandes lignes.²⁵

Au début, les Onkweshona, ou les êtres semblables aux humains, vivaient dans la région du dessus. Ils ne connaissaient ni la peine, ni les pleurs, ni la mort. Ils vivaient dans de longues maisons qui abritaient toutes un clan familial.

Un jour, Aientsik, Terre Fertile, se présenta devant Tharonhiawakon, Celui-qui-Tient-le-Ciel, pour devenir sa femme. Ils vécurent ensemble chastement, le temps de mieux se connaître. Mais, bientôt, Tharonhiawakon s'aperçut que Aientskik était enceinte et il en prit ombrage. À la suite d'un rêve qu'il fit, il se rendit au pied de l'Arbre de la Lumière Permanente, prit le tronc de l'arbre et le déracina. Un immense trou apparut. Celui-qui-Tient-le-Ciel demanda à sa femme de s'approcher et quand elle fut près du bord, il la précipita dans le vide.

²⁵ L'orthographe des mots mohawk qui suivent est empruntée à David Blanchard auteur du livre *Seven Generations: A History of the Kanienkehaka*, Kahnawake, 1980.

Aientsik tomba. Sous elle, l'univers n'était que de l'eau. Les oies et les canards la virent descendre du ciel et la recueillirent dans sa chute. Une grande tortue s'approcha et les animaux marins s'empressèrent d'aller chercher un peu de terre au fond de l'eau. Seul le rat musqué réussit à poser sur le dos de la tortue une poignée de boue. Aussitôt la tortue et la terre sur son dos grandirent jusqu'à devenir l'Amérique du Nord ou l'Île de la Tortue. Aientsik put s'y reposer et donner naissance à une fille Tekawerahkwa, ou Coup de Vent.

Tekawerahkwa donna à son tour naissance à deux jumeaux, Thawiskaron, le malin, et Okwiraseh, le juste. Et elle mourut peu après. De son corps, allongé sur la terre, ont germé la fève, la courge et le maïs, les Trois Soeurs nourricières de la nation iroquoise, ainsi que le tabac pour rendre grâce de tous ces bienfaits.

Okwiraseh, le juste, prépara la terre à la venue de l'homme. Alors qu'il créait les rivières et les montagnes, son frère jumeau, le malin, s'ingéniait à les chambouler et à les rendre

impraticables aux humains. Fatigué du comportement de Thawiskaron qui s'amusait à défaire tout ce qu'il construisait, Okwiraseh le provoqua en duel. «Celui qui gagnera règnera sur le jour et l'autre sur la nuit», dit-il. Le combat dura plusieurs jours et, à la fin, ce fut Okwiraseh, le juste, qui l'emporta.

Mais, un jour que celui-ci se promenait sur ses terres, il vit Hatowi, de la région du dessus, lui barrer le chemin et l'interpeller: «Que fais-tu là à te promener dans ce monde que j'ai créé comme si c'était toi qui avait fait tout cela?». Okwiraseh lui répondit qu'il était celui qui avait créé tout ce qu'ils voyaient. Alors, ils convinrent d'un marché: celui qui réussirait à faire bouger les montagnes prouverait par là qu'il est le véritable créateur de la terre et le perdant devrait lui être fidèle jusqu'à la fin des temps. Hatowi commanda à la montagne de bouger et, bien sûr, rien ne bougea. Alors Okwiraseh demanda à Hatowi de se tourner et de fermer les yeux. Il ordonna à la montagne de se placer derrière Hatowi et quand celui-ci se retourna, d'un coup,

son visage frappa durement la montagne et fut déformé et tordu à jamais par le choc!

Hatowi promit alors solennellement d'aider les humains. Ceux-ci devraient s'adresser à lui en l'appelant grand-père, ils devraient aussi lui faire brûler du tabac et sculpter son image dans le tronc d'un arbre vivant. Alors lui, Hatowi, les guérirait de tous leurs maux. C'est ainsi que la grande cérémonie de la Société des Faux-Visages prit naissance et continue toujours d'exister de nos jours.

Arrêtons-nous ici. Cet abrégé pourrait encore se poursuivre par le récit de la création des êtres humains à partir de terre glaise et des instructions que le Créateur leur assigna. Mais ce qui vient d'être raconté offre suffisamment d'images pour illustrer notre propos.

Reconstruction du mythe et pouvoir des images

En constatant le nombre impressionnant de tableaux et de sculptures de l'exposition consacrés à ce thème, il est facile de

voir que le mythe est toujours vivant et qu'il continue de se transformer et de s'enrichir de nouvelles interprétations au rythme des changements sociaux. La société iroquoise a connu de grandes périodes de bouleversements qui, à chaque fois, ont menacé sa survie mais, avec une étonnante vitalité, ses différentes communautés ont su maintenir et renouveler leurs traditions.

À la fin du XVIII^e siècle, à la suite de la guerre de l'Indépendance américaine et de la création du système des réserves, la détérioration du mode de vie traditionnel était si marquée qu'une action urgente s'imposait. Sans rejeter en bloc toute influence étrangère, le prophète Seneca.²⁶ Handsome Lake, investi d'une autorité aussi bien politique que spirituelle, encouragea une «acculturation sélective» (Wallace, 1977: 448) des croyances religieuses en acceptant d'y inclure certains éléments bibliques (le jugement du Créateur, le ciel et l'enfer) et en condamnant toutes formes de pratique de la sorcellerie. Ces

²⁶ La Confédération des Six Nations iroquoises comprend les nations Mohawk, Seneca, Oneida, Cayuga, Onondaga et Tuscarora.

transformations et aménagements permirent d'assurer la transmission, à l'intérieur des Maisons Longues, de la plupart des cérémonies qui marquaient le déroulement de la vie iroquoise. Le passage à la modernité a pu ainsi s'effectuer et être toléré sans que soit pour autant perdu l'essentiel de la tradition.

Or, depuis les années soixante-dix, on assiste à nouveau à une renaissance des cultures amérindiennes, particulièrement visible chez les Mohawk. Ce qui ne va pas sans apporter certains changements à l'héritage traditionnel pour l'adapter aux préoccupations actuelles. Les œuvres présentées à l'exposition en sont un témoignage éloquent. Revenons donc au récit du Mythe de la Création, tel qu'il est raconté aux enfants de la Survival School de Kahnawake (Blanchard, 1980: 6).

Lorsque Tharonhiawakon apprit que Aientsik, son épouse, attendait un enfant qui n'était pas de lui, il la précipita dans le vide. Cette partie du récit connaît des variantes qui adoucissent le comportement de Tharonhiawakon. Ce sont ces variantes qu'a privilégiées l'artiste Mary Wari McComber qui en a fait un des

pôles de sa réflexion. Ainsi son tableau intitulé *Elle regarda longuement avant de descendre* se situe dans un contexte de revalorisation du rôle des femmes et insiste sur le fait que ce soit Aientsik elle-même qui ait accepté sa venue sur terre. En ne nous faisant voir que ses mains, l'artiste situe le spectateur dans la position occupée par Aientsik, penchée et regardant le bleu de la mer sous les nuages. Sa décision est-elle prise? Viendra-t-elle féconder ce nouveau monde? Va-t-elle refuser? L'œuvre n'offre pas de réponse si ce n'est, peut-être, l'admiration qu'a pu éprouver Aientsik, tout comme le spectateur contemporain, pour la beauté de ce bleu qui couvrait la terre. Connaissant l'importance du Beau, comme facteur d'harmonie et d'unification au Créateur dans la spiritualité amérindienne, tout porte à croire qu'Aientsik «désira» ce monde pour sa beauté.

Le mythe comme support symbolique de la pensée est reconstruit par l'interprétation que lui donne chacun et, ce faisant, il agit en tant qu'opérateur d'une nouvelle compréhension de soi.

(...) culture patterns have an intrinsic double aspect: they give meaning, i.e., objective conceptual form, to social and psychological reality both by shaping themselves to it and by shaping it to themselves. (Geertz, 1979: 81)

Cette double action du mythe, façonnante et façonnée, est très visible dans les dessins de John Kahionhes Fadden. Prenons pour exemple la scène représentant la fille d'Aientsik gisant sur le sol, des suites de la naissance des jumeaux. Dans la version déjà citée²⁷ et reprise par Fadden, ce corps, désormais inerte et étendu sur la terre, donna vie aux Trois Soeurs, la fève la courge et le maïs, en n'oubliant pas le tabac. L'identification de ce corps-mère à la terre permet, par la suite, de former le concept de Terre-Mère.

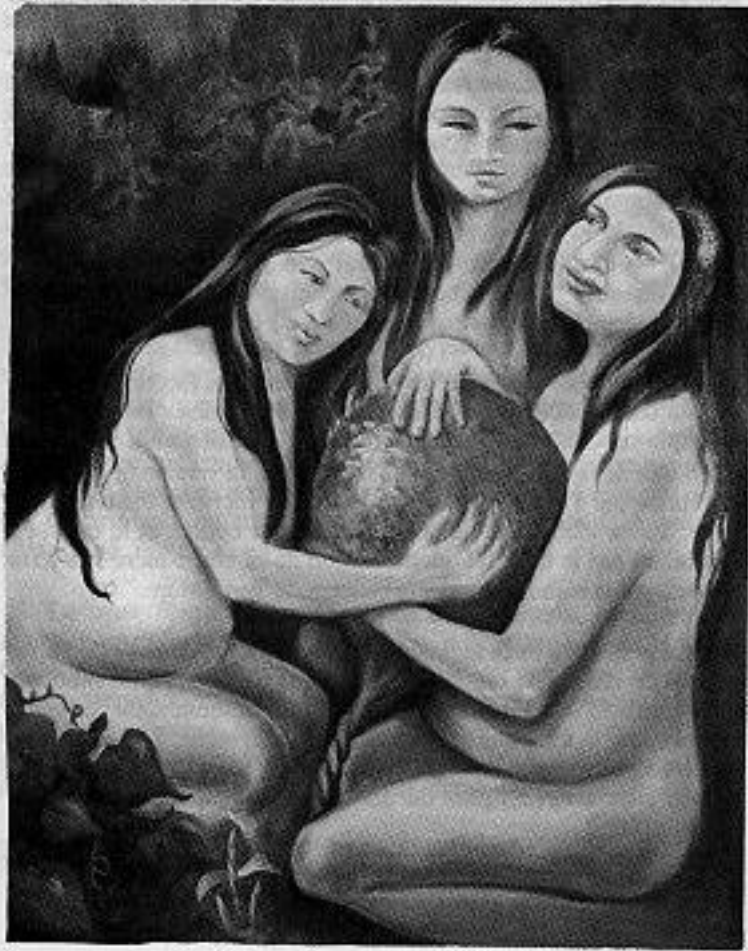
En prenant la force agissante d'un symbole, ce concept de Terre-Mère s'est chargé de rationalité autant que d'émotivité. Il mobilise globalement l'individu et sa société en lui commandant le même respect pour la terre que celui qui est dû à une mère. La création de ce concept-symbole de Terre-Mère place, de plus, les

²⁷ Différente de celle de Blanchard qui ne mentionne pas l'origine des Trois Soeurs.

sociétés autochtones à l'avant-plan du discours écologique actuel. Il les positionne dans la contemporanéité en procurant à leur réflexion un fondement métaphysique dont se sent trop souvent dépourvu le monde occidental qui emprunte à différentes cultures les éléments spirituels de sa pensée écologique récente.

Un autre tableau, celui de Charlotte King, reprend le thème des Trois Soeurs vu sous l'angle de la fertilité féminine et de la terre nourricière. Les Trois Soeurs, comme trois divinités, sont représentées par trois jeunes femmes rondes et nues dont l'ensemble des traits exprime douceur et tendresse.

des traits exprime douceur et tendresse.



Cette identification de l'abondance et de la générosité de la terre à la maternité humaine engendre un état d'esprit et un comportement empreint de déférence.

This one piece of grass, this one pine tree, and all nature is a human being. Anyone who recognizes this fact cannot destroy anything in nature. This is the fundamental point of education for Indian children.²⁸

La pensée «écologique» autochtone, avant d'être normative, est d'abord associative. On respecte la nature parce qu'on est intimement lié à elle comme à une mère ou à une sœur.

Traditionnellement, la société iroquoise est matrilineaire, les enfants portent le nom du clan de la mère. Elle est également agraire. L'activité agricole était en grande partie assumée par les femmes qui en avaient la responsabilité. Même si, depuis l'époque des réserves, cette activité est plutôt du ressort des hommes, tous les rituels et cérémonies qui accompagnaient le rythme saisonnier de la culture des champs, se sont conservés jusqu'à nos jours et sont toujours célébrés dans les Maisons

²⁸ Burton, *loc. cit.*, p. 20.

Longues (Randle, 1972: 176). Aujourd'hui, le renouveau de la culture ancestrale a fourni aux femmes la justification et l'appui moral à la réinstauration de leur rôle social. Revenir à la tradition, c'est aussi, pour elles, revenir à un statut d'égalité. Le passé rejoint là un futur anticipé.

The women within our own society have a special place, a special place of honor. We have the ability to bring forth life to this earth. (...) All through a person's life, from the time they are conceived, from the time they are born, until the time they leave this earth, their care is truly in the hands of the women, the mothers of our nations, and that is a sacred trust. (Shenandoah, 1988: 4-6)

L'ordre passé n'est pas synonyme de répression dont il faut se libérer mais d'idéal à retrouver. À cet univers des femmes, qui fonde sa légitimité sur la fertilité et la responsabilité du lien à la terre et à la communauté, correspond le monde des hommes tourné vers la forêt et les excursions de chasse. Or, avec la vie dans les réserves et la proximité des villes, les hommes, chez les Iroquois, ont eu à souffrir du déclin de ces activités et des valeurs qui y étaient rattachées (Randle, 1976: 175).

La Société des Faux-Visages et la fabrication des masques relèvent davantage du monde des esprits associés à la forêt. Aller en forêt est toujours une aventure périlleuse: on y risque souvent sa vie mais surtout on peut y rencontrer des êtres surnaturels (Fenton, 1977: 298). La sculpture des Faux-Visages²⁹, traditionnellement réservée aux hommes, témoigne de l'expérience de telles rencontres. Mais cet imaginaire n'est pas (ou n'est plus) exclusif aux hommes. Pauline Owisokon Lahache représente dans ses peintures des masques de la Société des Faux-Visages. Elle ne nous montre pas des masques qu'elle aurait elle-même sculptés, véritables objets de pouvoir qui nécessitent des devoirs et obligations de la part du propriétaire, mais bien des représentations picturales de ces masques. L'art, dans ce cas, est de l'ordre de la commémoration. Il honore une tradition et transmet l'image et les croyances d'un peuple.

²⁹ Le masque est sculpté dans un arbre vivant de la forêt et laissé là tout l'hiver ou un temps assez long pour qu'apparaissent sur le bois les distortions du visage d'Hatowi. (Wallace, 1967: 79-93)

On peut cependant s'interroger sur les possibilités réelles de survie culturelle et spirituelle pour de petites communautés autochtones vivant à proximité de villes comme Montréal et Cornwall. Or, il faut bien constater que ce retour à la voie traditionnelle s'accompagne d'un fort mouvement de revendications politiques. La culture et la religion donnent à ce mouvement la caution nécessaire pour être reconnu et pris au sérieux et, d'autre part, l'affirmation politique offre une garantie de continuité et une autonomie d'action aux traditionalistes. La défense du territoire et la revendication du droit à se gouverner trouvent leur légitimité dans le fait qu'il n'y a eu aucune assimilation du coeur et de l'esprit de la nation iroquoise bien qu'il y ait eu usage de techniques non autochtones.

Plus que d'une nostalgie d'un monde à jamais disparu, il s'agit plutôt d'une «résistance à l'irréversible» oubli de soi (Jankélévitch, 1974). Ce retour à la spiritualité amérindienne, s'inscrit dans la mouvance du temps mais, à la différence des sociétés occidentales, l'expérience indigène du sacré renoue avec un passé récent et permet de franchir le pont des générations. Les aînés de la nation, en tant que détenteurs du savoir religieux, occupent une position privilégiée et un rôle actif de gardien de la foi.

En se faisant un instrument de visions partagées entre l'artiste qui entreprend de vivre une quête spirituelle et le public récepteur qui accueille ces images, l'art autochtone modèle un devenir commun, une manière de ressentir ensemble l'indéfinissable parenté d'être qui fait se reconnaître entre eux les gens d'une même appartenance. Cet art n'assume pas qu'un rôle identitaire mais fournit aussi des matériaux de reconstruction à un imaginaire religieux en pleine renaissance.

Références

DEARDORFF, Merle H.

- 1951 «The Religion of Handsome Lake: Its Origin and Development», dans *Symposium on Local Diversity in Iroquois Culture*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology Bulletin 149, 1976, pp. 77-107.

FENTON, William N

- 1978a «Northern Iroquoian Culture Patterns», dans *Handbook of North American Indians. Northeast*, vol. 15, Washington, Smithsonian Institution, pp. 296-321.

FENTON, W.N. et TOOKER, E.

- 1978b «MOHAWK», dans *Handbook of North American Indians. Northeast*, vol. 15, Washington, Smithsonian Institution, pp. 466-480.

GEERTZ, Clifford

- 1979 «Religion as a Cultural System», dans *Reader in Comparative Religion. An anthropological approach*, New York, Harper & Row, pp. 78-89.

HALE, Horatio

- 1883 *The Iroquois Book of Rites*, Toronto, Coles Publishing Company, 1972, 222 p.

JANKELEVITCH, Vladimir

- 1974 *L'Irréversible et la Nostalgie*, Paris, Flammarion, 392 p.

MAFFESOLI, Michel

- 1990 *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Plon, 298 p.

PARKER, Arthur C.

1968 *Parker on the Iroquois*, Syracuse, Syracuse
University Press, préface de W.N. Fenton, 1971, 464
p.

RANDLE, Martha C.

- 1951 «Iroquois Women, Then and Now», dans *Symposium on Local Diversity in Iroquois Culture*, Washington, Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 149, 1976, pp. 167-180.

ROGERS, E.S.

- 1966 *False Face Society of the Iroquois*, Toronto, The Royal Ontario Museum, no 10, 16 p.

SHENANDOAH, Audrey

- 1988 «Everything has to be in Balance», dans *Indian Roots of American Democracy*, Northeast Indian Quarterly, Cornell University, pp. 4-7.

TOOKER, Elisabeth

- 1978a «The League of the Iroquois: Its History, Politics, and Ritual», dans *Handbook of North American Indians. Northeast*, vol. 15, Washington, Smithsonian Institution, pp. 418-441.

- 1978b «Iroquois Since 1820», dans *Handbook of North American Indians. Northeast*, vol. 15, Washington, Smithsonian Institution, pp. 449-465.

VACHON, Robert

- 1991-1992 «La Nation Mohawk et ses Communautés», dans *INTERculture*, Montréal, Institut Interculturel de Montréal, cahiers nos 113-114.

WALLACE, Anthony F.C.

- 1956 «Revitalization Movements», dans *Reader in Comparative Religion. An anthropological approach*, New York, Harper & Row, pp. 421-429.

- 1970 *The Death and Rebirth of the Seneca*, New York, Vintage Books, 1972, 384 p.

- 1978 «Origins of the Longhouse Religion», dans *Handbook of North American Indians. Northeast*, vol. 15, Washington, Smithsonian Institution, pp. 442-448.