



HAL
open science

”Dessiner, c’est parler”. Pratiques figuratives, représentations symboliques et enjeux socio-culturels des arts graphiques inuit au Nunavut (Arctique canadien)

Aurélie Maire

► To cite this version:

Aurélie Maire. ”Dessiner, c’est parler”. Pratiques figuratives, représentations symboliques et enjeux socio-culturels des arts graphiques inuit au Nunavut (Arctique canadien). Art et histoire de l’art. Institut National des Langues et Civilisations Orientales- INALCO PARIS - LANGUES O’; Université Laval (Québec, Canada). Département d’anthropologie, 2014. Français. NNT : 2014INAL0031 . tel-01180738

HAL Id: tel-01180738

<https://theses.hal.science/tel-01180738>

Submitted on 28 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales
École doctorale n°265 *Langues, littératures et sociétés du monde*

THÈSE EN COTUTELLE

avec

Université Laval
Département d'anthropologie

présentée par :

Aurélie MAIRE

soutenue le : **18 décembre 2014**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'INALCO**

Discipline : Langues, littératures et sociétés

« DESSINER, C'EST PARLER »

PRATIQUES FIGURATIVES, REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES ET ENJEUX SOCIO-CULTURELS DES ARTS GRAPHIQUES INUIT AU NUNAVUT (ARCTIQUE CANADIEN)

THÈSE dirigée par :

Madame Michèle THERRIEN
Monsieur Frédéric LAUGRAND

Professeure des Universités, Inalco
Professeur titulaire, Université Laval

RAPPORTEURS :

Madame Marie MAUZÉ
Monsieur Laurent BARIDON

Directrice de recherche, Laboratoire d'Anthropologie sociale, CNRS
Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2

MEMBRES DU JURY :

Monsieur Laurent BARIDON
Monsieur Frédéric LAUGRAND
Madame Marie MAUZÉ
Madame Francine SAILLANT
Monsieur Stéphane SAWAS
Madame Michèle THERRIEN

Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2
Professeur titulaire, Université Laval
Directrice de recherche, Laboratoire d'Anthropologie sociale, CNRS
Professeure titulaire, Université Laval
Professeur des Universités, Inalco
Professeure des Universités, Inalco

« DESSINER, C'EST PARLER »

PRATIQUES FIGURATIVES, REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES ET
ENJEUX SOCIO-CULTURELS DES ARTS GRAPHIQUES INUIT AU NUNAVUT
(ARCTIQUE CANADIEN)

Résumé en français

Cette recherche doctorale examine les pratiques figuratives, les représentations symboliques et les enjeux socio-culturels des arts graphiques inuit dans les communautés de Kinngait (Cape Dorset) et de Pangnirtuuq (Pangnirtung) au Nunavut (Arctique canadien). Les notions de dessin (*titiqtugaq-*) et de parole (*uqaq-*) se placent au centre de la démarche qui est guidée par une approche interdisciplinaire, dans la perspective d'une ethnohistoire de l'art du dessin inuit.

Trois parties structurent la démonstration. La première explore les configurations de la pensée inuit associées aux concepts d'art graphique, de représentation visuelle et de créateur, à partir de leur expression linguistique (chapitre II). Puis, une ethnographie de la scène artistique locale présente le dessin et les activités socio-économiques qui lui sont associées autour de la question du statut de l'artiste (chapitres III et IV). La deuxième partie envisage la figuration en rapport à la parole, à partir de la cosmogénèse et des techniques graphiques anciennes (chapitre V). Elle s'intéresse ensuite aux interactions entre le dessin et la parole sur un plan symbolique : dans le dessin, les pensées et les mots sont mis en actes (chapitres VI et VII). La dernière partie de la thèse définit l'art comme un élément de la dynamique socio-culturelle et politique des Nunavummiut. Le recours au dessin dans le cadre de projets communautaires est étudié à partir d'exemples récents (chapitre VIII), avant d'être replacé au centre des dynamiques relationnelles et des échanges socio-cosmiques dans une dimension ontologique (chapitre IX).

Mots-clés : Nunavut, dessin inuit, parole, oralité, art graphique, ontologie, cosmologie, ethnohistoire de l'art, anthropologie, Arctique canadien

« DRAWING IS SPEAKING »

FIGURATIVE PRACTICES, SYMBOLIC REPRESENTATIONS, AND THE
SOCIO-CULTURAL STAKES WITHIN INUIT GRAPHIC ARTS IN NUNAVUT
(CANADIAN ARCTIC)

Abstract [Résumé en anglais]

This doctoral research examines the themes of figurative practices, symbolic representations and the socio-cultural stakes specific to Inuit graphic arts in the communities of Kinngait (Cape Dorset) and Pangniqtuuq (Pangnirtung) in Nunavut (the Canadian Arctic). The notions of drawing (*titiqtugaq-*) and of speech (*uqaq-*) are central to the thesis, which is guided by an interdisciplinary approach within the perspective of ethno-history of Inuit sketch art.

The thesis is organized into three parts. The first explores the configuration of Inuit thought associated with the concepts of graphic art, visual representation and creation, through their linguistic expression (Chapter II). In addition, ethnography of the local art scene looks at drawing and the socio-economic activities that are associated with it, in connection with the status of the artist (Chapters III and IV). The second part looks at figuration in relation to power words, from cosmogenesis and ancient graphic techniques (Chapter V). With this in hand, the second part then looks at the interactions between drawing and speaking from a symbolic perspective: through drawings, the thoughts and words are put into action (Chapters VI and VII). The last part of the dissertation continues the analysis by defining art as part of the socio-cultural and political dynamics of the Nunavummiut. Recourse to drawing, as a community project, is studied with reference to recent examples (Chapter VIII), prior to being placed, within an ontological dimension, at the centre of relational and socio-cosmic exchange dynamics (Chapter IX).

Keywords: Nunavut, Inuit drawing, speech, orality, graphic art, ontology, cosmology, ethno-history of art, anthropology, Canadian Arctic.

Table des matières

Résumé en français	iii
Abstract [Résumé en anglais]	v
Table des matières	vii
Liste des illustrations	xiv
Liste des annexes	xxiii
Liste des acronymes	xxv
Remerciements	xxvii
Avant-propos	xxxiii
INTRODUCTION	1
Chapitre I. CADRE DE LA RECHERCHE	5
I.I. Les pratiques artistiques et l'oralité comme objet d'étude	5
I.I.1. Présentation du thème	5
I.I.1.a. Genèse du projet.....	5
I.I.1.b. Une proposition de recherche	8
I.I.2. Objectifs visés	12
I.I.3. Hypothèses de la recherche	14
I.II. Lieux de l'enquête et repères chronologiques	16
I.II.1. Kinngait (Cape Dorset), un centre artistique majeur	18
I.II.2. Pangniqtuuq (Pangnirtung), un lieu de créativité pluridisciplinaire	22
I.III. Méthodes de collecte et d'analyse des données : une approche	
interdisciplinaire	28
I.III.1. Constitution du corpus	28
I.III.1.a. Les sources iconographiques et visuelles	28
I.III.1.b. Les sources écrites.....	31
I.III.1.c. Les sources orales.....	33
I.III.2. Cadre théorique de la recherche	35

I.III. 2.a. Les apports et les limites de l’histoire de l’art	36
I.III. 2.b. Les ancrages anthropologiques.....	46
I.III. 2.c. Les atouts de l’ethnolinguistique	52
I.IV. Bilan des études du dessin inuit dans les sciences humaines et sociales	56
I.IV.1. Un aperçu des recherches menées sur les arts graphiques de l’Arctique : perspectives ethnographiques et historiques	57
I.IV.1.a. L’époque dorsétienne	57
I.IV.1.b. La période thuléenne	59
I.IV.1.c. L’époque historique.....	61
I.IV.2. Les études récentes du dessin inuit	68
Conclusion du chapitre I	76
PREMIÈRE PARTIE : CONCEPTS, TERMINOLOGIE ET SCÈNE ARTISTIQUE	79
Chapitre II. LES REPÈRES CONCEPTUELS ET LEUR EXPRESSION LINGUISTIQUE	81
II.I. Dessiner (<i>titiraq-</i>), fabriquer (<i>sana-</i>) et donner une forme (<i>tautuliug-</i>)	83
II.I.1. <i>Titiqtugaq</i> : « un dessin ».....	84
II.I.1.a. Qu’entend-on par le mot « dessin » ?.....	84
II.I.1.b. <i>Titiq-</i> « marquer une surface »	86
II.I.1.c. Le champ sémantique de <i>titiraq-</i>	89
II.I.2. <i>Sana-</i> : « fabriquer, créer »	92
II.I.3. <i>Tauttuliug-</i> : « donner une forme ».....	93
II.II. Marquer, décorer, orner (<i>taqsaq-</i>).....	96
II.II.1. <i>Taqsaq</i> : un terme polysémique	97
II.II.2. Le champ sémantique de <i>taqsaq</i>	98
II.II.2.a. Quelques éléments lexicaux.....	98
II.II.2.b. L’obscurité (<i>taa</i>) et la lumière (<i>qaumaniq</i>).....	101
II.III. Changement d’échelle, miniaturisation (<i>-nnguaq</i>), ressemblance (<i>-ujaq</i>) et visualisation.....	107
II.III.1. <i>-nnguaq</i>, « une représentation miniature »	108
II.III.2. <i>-ujaq</i>, « une ressemblance »	113
Conclusion du chapitre II.....	114
Chapitre III. <i>TITIQTUGAQ</i>, « LE DESSIN » ET SES PRATIQUES	117

III.I. <i>Titiqtugaliurniq</i> : « la réalisation d'un dessin »	118
III.I.1. Penser et réaliser un dessin	121
III.I.1.a. La genèse d'une œuvre	121
III.I.1.b. Le façonnage d'un dessin	124
III.I.2. <i>Titiqtugarvik</i> : « l'endroit où l'on dessine »	130
III.I.2.a. Dessiner à l'atelier	130
III.I.2.b. Dessiner à domicile	136
III.I.2.c. Dessiner à l'extérieur de la communauté, dans la toundra	138
III.II. <i>Titiqtugaliriniq</i> : « la production des estampes »	142
III.II.1. Les techniques d'impression	145
III.II.1.a. <i>Ujaraq nakasimajuq</i> : « une gravure sur pierre »	146
III.II.1.b. <i>Kajjuralaaq</i> : « un pochoir »	150
III.II.1.c. <i>Titiqtugaq</i> : « une lithographie »	151
III.II.1.d. Les autres techniques d'impression	153
III.II.2. Des dessins pour une collection d'estampes	154
III.II.2.a. Sélectionner des dessins	154
III.II.2.b. « Je préfère l'estampe au dessin original »	157
III.III. <i>Panniqtuup nuviqsarvinga</i> : « la tapisserie de Pangniqtuuq »	161
Conclusion du chapitre III	166
Chapitre IV. <i>TITIRAQTIUNIQ</i> : « ÊTRE DESSINATEUR »	169
IV.I. <i>Sanannguaqtiummangarma</i> : « je me demande si je suis un(e) artiste »	170
IV.I.1. Existe-t-il une définition de l'artiste ?	170
IV.I.2. Qu'est-ce qu'un dessinateur respecté ?	174
IV.I.2.a. <i>Imminiiqijjuq</i> « une personne capable d'agir de sa propre initiative sans menacer autrui »	174
IV.I.2.b. Contribuer à la prospérité de sa communauté	179
IV.I.3. En quoi le statut d'artiste inuit est-il spécifique ?	182
IV.II Réseaux artistiques, stratégies d'ascension collectives et individuelles	188
IV.II.1. Des réseaux intra-communautaires	189
IV.II.1.a. Uqurmiut Inuit Artists Association à Pangniqtuuq	189
IV.II.1.b. Dorset Fine Arts et le magasin Northern à Kinngait	191
IV.II.2. Les réseaux inter-communautaires	197
IV.II.2.a. Canadian Eskimo Art Council (CEAC)	198

IV.II.2.b. <i>Ikajuqtiit</i> , « les collaborateurs » ou la Fondation de l'art inuit	202
IV.II.3. Un milieu en transformation	209
IV.II.3.a. Nunavut sanannguaqtiit katujjiqatigiingit (Nunavut Arts and Crafts Association)	209
IV.II.3.b. Les réseaux artistiques sur Internet	212
Conclusion du chapitre IV	220
Synthèse de la première partie	222
DEUXIÈME PARTIE : VOIR L'INVISIBLE ET ENTENDRE L'INAUDIBLE : INTERACTIONS ENTRE DESSIN ET PAROLE	227
Chapitre V. REPRÉSENTATIONS VISUELLES DE LA COSMOGÉNÈSE ET PRATIQUES DE FIGURATION.....	229
V.I. L'importance de l'incision et du marquage dans la cosmogénèse inuit.....	230
V.I.1. Taqqiq et Siqiniq	230
V.I.2. Comment Taqqiq et Siqiniq devinrent Lune et Soleil	232
V.I.3. Tulugarjuaq et Tuulliq	235
V.II. Les pratiques anciennes de figuration	237
V.II.1. Le marquage corporel.....	237
V.II.2. L'incision et la gravure d'une surface dure.....	249
V.II.2.a. Les matériaux et les outils utilisés	249
V.II.2.b. La figuration de motifs gravés et incisés	250
V.II.3. Dessiner sur la neige ou le sable	258
V.II.4. Le papier comme surface graphique	263
V.II.4.a. L'introduction et l'appropriation du papier et des crayons.....	263
V.II.4.b. La désignation linguistique du papier : quelques éléments lexicaux.....	273
V.III. Continuités des pratiques artistiques : un aperçu	276
Conclusion du chapitre V	288
Chapitre VI. « DESSINER, C'EST PARLER ».....	291
VI.I. Le pouvoir de la parole et du dessin	292
VI.I.1. <i>Isuma</i> , métamorphoses et formes d'expression.....	292
VI.I.1.a. Pouvoir de la pensée et de la parole.....	292
VI.I.1.b. La pensée et sa mise en images	298
VI.I.2. Les limites du papier	302

VI.I.2.a. Le sens d'une œuvre : un exemple d'interprétation erronée	302
VI.I.2.b. Le pouvoir expressif d'un dessin : entre la figuration et la parole	306
VI.II. La dimension sonore du dessin	311
VI.II.1. Manifestations visuelles d'une parole ou d'un son	312
VI.II.1.a. Chants et dessins : l'ouïe et la vue en interaction	312
VI.II.1.b. La figuration d'un son	316
VI.II.2. La représentation visuelle du silence	318
Conclusion du chapitre VI	322
Chapitre VII. DESSINER POUR NE PAS DIRE OU POUR TENTER DE DIRE ?	323
VII.I. Des tensions entre le « devoir dire » et le « devoir taire »	324
VII.I.1. L'intériorité comme domaine d'expérience	324
VII.I.2. L'extériorisation de l'intimité et sa représentation	336
VII.II. Les dessins interdits	339
Conclusion du chapitre VII	342
Synthèse de la deuxième partie	343
TROISIÈME PARTIE : INTENTIONNALITÉS ET POUVOIRS DE TRANSFORMATION DU DESSIN	347
Chapitre VIII. DESSINER POUR LE PLAISIR, CONTRIBUER AU MIEUX-ÊTRE SOCIAL	351
VIII.I L'expression du plaisir esthétique	352
VIII.I.1. Créer et rester actif	353
VIII.I.2. Le dessin comme passe-temps	359
VIII.I.3. Les arts comme outils de réinsertion sociale	366
VIII.II. La créativité mobilisée au profit du bien-être individuel et collectif	368
VIII.II.1. Les initiatives dans le domaine médico-social	371
VIII.II.2. Dessiner pour dénoncer des problèmes sociaux et éventuellement, les prévenir	379
Conclusion du chapitre VIII	391
Chapitre IX. ART ET RÉSILIENCE	395

IX.I. Cosmologies inuit, dynamiques relationnelles, interactions socio-cosmiques du dessin	395
IX.I.1 Représentations symboliques et figuratives de <i>sila</i>	396
IX.I.2. Visualisation des défunts : le dessin, une voie d'accès à l'invisible	405
IX.II. Partager et transmettre une vision commune de la culture inuit.....	410
IX.II.1. Les thèmes chamaniques : un sujet figuratif de prédilection.....	411
IX.II.2. Les références figuratives à <i>nuna</i> et à ses occupants.....	418
IX.II.3. Récurrence des thèmes figuratifs et intentions des artistes.....	423
IX.III. Arts et politique : des artistes engagés	429
IX.III.1. Rôle attribué aux artistes	430
IX.III.1.a. Avènement du Nunavut et création de symboles.....	430
IX.III.1.b. Des artistes porte-parole	432
IX.III.2. Discours visuels critiques.....	434
IX.III.2.a. Alookook Ipellie, un artiste pluridisciplinaire et engagé	435
IX.III.2.b. Préoccupations environnementales de Shuvinaï Ashoona.....	439
Conclusion du chapitre IX.....	446
Synthèse de la troisième partie.....	447
CONCLUSION GÉNÉRALE	451
Conclusions de la thèse	451
Limites et lacunes de la thèse	454
Réflexions sur la création artistique contemporaine des Inuit	456
Pour une ethnohistoire de l'art inuit	459
SOURCES ET RÉFÉRENCES.....	463
1. Séjours sur le terrain au Nunavut	463
2. Sources orales	463
3. Documents d'archives.....	465
4. Références bibliographiques	472
5. Références filmographiques	514
6. Sources Internet mobilisées dans la thèse	514
7. Sources visuelles	517
7.1. Réserves d'œuvres graphiques inuit consultées au Canada	517

7.2. Musées et centre culturels dont les réserves et les collections inuit consultés durant la recherche.....	518
--	------------

ANNEXES..... 525

Annexe 1 : La famille linguistique eskaléoute : les dialectes de la langue inuit et leur répartition géographique (Source : Bordin 2008 : 34)	525
Annexe 2 : Localisation des dialectes de la langue inuit au Nunavut (Source : Cancel 2011 : 514).....	526
Annexe 3 : Carte et toponymie des communautés de l'Arctique canadien (Source : Collignon © 2006).....	527
Annexe 4 : Noms inuit et noms officiels des communautés inuit de l'Arctique canadien (Source : Huret 2003).....	528
Annexe 5 : Chronologie de l'Arctique (Source : Avataq 2011).....	529
Annexe 6 : Récit mythique (<i>unikkaatuaq</i>) de Qaudjaqdjuq, illustré par des dessins de Qeqertuqjuaq (Source : Boas 1888: 631-634).....	530
Annexe 7 : Exemples d'œuvres graphiques illustrant le mythe de Takannaaluk par Ningeokuluk Teevee.....	533
Annexe 8 : Exemples d'œuvres graphiques illustrant le mythe de Takannaaluk par Tim Pitsiulak, Kenojuak Ashevak et Pitseolak Ashoona	535
Annexe 9 : Timbres de Postes Canada, <i>L'histoire et la culture des Inuit. Une collection de timbres consacrés au patrimoine</i> (Source : Postes Canada : 1980)	537
Annexe 10 : Biographies sélectives des artistes ayant participé à la recherche et/ou mentionnés dans la thèse	538
Annexe 11 : Glossaire	552

Liste des illustrations

Chapitre I

- III. 1. Les régions et les communautés de l'Arctique canadien (Source : Claude Malouin 2013 © Zoneartinuit.Inc).
- III. 2. Les lieux de l'enquête : Qikiqtaaluk (région de Baffin) au Nunavut (Source : Claude Malouin 2013 © Zoneartinuit.Inc).
- III. 3. Localisation des sites archéologiques (identifiés par un *inuksuk*) et des sites de pêche à la baleine boréale (identifiés par un bateau) dans la région de l'île Dorset (Photo : Aurélie Maire 2009 © Kinngait, Mallikjuaq Park Visitor Centre).
- III. 4. Municipalité de Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Kinngait).
- III. 5. Carte de Kangiqsualuk (baie Cumberland) de la région de Pangniqtuuq (Source : Harper 1985 : 27).
- III. 6. Municipalité de Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2010 © Pangniqtuuq).
- III. 7. Dessin : « Fig. 537. Qaudjaqdjuq is maltreated by his enemies. Drawn by Qeqertuqdjuq, an Oqomio » (Source : Boas 1888 : 631).
- III. 8. Dessin sans titre de Qakulu Saggiaktok, 2010, crayon de couleur et feutre noir sur papier Arches naturel, 50 x 65 cm, collection du Dorset Fine Arts (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Chapitre II

- III. 9. Transcription en caractères syllabiques de l'inuktitut.
- III. 10. Détail d'un dessin sans titre de Qavavau Manumie, 2010, crayons de couleur et feutre noir sur papier blanc, 50 x 65 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Chapitre III

- III. 11. Itee Pootoogook dessinant (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 12. Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts, l'atelier d'estampe de Pangniqtuuq à l'extérieur (partie supérieure) et à l'intérieur (partie inférieure) (Photo : Aurélie Maire 2007 © Pangniqtuuq).

- III. 13.** Shuvinai Ashoona dessinant au Dorset Fine Arts, l'atelier de Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset fine Arts).
- III. 14.** Qiatsuq Niviaqsi sculptant la matrice de pierre : cette gravure sur pierre reproduit un dessin de Ningeokuluk Teevee (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts).
- III. 15.** Arnaqu Ashevak procédant à l'impression manuelle d'une gravure sur pierre : il retire ensuite le papier pour contrôler l'impression et ajouter les derniers détails au crayon noir (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts).
- III. 16.** Jolly Atagoyuk exécutant un pochoir (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqqurmiut Centre for Arts & Crafts).
- III. 17.** Bill Ritchie (à gauche) décalquant un dessin original de Kenojuak Ashevak afin de le reproduire sur la matrice par la technique de la lithographie. Niviaqsi Pitseolak (à droite) appliquant l'encre sur la matrice au moyen d'un rouleau (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 18.** Estampe de Kenojuak Ashevak (dessin) et Pitseolak Niviaqsi (maître-graveur), *Long Necked Loon* [version bleue], 2008 (CD08-16), lithographie sur papier BFK Rives écru, 50 éd., 76,52 x 106 cm (Source : Dorset Fine Arts 2008 © WBEC).
- III. 19.** Igah Etoanga, tisserande à l'atelier de tapisserie de Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire, janvier 2007 © Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts).
- III. 20.** Tapisserie de Joel Maniapik (dessinateur) et Anna Etuangat (tisserande), *Marking the trail*, 2008, laine tissée, 73,66 x 91,44 cm (Source : <http://www.uqqurmiut.com/Tapestry%20Pages/Tapestry%20478.html>).

Chapitre IV

- III. 21.** Journée de tempête à Kinngait. Un sculpteur est néanmoins au travail. (Photo : Aurélie Maire 2010 © Kinngait).
- III. 22.** Logo : certificat d'authenticité ou « igloo tag » utilisé pour les sculptures.
- III. 23.** Estampilles apposées sur les estampes, selon leur origine (Source : Aurélie Maire 2009 © Québec).
- III. 24.** Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts à Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire © 2007).
- III. 25.** Affiche réalisée par des étudiants de l'Inuit Artists College intitulée *Sananguaqtiit returns with tips for artists* (Source : <http://www.inuitart.org/college/niac/promotion.html> 2009 © Inuit Art Foundation).

- III. 26.** Logo de l'Association des artistes et des artisans du Nunavut (Source : <http://www.nacaarts.com/> 2009 © NACA).
- III. 27.** National Youth Arts Week 2013, atelier de graffiti, organisé à Iqaluit, le 6 mai 2013. Un participant reproduit un dessin de Pitseolak Ashoona (Source : Shawn Inuksuk 2013 © Page Facebook de Pascale Arpin, 6 mai 2013).
- III. 28.** Schéma récapitulatif des principaux réseaux de diffusion des œuvres inuit (Source : Aurélie Maire 2010 © Québec).
- III. 29.** Publication de Ricky Jaa sur la page du groupe Facebook « Inuit carvings » (Photo : Ricky Jaa 2013 © Source : page personnelle Facebook, le 13 juin 2013).
- III. 30.** Extrait de la page Facebook du groupe « Inuit carvings » : publication de Daniel Shimout (Photo : Daniel Shimout © Source : page personnelle Facebook, le 28 juin 2013).

Chapitre V

- III. 31.** Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *The brothers*, 2008, lithographie sur papier BFK Rives écru, 50 éd., 35,8 x 46,5 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2008 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 32.** Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Studio PM (maître-graveur), *Owl paints the raven*, 2009, eau-forte et aquarelle sur papier Arches blanc, 50 éd., 89,8 x 73,4 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 33.** Dessin d'Arnarlunguaq, vers 1925-1930 : Nâlungiaq et Manêlaq, deux femmes tatouées de l'actuelle région Qitirmiut dans l'Arctique central (Source : Rasmussen 1931 : 312).
- III. 34.** Estampe d'Annie Pitsiulak (dessinatrice) et Jolly Atagoyuk (maître-graveur), *Sans titre*, 2007, gravure à l'eau forte sur papier arches naturel, 50 éd., 38 x 52 cm (Source : Uqurmiut Centre for Arts & Crafts © 2007).
- III. 35.** Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Qavavau Manumie (maître-graveur), *Diving Sedna*, 2010, gravure sur pierre et pochoir sur papier kizuki kozo naturel, 50 éd., 62 x 68,7 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 36.** Un homme avec un tatouage sur le nez (*kijjugaq*). A.P. Low 1906, *The Cruise of the Neptune* (Source : Saladin d'Anglure 2001 : 91).

- III. 37.** Masque en peau de phoque fourrure d'ours polaire conçu par Ame Papatsie en 2006, 40,5 x 48,6 cm, collection privée (Photo : Aurélie Maire 2007 © Ame Papatsie).
- III. 38.** Détail d'un dessin sans titre de Tim Pitsiulak réalisé en 2009, aux crayons de couleur et feutre noir sur papier gris, environ 99 x 64,5 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 39.** Masques miniatures en ivoire : celui de droite datant du début de la période prédorsétienne ou paléoesquimau, soit vers 2000 av. J.C., découvert sur le site Tyara (détroit d'Hudson), 5,4 x 2,9 x 0,8 cm ; celui de gauche date du début de la culture du Dorset, soit vers 500 av. J.C. découvert sur l'île Devon (Nunavut), 3,5 x 2,2 x 0,7 cm, MCC/CMC, QkHn-13489, CD95-279-089 (Source : Hessel 1998 : 12 © Musée canadien de l'histoire).
- III. 40.** Tatouage d'un dessin de Pitseolak Ashoona (Source : Allashuwa Ilisuusi Ottokie 2009 © Kinngait).
- III. 41.** Kenojuak Ashevak et sa petite-fille, Suzie Ashevak, au musée Nunatta Sunakutaangit à Iqaluit, lors de l'inauguration d'une exposition de ses œuvres en juin 2008 (à gauche) ; détail du tatouage de Suzie Ashevak (Source : Dawson 2013b © Nunatsiaq News).
- III. 42.** Peigne, 1915, dans les environs de Chesterfield Inlet, Nunavut, ivoire, pigment noir, 7,2 x 2,9 x 0,4 cm, MCC/CMC IV-C-1035 (Source : Musée canadien de l'histoire ©).
- III. 43.** Exemples de scènes figuratives de chasse gravées sur os et ivoire, collectées par Diamond Jenness dans la baie d'Hudson (Source : Jenness 1922a : 166).
- III. 44.** Dessin réalisé par un Aivilingmiuq (actuellement la région nord Kivalliq au Nunavut) représentant le style de vêtements portés par les habitants de l'île Southampton. Les figures A et B sont féminines, alors que la C est masculine (Source : Boas 1901 : 476 [Fig. 269]).
- III. 45.** Dessin réalisé par une femme inuit de l'Arctique central vers 1913-16 « Figure 189. Drawings by a Copper Eskimo woman » (Source : Jenness 1946 : 147).
- III. 46.** Dessin de Samik collecté par Steensby au Groenland vers 1905 : « Fig. 41. The "tornarssuk" fastened to the sledge (drawn by Samik) » (Source : Steensby 1910 : 372-375).
- III. 47.** Dessin de Kananginak Pootoogook, *1959 sanarutigiangai* [Les outils utilisés en 1959], 2010, dessin aux crayons de couleur et feutre noir sur papier blanc, 50 x 65 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Source : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 48.** Sculpture de Peona Keyouakjuk, *Chamane*, 2007, serpentine et andouiller de caribou, 14 x 7 x 4 cm, collection privée (Photo : Aurélie Maire 2008 © Peona Keyouakjuk).

- III. 49.** Sculpture de Tony Amosee, *Joueur de tambour et narvals* [différentes vues et détail], vers 1990, 24,13 x 17,8 x 10,16 cm, InuitArtZone collection (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2013 © Tony Amosee Atsalnik).
- III. 50.** Sculpture gravée sur trois faces, Annie Ainalik-Parr, 2011, 12,7 x 6,35 x 7,62 cm (Photo : Claude Malouin, ZoneArtInuit Inc. 2011 © Annie Ainalik-Parr).
- III. 51.** Shuvinai Ashoona réalisant un dessin à l'atelier de Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC)
- III. 52.** Estampe de Noah Maniapik (dessinateur et maître-graveur), *Drum dancer calls nanook*, 2006, pochoir sur papier Arches naturel, 35/50 éd., 61 x 39 cm (Photo : Aurélie Maire 2006 © Uqqurmiut Centre For arts and Crafts).

Chapitre VI

- III. 53.** Dessin de Nicotye Samayualie, *All about the brain – qaritaup mitsaanuulingajuinnait*, 2010, encre et crayon noir sur papier, 50 x 66 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC)
- III. 54.** Estampe de Shuvinai Ashoona (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Quilt of Dream*, 2009, lithographie, 38/50 éd., 46,5 x 64 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 55.** Estampe de Lukassie Tukulak (dessinateur) et Caroline Qumaluk (maître-graveur), *Unikkatuaq Kautjajuq arnaminiik maqruunik iparasaqattatuq* [Le récit mythique de Kautjajuq qui a deux femmes qu'il a l'habitude de fouetter], 1987, gravure sur pierre, 37/50 éd., 43,2 x 61 cm (Photo : Claude Malouin-InuitArtZone.Inc. 2010 © FCNQ).
- III. 56.** Deux estampes de Josie Papialuk (dessinateur et maître-graveur), *Qupanua*, 1977, gravures sur pierre, 40,64 cm x 18,1 cm (chacune), 35 éd. (Photo : Claude Malouin InuitArtZone.Inc. 2010 © FCNQ).
- III. 57.** Dessin d'Annie Pootoogook, *Calling Annie*, 2005-06, crayons de couleur et encre sur papier, 50,8 x 54,6 cm (Source : McMaster 2010 : 199 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 58.** Sculpture d'Omaluk Oshutsiaq, *Femme jouant de l'accordéon*, 2001, 17,79 x 11,43 x 6,35 cm (Photo : Claude Malouin InuitArtZone.Inc 2012 © Omaluk Oshutsiaq).
- III. 59.** Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2004, encres sur papier, 50,8 x 66,4 cm, collection privée (Photo : Spirit Wrestler Gallery 2004 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 60.** Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2004, encres sur papier, 66 x 50,8 cm, collection privée (Photo : Spirit Wrestler Gallery 2004 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Chapitre VII

- III. 61.** Dessin de Napachie Pootogook, *Tentative d'enlèvement de Napachie n°1*, 1997-1998, feutre noir et crayons de couleur sur papier 50,7 x 66,3 cm, CD-032-5151-bd-97/98 (Source : Boyd Ryan et Coward Wight 2004 : 43).
- III. 62.** Détail du texte inscrit par Napachie Pootogook au bas de son dessin *Tentative d'enlèvement de Napachie n°1*, 1997-1998 (Ill. 61).
- III. 63.** Dessin de Napachie Pootogook, *Avances sexuelles*, 1997-1998, feutre noir et crayons de couleur sur papier blanc, 66,4 x 51 cm, CD-032-5199-bd-97/98 (Source : Boyd Ryan et Coward Wight 2004 : 46).
- III. 64.** Dessin de Jutai Toonoo, *Continuous pain*, 2006-07, crayons sur papier, 50,8 x 66,04 cm, collection privée (Source : Marion Scott Gallery © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 65.** Estampe de Pitaloosie Saila (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Strange Ladies*, 2006, lithographie sur papier Arches naturel, 74,77 x 38,1 cm, 50 éd. (Photo : WBEC 2006 © Dorset Fine Arts).

Chapitre VIII

- III. 66.** Estampe de Pitaloosie Saila (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Out of the past*, 2008, lithographie, 74,5 x 85,5 cm, 50 éd. (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2008 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 67.** Deux Inuuk soignés au Mountain Sanatorium (Hamilton, Ontario) réalisant des sculptures en 1955 (Source : ACSP 2012).
- III. 68.** Détail d'une vignette de la bande dessinée *Archie* par Olayou Jaw (Photo : Pascale Arpin 2012 © ; Source : Dawson 2012b).
- III. 69.** Dessin d'Abigail Ootoova, *Sunauvali aiparnik pitiangipangniq ? [sic.] (Qu'est-ce que la violence conjugale ?)*, réalisé pour l'Association des femmes inuit Pauktuutit dans le cadre du projet *Naalatsiarlutit*, « listen well » sur le thème de la violence conjugale (Source : Pauktuutit 1992 : 9).
- III. 70.** Dessin sans titre de Mary Jane Litchard réalisé pour l'Association des femmes inuit Pauktuutit dans le cadre du projet *Naalatsiarlutit*, « listen well » sur le thème de la violence conjugale (Source : Pauktuutit 1992 : 25).
- III. 71.** Dessin d'Annie Pootogook, *Man Pulling Woman*, 2003-2004, encre et crayons de couleur sur papier blanc, 51 x 66 cm, collection John et Joyce Price (Source : Allen 2011 : 45 © Dorset Fine Arts-WBEC).

- III. 72.** Estampe de Peona Keyuakjuk (dessinateur) et Studio PM (maître-graveur), *Witness / Qaujisisimajuq*, 2010, eau-forte aquatinte, 35 éd. (Photo : Uqqurmiut Centre for Arts & Crafts © 2010).
- III. 73.** Dessin de Nicotaye Samayualie, *Community Therapy Assistant Program*, 2010, encre sur papier Arches blanc, 52 x 66 cm (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 74.** Dessin de Liveena Toonoo, élève de sixième année à Kinngait. (Photo : Aurélie Maire © 2009).

Chapitre IX

- III. 75.** Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Qiatsuq Niviaqsi (maître-graveur), *Silarjuaq (L'univers)*, 2006, gravure sur pierre et pochoir sur papier Kizuki Kozo blanc, 50 éd., 41,4 x 50,8 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2006 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 76.** Estampe de Saimayu Akeseuk (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Latchaolassie's bird*, 2013, lithographie sur papier BFK Rives blanc, 50 éd., 57 x 38.3 cm (Photo : Claude Malouin-InuitArtZone Inc. 2013 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 77.** Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Shaman Revealed*, 2007, lithographie sur papier BFK Rives blanc, 46 x 51,4 cm, 21/50 éd. (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 78.** Estampe de Qavavau Manumie (dessinateur) et Pitseolak Niviaqsi (maître-graveur), *Wild World*, 2008, lithographie sur papier BFK Rives crème, 50 éd., 51,18 x 66,66 cm (Source : Dorset fine Arts 2008 : 28 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 79.** Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2007, encre, feutre et crayon sur papier, 66,69 x 101,60 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 80.** Estampe de Kananginak Pootoogook (dessinateur) et Qavavau Manumie (maître-graveur), *Aulajijakka (Things I Remember)*, 2011, gravure sur pierre, 35 éd. (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2011 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 81.** Estampe d'Andrew Qappik (dessinateur et maître-graveur), *Eager for a catch*, 2006, eau-forte (itaglio) sur papier Arches naturel, 51 x 67 cm, 50 éd., archives Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts, Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts).

- III. 82.** Aquarelle réalisée par Andrew Qappik : dessin préparatoire pour la conception du drapeau et des armoiries du Territoire du Nunavut, archives Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts, Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts).
- III. 83.** Armoiries du Nunavut, dessinées par Andrew Qappik (Source : http://archive.gg.ca/heraldry/emb/02/index_f.asp).
- III. 84.** Dessin de Tim Pisiulak sur une pièce de trois dollars émise par la Monnaie royale canadienne en 2013 (Source : TMC 2013 © Monnaie royale canadienne).
- III. 85.** Dessin d'Alootook Ipellie, *Canadian Government Laboratory*, publié dans *Inuit Monthly* en 1974 (Source : *Inuit Monthly*, 1974, Vol. 3, no 6, p. 99).
- III. 86.** Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2007, encre et crayons de couleur sur papier Arches naturel, 50,8 x 66 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 87.** La décharge publique de Kinngait : allée des véhicules motorisés sur la partie gauche et des électroménagers à droite (Photo : Aurélie Maire © 2010).
- III. 88.** Dessin réalisé par Taparte, dans la région d'Iglulik vers 1925, *A bear breaking into a tent and attacking a child* (Source : Rasmussen 1929 : 224).
- III. 89.** Détail du dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2007, encre et crayons de couleur, 50,8 x 66 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).
- III. 90.** Dessin de Shuvinai Ashoona, *No Pollutions Please!* 2007, crayons de couleur et encre sur papier blanc, 64,77 x 50,17 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Liste des annexes

- Annexe 1.** La famille linguistique eskaléoute : les dialectes de la langue inuit et leur répartition géographique (Source : Bordin 2008 : 34)
- Annexe 2.** Localisation des dialectes de la langue inuit au Nunavut (Source : Cancel 2011 : 514)
- Annexe 3.** Carte et toponymie des communautés de l'Arctique canadien (Source : Collignon © 2006)
- Annexe 4.** Noms inuit et noms officiels des communautés inuit de l'Arctique canadien (Source : Huret 2003)
- Annexe 5.** Chronologie de l'Arctique (Source : Avataq 2011)
- Annexe 6.** Récit mythique (*unikkaatuaq*) de Qaudjaqdjuq, illustré par des dessins de Qeqertuqdjuq (Source : Boas 1888: 631-634)
- Annexe 7.** Exemples d'œuvres graphiques illustrant le mythe de Takannaaluk par Ningeokuluk Teevee
- Annexe 8.** Exemples d'œuvres graphiques illustrant le mythe de Takannaaluk par Tim Pitsiulak, Kenojuak Ashevak et Pitseolak Ashoona
- Annexe 9.** Timbres de Postes Canada, *L'histoire et la culture des Inuit. Une collection de timbres consacrés au patrimoine* (Source : Postes Canada : 1980)
- Annexe 10.** Biographies sélectives des artistes ayant participé à la recherche et/ou mentionnés dans la thèse
- Annexe 11.** Glossaire

Liste des acronymes

Note : Les noms sont indiqués en inuktitut (langue inuit), en anglais et en français lorsqu'ils existent de manière officielle.

AADNC / AANDC : Ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada/Aboriginal Affairs and Northern Development Canada (anciennement le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada (AINC)/Indian and Northern Affairs Canada (INAC) et jusqu'en 1966 ministère du Nord canadien et des Ressources nationales / Department of Northern Affairs and National Resources

ACL : Arctic Cooperatives Limited

CAP : Canadian Arctic Producers

CEAC : Canadian Eskimo Art Council / Conseil canadien d'art eskimo (anciennement Canadian Eskimo Art Committee / Comité canadien d'art eskimo)

FCNQ : Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec

GRC / RCMP : Gendarmerie royale du Canada / Royal Canadian Mounted Police

HBC / CBH : Hudson Bay Compagny / Compagnie de la Baie d'Hudson

IAF / FAI : Inuit Art Foundation / Fondation de l'art inuit

IAC : Inuit Artists' College

IAQ : Inuit Art Quarterly Magazine

IAM : Inuit Art Magazine / Inuit Sanaugangit uqalimaagait / Magazine d'Art Inuit

ITC / ITK : Inuit Tapirisat du Canada (devenu Inuit Tapiriit Kanatami en 2001)

NACA : Nunavut Arts and Crafts Association / Nunavut sanannguaqtiit katujjiqatigiingit / Association des artistes et des artisans du Nunavut

NWT / TN-O : Northwest Territories / Territoires du Nord-Ouest

QIA : Qikiqtani Inuit Association

QTC : Qikiqtani Truth Commission

TFN/NTI : Tungavik Federation of Nunavut (devenu Nunavut Tunngavik Inc. en 1993)

RCAA / ARAC : Royal Canadian Academy of Arts / Académie royale des arts du Canada

UNESCO : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

WBEC : West Baffin Eskimo Co-operative

Remerciements

J'adresse toute ma reconnaissance à mes directeurs de recherche, Michèle Therrien, professeur des Universités à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) et Frédéric Laugrand, Professeur titulaire à l'Université Laval pour leur soutien indéfectible à chacune des étapes de la recherche. Leur patience et leur confiance, ainsi que les remarques constructives et les encouragements ont contribué à l'aboutissement de ce projet de longue haleine. Je tiens à souligner l'apport inestimable de Michèle Therrien à la réflexion en amont, mais aussi au cours de plusieurs années d'échanges durant la recherche et la rédaction de la thèse. Que soient également remerciés les représentants de l'École doctorale de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, ainsi que le Département d'anthropologie et la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université Laval pour leur concours apporté à la gestion administrative de cette thèse menée en cotutelle. J'adresse ma gratitude à Lise Fortin, secrétaire du Centre Interuniversitaire d'Études et de Recherches Autochtones (CIÉRA) de l'Université Laval pour son aide, son efficacité, et sa bonne humeur constante.

Je remercie également les six membres du jury de la thèse qui ont accepté de lire et de commenter ce travail dans des délais extrêmement serrés et, pour certains d'entre eux, de se déplacer outre-Atlantique et à travers la France pour participer à la soutenance : mes co-directeurs Michèle Therrien et Frédéric Laugrand, ainsi que Laurent Baridon (Université Lumière Lyon 2), Marie Mauzé (Laboratoire d'Anthropologie sociale et Centre National de la Recherche Scientifique), Francine Saillant (Université Laval) et Stéphane Sawas (INALCO).

Au Nunavut, je remercie chaleureusement les responsables des ateliers d'arts graphiques durant mes recherches : Jimmy Manning et Bill William Ritchie du Dorset Fine Arts à Kinngait, ainsi que Kyra Vladykov Fisher et Peter Wilson du Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts à Pangniqtuuq. Ma plus vive gratitude s'adresse à celles et ceux qui ont partagé une partie de leurs savoirs et savoir-faire, notamment : Eena Angmarlik, Deborah Hickman, Peona Keyuakjuk, Joel Maniapik, Noah Maniapik, Doreen Nault, Ame Siqiniq

Papatsie, Andrew Qappik, Towkie Qarpik, Eva Annie Aasiva Sowdluapik, Jennifer Whitford Robins (à Pangniqtuuq); Kenojuak Ashevak[†], Arnaquq Ashevak[†], Shuvinai Ashoona, Kellypalik Mangitak, Jimmy Manning et Pitseolala Mathewsie Manning, Qavavau Manumie, Ohutaq Mikkigaq[†] et Qaunaq Mikkigaq, Pitseolak Niviaqsi, Osuralik Ottokie, Pingwartok Ottokie et Lau Ottokie, Tim Pitsiulak, Annie Pootoogook, Itee Pootoogook[†], Kananginak Pootoogook[†], Goo Pootoogook, Chris Pudlat, Niviaksie Quvianaqtuliaq, Pauta Saila[†] et Pitaloosie Saila, Ningeokuluk Teevee, Jutai Toonoo (à Kinngait). Merci à celles et ceux qui m'ont assistée sur le terrain et aidée pour les traductions de l'inuktitut (langue inuit), en particulier : Elee Black Pootoogook et Jimmy Manning (à Kinngait) ; Andrew Qappik et Peona Keyuakjuk (à Pangniqtuuq) ; Leetia Janes (à Iqaluit) et Ishuaqtuq Michael (à Québec).

Ma reconnaissance s'adresse aux familles qui m'ont généreusement accueillie : Sheila Kuniloosie et ses enfants Marina et Guy avec qui j'ai passé les fêtes de la fin d'année 2006 et une partie de l'hiver 2007 ; Maata Pudlat et ses deux fils Aaron et Symiunie (automne 2007) ; Allashuwa Ilisuusi Ottokie et sa fille Acacia Sikuliaq (automne 2007) ; Wakta et Louisa Pootoogook, deux sœurs formidables (printemps 2009) ; Hanna Tautuarjuq (*anaanatsiara*, « ma grand-mère »), sa fille Julia et sa petite-fille Tiina (printemps 2010) ; Lau Saila qui m'a confié sa maison au printemps 2010. Je remercie également Lau et Pingwartok Ottokie, Pitaloosie et Pauta Saila[†], ainsi que Elee Pootoogook dit « Black » et Leah Elisusie Parr, à qui j'ai si souvent rendu visite à Kinngait et qui m'ont reçue comme un membre de leur famille. Ce projet n'aurait pu être mené sans leur précieuse collaboration et leur enthousiasme.

De nombreuses personnes m'ont accompagnée dans le cadre de leurs fonctions, notamment Marie Carani, professeur d'histoire de l'art à l'Université Laval avec qui cette recherche a débuté ; Louis Gagnon, conservateur d'art inuit à l'Institut culturel Avataq à Montréal ; Brian Lunger, conservateur au musée Nunatta Sunakkutaangit à Iqaluit ; Leslie Boyd Ryan du Dorset Fine Arts à Ottawa ; Jacques Des Rochers, conservateur de l'art québécois et canadien au Musée des beaux-arts de Montréal ; Maria Von Finckenstein, ex-conservatrice de l'art inuit au Musée canadien des Civilisations à Gatineau (devenu le Musée canadien de l'histoire) ; Christine Lalonde, conservatrice de l'art inuit au Musée des

beaux-arts du Canada à Ottawa ; et Martine Léna, ancienne directrice de la galerie Saint-Merri à Paris.

Je tiens à remercier tout particulièrement Jean-Robert Wilhelmy pour sa confiance et l'opportunité qu'il m'a offerte de travailler à ses côtés à la galerie Zone d'Art Inuit, Inc à Québec en tant que consultante en art inuit et conseillère à la vente. Je lui suis d'autant plus reconnaissante que cet emploi que j'occupe depuis 2008 a permis de subvenir à mes besoins tout en finançant une partie de mes recherches. De plus, cette expérience professionnelle m'a donné accès au marché de l'art et à la sphère de la réception des œuvres en côtoyant les professionnels du domaine, ainsi que les collectionneurs et les amateurs d'art à qui s'adressent, en premier lieu, les œuvres. Au fil de mes séjours à Kinngait et Pangnirtuuq depuis 2006, j'ai ainsi eu l'occasion de suivre le parcours de nombreuses œuvres, depuis leur conception dans les ateliers locaux jusqu'à leur mise en marché et leur acquisition par des institutions culturelles ou des particuliers. Chaque jour de travail à la galerie permet d'observer les réactions suscitées par les œuvres mais surtout de partager les savoirs et les savoir-faire inuit véhiculés par les objets d'art, auprès d'un public plus ou moins informé au sujet des cultures autochtones.

À mes collègues et amis du Centre Interuniversitaire d'Études et de Recherches Autochtones (CIÉRA) : je tiens à les remercier pour les discussions passionnées que nous avons partagées au sujet des sciences sociales. Je pense tout particulièrement à Jérôme Bouchard, Paul Bénézet, Carole Cancel, Vincent Collette, Florence Dupré, Noémie Gonzales, Caroline Hervé, Laurent Jérôme, Julie Rodrigue et Florence Roy-Allard dont les échanges ont contribué à ma réflexion au cours de ces années de recherche. Que mes collègues et amis de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO) soient remerciés pour leurs conseils et leurs précieux encouragements : Guy Bordin, Marc-Antoine Maheux, Vladimir Randa et Nicole Tersis. J'adresse ma reconnaissance particulière à Carole Cancel, Florence Dupré, Gwénaële Guigon, Caroline Hervé et Hatouma Sako pour leur appui ô combien stimulant.

Je remercie chaleureusement ma famille : mes grands-parents qui m'ont initiée à la découverte de cultures lointaines et m'ont encouragée à réaliser mes rêves ; mes parents qui m'ont soutenue sans relâche et sans qui ce projet n'aurait pu voir le jour ; mon oncle Steph

et ma marraine Cathy qui n'ont jamais cessé de croire en ma capacité à mener à bien mes projets ; à mon frère et à sa famille. J'adresse un immense merci à mes amis de part et d'autre de l'océan pour leur soutien constant et leur amitié inestimable : Laëtitia Hervet qui m'entend parler de l'Arctique depuis déjà plus de vingt ans ; Élise Barconnière qui m'a encouragée à suivre mes intuitions ; Gwénaële Guigon et Hatouma Sako qui suivent ce projet depuis le début ; Florence Dupré, Jérôme Bouchard et leur adorable fille Sarah, ma filleule, qui m'ont soutenue à chacune des étapes de ce long cheminement ; Emmanuelle Piccoli, pour son énergie positive sans faille.

Cette recherche doctorale a bénéficié du soutien des institutions et organismes suivants sans qui ce projet n'aurait pu aboutir ; je les remercie infiniment pour leur aide :

- l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), son École doctorale et le Centre d'Étude et de Recherche sur les Littératures et Oralités du Monde (CERLOM) pour leur aide à la mobilité que ce soit sur le terrain ou lors de séminaires et de congrès internationaux ;

- l'Université Laval pour l'attribution de bourses de soutien au doctorat, de bourses de terrain et de contributions pour des séminaires et des congrès internationaux, par l'intermédiaire de la faculté des sciences sociales, du département d'anthropologie et du Centre Interuniversitaire d'Études et de Recherches Autochtones (CIÉRA) ; et par le biais de la faculté des lettres, du département d'histoire et du Centre Interuniversitaire d'Études sur les Lettres, les Arts et les Traditions (CÉLAT) où cette recherche a débuté ;

- le Ministère des Affaires Étrangères (France) et le Ministère québécois des Relations Internationales qui m'a accordé une bourse d'aide aux cotutelles (2006-2009) ;

- le Groupe de recherche « Mutations polaires : environnement et sociétés » (GDR 3062, CNRS) dirigé par Madeleine Griselin, dont les financements ont significativement contribué à la réalisation de mes séjours au Nunavut en 2006-2007, 2009 et 2010 ;

- l'Université Paris I-Sorbonne-Panthéon, par l'intermédiaire de Béatrice Collignon, pour le remboursement des frais de transport lors de mon séjour à Kinngait en automne 2007 ;

- le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH) dont le projet « Transmission des savoirs, oralité et résilience » dirigé par Frédéric Laugrand a contribué au financement de mes séjours à Kinngait et Pangniquuq en 2010 ;

- le Ministère des Affaires Indiennes et du Nord Canada et du Programme de Formation Scientifique dans le Nord (PFSN) qui m'a accordé une bourse de terrain en 2010 ;

- l'Institut polaire français Paul-Émile Victor (IPEV) qui a financé le projet « *Nunaga*. Réassurance identitaire au Nunavut (Arctique canadien) : discours inuit sur les liens entre territoire, art graphique et gouvernance » (programme 1168), mené en 2008-2009 en collaboration avec Carole Cancel et dirigé par Michèle Therrien ;

- le Nunavut Research Institute (NRI) à Iqaluit et les Comités d'Éthique de la Recherche avec des Êtres Humains de l'Université Laval (CERUL) pour l'attribution des permis de recherche scientifique requis ;
- les municipalités de Kinngait et Pangniqtuuq, ainsi que le Nunavut Arctic College Silattuqsarvik (Iqaluit) pour avoir mis à ma disposition des locaux de travail et un accès Internet.

Avant-propos

Les transcriptions des noms de personne

Il existe de nombreuses variations orthographiques des noms de personnes entre celles appliquées par la Gendarmerie Royale canadienne qui mena les premiers recensements dans les régions arctiques dès les années 1920 et les noms inuit standardisés à partir de 1976. Par exemple, Qinnuaq Aasivak est devenue, pour l'administration canadienne, Kenjouak Ashevak. Les noms des personnes mentionnées dans la thèse apparaissent selon l'orthographe officielle enregistrée par le gouvernement fédéral : ce choix repose sur les recommandations des coopératives locales et des artistes dont les noms sont d'ores et déjà connus sur la scène artistique internationale.

Les ethnonymes

En 2007, l'Office québécois de la langue française préconisait la francisation du terme « inuit », « pour favoriser l'intégration de l'emprunt au système linguistique du français, l'adjectif inuit s'accorde en genre et en nombre. Exemples : des enfants inuits, des valeurs inuites. ». Contrairement à ces recommandations, la Commission linguistique inuit et les linguistes (Therrien 1987 : 144 ; 2012 : 16 ; Dorais 1996 : 272) s'accordent pour utiliser l'ethnonyme inuit, un terme d'auto-référence qui désigne « les êtres humains », en écrivant : au pluriel, « des Inuit » et au singulier, « un Inuk » ; l'adjectif « inuit » demeure invariable. Dans le cadre de ce travail, l'ethnonyme inuit sera systématiquement employé.

Ce choix se fonde sur la décision des représentants de l'Alaska, de l'Arctique canadien et du Groenland qui, réunis lors de la première Conférence circumpolaire à Barrow (Alaska) en 1977, ont voté en faveur de la généralisation de l'ethnonyme inuit. Selon eux, ce terme ne porte pas atteinte aux désignations employées localement. En Alaska, les Alutiiq (ou les Sugpiaq) occupent la région des Aléoutiennes, à l'ouest ; les Iñupiat, la région nord, les Yupiit, occupent le centre. Au Canada, les Inuit occupent le

Nunavik (au nord de la Province du Québec) et la Terre de Baffin (région Qikiqtaaluk et Kivalliq, dans le Territoire du Nunavut) ; Innuinait, dans l'Arctique central (région Qitirmiut, à l'ouest du Nunavut) ; Inuvialuit, dans les Territoires du Nord-Ouest. Au Groenland, la population se dit Kalaallit, sur la côte ouest, Tununiit sur la côte est et Inugsuit dans la région de Qaanaaq au nord-ouest.

Les toponymes

Dans l'Arctique canadien, il existe une double toponymie pour les noms des communautés (villes et villages) du Nunavut (inuit/anglaise) et triple (inuit/française/anglaise) pour celles du Nunavik (Nord du Québec). Bien que les appellations inuit n'aient pas toutes acquis un statut officiel, les noms des régions et des communautés sont systématiquement employés avec la mention du toponyme étranger entre parenthèses lorsque nécessaire comme suit : Kinngait (Cape Dorset) et Pangniqtuuq (Pangnirtung).

Les extraits d'entretiens cités dans la thèse

Lors des enquêtes de terrain à Kinngait et Pangniqtuuq, des entrevues ont été menées avec les acteurs locaux en inuktitut (langue inuit), avec l'aide d'un interprète, ou en anglais, à la demande des locuteurs. Toutes les entrevues menées en inuktitut n'ont malheureusement pas pu être retranscrites faute de ressources nécessaires bien qu'elles aient été traduites simultanément ou en différé par les interprètes qui m'ont accompagnée durant ce travail. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont celles de l'auteur, réalisées en collaboration avec Elee Pootoogook qui fut mon principal interprète à Kinngait, et avec Andrew Qappik et Peona Keyuakjuk à Pangniqtuuq : de fait, seules les traductions françaises des sources en inuktitut apparaissent dans le texte. Quant aux sources en anglais, celles-ci sont citées dans le texte sans traduction.

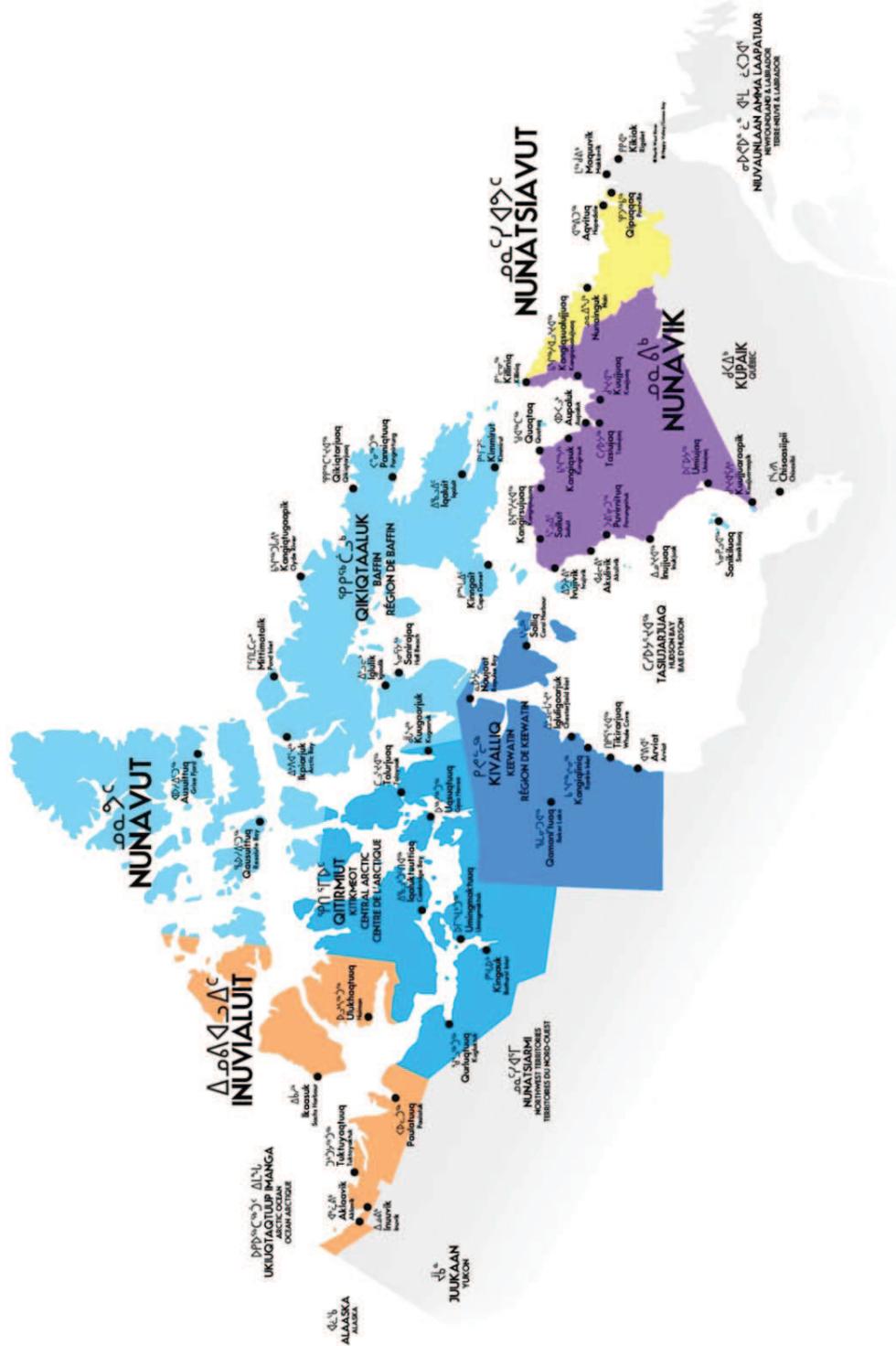
Les droits d'auteur

Toutes les illustrations de la thèse (photographie, dessin, estampe, sculptures, etc.) sont soumises à des droits d'auteur et à des droits de reproduction, selon la législation de l'Office de la propriété intellectuelle du Canada. Elles sont la propriété exclusive de leurs auteurs et sont reproduites avec l'autorisation des artistes et des coopératives inuit.

Les photographies

Toutes les photographies sont identifiées par le nom de l'auteur et l'année de prise de vue lorsque ces informations sont disponibles. Elles sont accompagnées par le symbole de droit d'auteur correspondant au photographe et/ou à la coopérative inuit dont dépend l'artiste. Les photographies extraites d'une publication sont identifiées par leur source.

INTRODUCTION



III. 1. Les régions et les communautés de l'Arctique canadien. Notons que le syllabaire n'est ni utilisé au Nunavut occidental ni au Labrador et que la carte n'a pas vocation à rendre compte des pratiques régionales. (Source : Claude Malouin 2013 © Zonartinuit.Inc)

Chapitre I. CADRE DE LA RECHERCHE

S'intéresser au dessin et à ses pratiques chez les Inuit de l'Arctique oriental canadien s'inscrit dans un désir profond de comprendre sa valeur sociale, considérant que tout dessin prend source dans un acte de volonté, un désir de communiquer. Ce premier chapitre de la thèse présente le cadre de la recherche, en débutant par les raisons qui ont motivé ce projet, pour évoquer ensuite le thème de recherche qui m'a occupé ces dernières années, ainsi que les objectifs visés et les hypothèses qui seront évaluées à la lumière de ce travail. Les lieux de l'enquête seront présentés dans une perspective historique pour mieux situer le propos. Enfin, le cadre théorique et méthodologique de la recherche sera précisé en s'appuyant sur une approche interdisciplinaire, avant d'achever ce chapitre par une revue de la littérature propre au domaine des arts graphiques inuit.

I.I. Les pratiques artistiques et l'oralité comme objet d'étude

I.I.1. Présentation du thème

I.I.1.a. Genèse du projet

Le projet de mener une étude doctorale sur le thème de l'art contemporain inuit se dessina lors d'un séjour en Alaska (dans la péninsule Kenai au sud, à Anchorage et dans la région de Fairbanks au centre), en 2002, où je pris conscience de la diversité des pratiques artistiques autochtones récentes et de l'importance de ces œuvres sur la scène publique, mais surtout du manque d'information relative aux artistes, à leurs démarches et à leur culture. Nourrie par les réflexions des historiens de l'art qui placent la signification de l'objet et la démarche artistique au centre de leur travail, cette expérience en Alaska suscita un certain nombre de questionnements : que sommes-nous en mesure de comprendre du

sens assigné à l'objet par son créateur, si nous ignorons tout de ses intentions et de son discours sur l'œuvre, de ses références culturelles et des cosmologies représentées dans la pierre ou sur le papier ? Cette question est restée au centre de la réflexion avec la poursuite d'une maîtrise en histoire de l'art qui m'initia à la recherche universitaire et m'y donna goût¹. L'éventualité d'engager une étude doctorale émergea avec l'idée de combiner des connaissances acquises en histoire de l'art et un intérêt personnel profond pour les cultures inuit, développé au fil de lectures des récits des explorations arctiques (notamment les journaux de bord de Peary, Ross, Amudsen, Freuchen, Shackleton, Scott, Charcot publiés en français) et des écrits ethnographiques de Paul-Émile Victor (Victor et Lamblin 1989 ; 1993), Jean Malaurie (1955) et Knud Rasmussen (1994). Dès l'achèvement de la maîtrise, un séjour de trois mois au Québec² me permit de visiter quelques communautés amérindiennes³ et de me renseigner sur les conditions socio-culturelles des Inuit du Nunavut et du Nunavik, tout en prenant contact avec des professeurs de l'Université Laval.

Dès la rentrée universitaire suivante, je m'installais à Paris pour y suivre les cours de langue et de culture inuit assurés par Michèle Therrien, Vladimir Randa et Nicole Tersis à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), en plus d'une inscription au programme de DEA (diplôme d'études approfondies) « histoire de l'art, culture et sociétés » à l'Université Paris-X-Nanterre. Cette année fut cruciale dans l'élaboration du sujet de thèse qui donna lieu à un mémoire (Maire 2004)⁴ où est évalué le potentiel d'une recherche doctorale menée sur le thème des arts graphiques inuit dans l'Arctique oriental canadien. Ce travail initial visait à dresser un bilan épistémologique

¹ Cette recherche a été consacrée aux références et aux pratiques picturales dans les photocollages de David Hockney dont la production se situe entre 1982 et 1986 (Maire 2003). Cet artiste anglais est associé au mouvement pictural du Pop Art auquel il a pris part dans les années 1960 en Europe et aux États-Unis. Depuis le début des années 1980, il s'est intéressé à l'étude de la perspective et de ses usages en Occident et en Orient par l'intermédiaire des créations artistiques et littéraires (Hockney 2001).

² Ce séjour a été entrepris dans le cadre d'un échange inter-municipalités entre Bordeaux et Québec, destiné aux jeunes et visant l'acquisition d'une expérience professionnelle à l'étranger. C'est ainsi que, durant l'été, j'occupais un poste de stagiaire au Service de police de la ville de Québec.

³ J'ai visité Odanak (près de Montréal), une communauté occupée par les Abénakis, Wendake (près de la Ville de Québec) où vit la nation huronne-wendat, Mashteuiatsh (aussi appelé Pointe-Bleue ou Uashassihsh), une communauté innue de la région Saguenay-Lac-Saint-Jean, Betsiamites (cinquante-quatre kilomètres au sud-ouest de Baie-Comeau) où vivent les Montagnais. Le lecteur trouvera des informations détaillées sur les nations autochtones du Québec, ainsi qu'une carte de la répartition géographique des communautés sur le site Internet, <http://indianamarketing.com/nations/nations.html>, consulté le 18 mai 2014.

⁴ Je tiens à remercier chaleureusement Paul-Louis Rinuy, professeur d'histoire de l'art, pour avoir accepté la direction de mes travaux durant cette année, importante, de l'élaboration de ce projet de thèse.

provisoire des recherches en sciences humaines et sociales consacrées au dessin et à l'estampe de l'Arctique canadien oriental. Le dépouillement et l'analyse des sources écrites disponibles⁵ a permis d'appréhender des contextes historiques, culturels et sociaux des communautés du Nunavik et du Nunavut, tout en définissant la sphère de création artistique contemporaine, en vue d'élaborer un thème de recherche doctorale proposant de nouvelles pistes de réflexion.

Ayant soutenu un mémoire de DEA (Maire 2004) et suivi les séminaires en anthropologie de l'art de Marie Mauzé au Collège de France et de Carlo Severi à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), une approche initiale de la gestion des collections d'art inuit semblait nécessaire pour mieux cerner le sujet. Je décidais donc de travailler au sein d'une institution muséale pour rencontrer des conservateurs d'art inuit et étudier des dessins et des estampes, effectuant ainsi un stage de trois mois au sein du service des archives du Musée des beaux-arts de Montréal durant l'été 2005, dont les collections comptaient alors cent soixante-dix-sept estampes et douze dessins de l'Arctique canadien. Ce mandat consistait en la révision des dossiers contenant les informations relatives à chacune des œuvres graphiques inuit : la plupart de ces dossiers ayant été constitués lors de l'acquisition des œuvres dans les années 1960, il s'agissait de mettre à jour, corriger et compléter les informations disponibles en rédigeant, par exemple, les notices biographiques des artistes et des commentaires quant à la signification iconographique des sujets représentés, en relation avec la langue et la culture inuit.

À cette expérience s'est ajoutée la visite des collections inuit d'autres institutions muséales du Québec et de l'Ontario. La richesse et la variété des collections témoignent de leur intérêt accordé à l'histoire de l'art amérindien et inuit. La culture et la cosmologie des créateurs se révèlent complexes et restituer leur parole des artistes est souvent difficile. En l'absence de ressources nécessaires à la documentation des objets, les interprétations des œuvres risqueraient d'être hasardeuses, susceptibles de générer des discours erronés, voire stéréotypés. Or, l'un des premiers mandats d'un musée vise à partager les savoirs associés aux objets de ses collections et c'est dans cette perspective que des projets collaboratifs

⁵ Les institutions parisiennes suivantes ont été consultées : la Bibliothèque nationale de France (BNF), le Musée de l'Homme et le Fonds polaire du Muséum d'histoire naturelle, ainsi que le Centre culturel canadien.

entre les institutions muséales et les communautés amériindiennes et inuit se mettent en place. Les responsables des collections consultent les membres des communautés concernées pour collecter des données sur les objets. Ces dernières années, la prise en considération de la parole des artistes et des spécificités culturelles pose des questions transversales à la transmission des savoirs et des savoir-faire qui se placent au centre des préoccupations des leaders culturels et politiques des nations autochtones comme allochtones.

I.I.1.b. Une proposition de recherche

Depuis leur diffusion hors des territoires inuit lors d'une première exposition-vente à Montréal en 1949⁶, les créations artistiques et artisanales de l'Arctique canadien ont acquis une certaine notoriété sur le marché international de l'art. Soumises aux « critères esthétiques et aux jugements de goûts » occidentaux, selon le titre de l'ouvrage éponyme d'Yves Michaud (1999), les œuvres restent évaluées selon des normes arbitraires souvent étrangères aux artistes⁷. Mais que savons-nous de ce qu'il est convenu d'appeler « l'art inuit » ? La thèse répondra à cette question centrale en explorant les pratiques figuratives, les représentations symboliques et les enjeux socio-culturels des arts graphiques inuit du Nunavut.

D'autres questions inspirent l'ensemble de la recherche : quel(s) regard(s) et quel(s) discours portent les Inuit sur des objets que les Qallunaat (non-Inuit) considèrent comme des « œuvres d'art » ? Comment, en l'espace d'un demi-siècle à peine, se sont développées les arts au sein des communautés arctiques, avec l'adoption et la maîtrise rapide par les Inuit, de nouveaux outils et matériaux comme le crayon graphite ou le papier, ainsi que de nouvelles techniques telle que l'estampe ? Considérant l'oralité, les mythes et les rites

⁶ En 1949 eut lieu à la Guilde canadienne d'art et d'artisanat de Montréal la première exposition-vente de sculptures contemporaines inuit sur le marché international de l'art. Son vif succès auprès des critiques et amateurs d'art encouragea les artistes à poursuivre leur entreprise, tout en diversifiant leurs pratiques artistiques (Watt 1980 ; Myers 1984).

⁷ Voir, entre autres, les travaux de Price (1995) au sujet des concepts et des valeurs idéologiques des sociétés occidentales en ce qui concerne les arts autochtones.

comme des éléments constitutifs de la société dépositaires d'une certaine tradition, comment une collectivité parvient-elle à s'approprier de nouveaux modes de représentations visuelles qui semblent refléter certains aspects de leurs cosmologies ? D'autre part, pourquoi limiter les créations inuit à des questions d'ordre économique et esthétique, comme ce fut le cas au sein du Conseil canadien des arts esquimaux⁸ entre 1961 et 1989, en négligeant les ontologies qui s'y réfèrent ? Faut-il lier l'émergence de la création artistique inuit canadienne à une crise identitaire, tant individuelle que collective, comme le mentionne le sociologue Sioui Durand (1997 : 171) au sujet de l'art québécois dans les années 1970 ? Devrions-nous insister, comme le suggèrent certains chercheurs sur la dimension symbolique des représentations visuelles telles que le dessin et les motifs ornementaux sur le papier, les objets usuels ou les vêtements⁹ ? Pouvons-nous considérer que les créations artistiques et artisanales inuit du XX^e siècle s'inscrivent dans une continuité historique, tel que l'a notamment formulé Martijn (1964) dans son article controversé « Canadian Eskimo carving in historical perspective » ; quand d'autres, à l'inverse, envisagent l'art contemporain de l'Arctique comme le résultat d'une « acculturation », pour reprendre le terme de Graburn (1969) et Swinton (1979 : 143) ? Chacun de ces points sera discuté dans la thèse mais il s'agit pour l'instant de situer le propos dans un contexte historique, afin de saisir les éléments clés de l'émergence de la production artistique et artisanale inuit dans l'Arctique canadien.

Engagé dès la fin des années 1940, le développement artistique coïncida avec une période de profonds changements socio-culturels. À cette époque, le gouvernement fédéral canadien menait auprès des populations autochtones de ses territoires et provinces une politique dite « d'assimilation » (en vigueur jusque dans les années 1980), marquée notamment par la sédentarisation forcée des Inuit, la scolarisation quasi-systématique des enfants, la relocation imposée à de nombreuses familles inuit au nord de leurs territoires¹⁰.

⁸ Créé en 1961, le Comité de l'Art Esquimau Canadien (Canadian Eskimo Arts Committee) est devenu en 1967 le Conseil canadien des Arts Esquimaux (Canadian Eskimo Arts Council, CEAC) et fut dissout en 1989.

⁹ Voir notamment : Boas (2003 [1927]) ; Graburn (1976 et 2004) ; Houston (1964-65) ; Lévi-Strauss (1989) ; Mauss (1934) ; McGhee (1988) ; et Vastokas (1971).

¹⁰ Cette politique d'assimilation a récemment été reconnue comme « erronée », par le Premier ministre du Canada, Stephen Harper, lors d'un discours officiel présentant les excuses du gouvernement fédéral canadien aux anciens élèves des pensionnats autochtones, le 11 juin 2008 : « Le gouvernement reconnaît aujourd'hui que les conséquences de la politique sur les pensionnats indiens ont été très néfastes et que cette politique a causé des dommages à la culture, au patrimoine et à la langue autochtones. » (Harper 2008). La Fondation

Les Inuit ont longtemps été privés de parole et contraints à une relation paternaliste de la part des gouvernements fédéral et provincial : l'historien Zebedee Nungak (2000) qualifie les conséquences de cette période de « famine culturelle » (*iliqqusikkut pirliniurnattuqsiuniq*) dans un texte au titre évocateur « Experimental Eskimos / *Uukturautiit Inuit* » dans lequel il dénonce la politique fédérale de l'époque. Ses propos se révèlent particulièrement explicites quant aux effets dévastateurs de ces décisions politiques sur la langue et la culture inuit :

Having to be “educated” according to Qallunaaq [non-Inuit] ways was a seismic shock to my generation. We were to leave behind our “education” in Inuit ways, grinding into the negative by-products inevitable from such a step. This upheaval started the unravelling of our moorings to our families, surroundings, language, and culture. (Nungak 2000 : 11)

Les Inuit ont activement œuvré pour la reconnaissance de leurs droits dès les années 1950, que ce soit, notamment, par le biais des mouvements de revendications territoriales, de l'établissement d'un système coopératif, de publications en inuktitut (langue inuit)¹¹ ou de discours lors d'événements publics internationaux. L'importance de la langue et de la culture inuit a été systématiquement rappelée comme un élément fondamental de l'identité inuit comme le mentionnait Abraham Okpik, premier candidat inuit élu au Conseil des Territoires du Nord-Ouest en 1965, dans un texte rédigé en août 1960 et publié dans *Inuktitut Magazine* en 1989 :

Quand nous apprenons à travailler et à vivre à la manière des Qallunaat, nous oublions la manière des Inuit. On ne peut empêcher cela. Nous voulons le progrès et le confort et l'instruction et la sécurité. Nous pouvons avoir ces choses et conserver quand même notre langue. Nous avons besoin de notre langue pour nous garder heureux ensemble. Un Inuk qui a perdu sa langue est complètement perdu. Il n'appartient à rien. Conservez notre langue vivante et gardez les Inuit en vie. [...] La langue inuit est puissante. Elle peut servir à donner plusieurs grandes idées au monde. Si les Inuit eux-

autochtone de guérison (FADG) a été créée en 1998, dans la perspective d'une « réconciliation » entre les autochtones et le gouvernement fédéral canadien. La FADG est une association à but non-lucratif administrée par des autochtones qui mène des recherches sur les conséquences néfastes de la politique d'assimilation sur les sociétés amérindiennes et inuit du Canada : elle collecte des témoignages auprès des personnes concernées, à partir desquels des solutions peuvent être proposées (programmes de santé, soutien psychologique, ateliers pédagogiques, etc.). Ses publications représentent par ailleurs, une importante source d'informations, avec de très nombreux témoignages qui privilégient le point de vue des autochtones ; nous nous y référons lorsque nécessaire (FADG 2006 ; 2010).

¹¹ Par exemple : *Inuktitut Magazine* dès 1959, *Tukisinatut / Message* à partir de 1970 ; *Inuit Monthly* dès 1971 (qui devient *Inuit Today / Inuit Ullumi* en 1975).

mêmes n'utilisent pas davantage leur langue, celle-ci sera oubliée, et très bientôt les Inuit aussi seront un peuple oublié. (Okpik 1989 : 13-14)

Parallèlement aux changements culturels, aux contacts répétés et prolongés des Inuit avec les Qallunaat et aux politiques gouvernementales que nous venons brièvement d'évoquer, s'ajoute un déclin rapide du commerce de la fourrure sur lequel reposait l'économie arctique jusqu'au milieu du XX^e siècle. Cet événement confronta les Inuit à de nouvelles difficultés, alors que sévissaient au même moment des périodes de famines et d'épidémies dans la région de Qikiqtaaluk (Terre de Baffin). L'expansion commerciale des activités artisanales et artistiques contribuait partiellement à améliorer les conditions de vie locales de certaines communautés inuit en générant des revenus et apparaissant ainsi comme une alternative économique. Si la quasi-totalité des sources écrites (anciennes comme récentes) insistent sur ce point, et à juste titre puisque les activités artistiques représentent au Nunavut la première source d'emploi non-gouvernementale (Hill et Capriotti 2009 : 41), le propos ne reviendra cependant pas sur ce point, si ce n'est au début du quatrième chapitre qui sera consacré à l'identité et au statut des artistes tels qu'ils se dégagent des discours contemporains.

Penchons-nous un instant sur le plan politique pour souligner quatre événements majeurs contemporains liés à l'essor de l'art inuit : la création en 1977 de la Conférence circumpolaire inuit (devenue par la suite le Conseil circumpolaire inuit) ; la mise en place d'un gouvernement d'autonomie interne groenlandais en 1979 ; la création du Territoire du Nunavut au Canada en 1999 ; ainsi que la signature d'un accord prévoyant l'établissement d'un gouvernement régional du Nunavik (nord du Québec) en 2007. Ces événements ne sont pas anodins, compte-tenu de l'importance de l'implication des acteurs culturels et artistiques dans ce mouvement pan-inuit de revendication et d'affirmation identitaire. Quel(s) rôle(s) ont-ils précisément joué durant le processus d'élaboration du gouvernement du Nunavut et quelle(s) place(s) occupent-ils depuis sa première décennie d'existence ? Si l'accession à une certaine autonomie politique implique non seulement une meilleure visibilité des sociétés inuit à l'étranger, mais encore la reconnaissance des spécificités culturelles inuit sur la scène internationale, comment les artistes y ont-ils contribué et y contribuent-ils aujourd'hui ? Ce travail fournira des exemples concrets qui permettront peut-être de répondre à ces questions.

Aux dires de nombreux Inuit, la création artistique contribue significativement à la préservation et à la transmission de la culture, ce que souligne Pauloosie Kasadluak, notamment : « l'art nous aide à demeurer en lien avec notre culture » (cité *in* Laugrand, Oosten et Trudel 2003 : 1). Il s'agit de tenter de déterminer la nature de ce lien pour en saisir toute l'importance, considérant le rôle des artistes et de leurs créations comme significatif, dans un contexte de profondes mutations politiques, économiques et socio-culturelles, au sein duquel la revalorisation de la langue et des savoirs revêt un caractère prioritaire pour les Inuit et leurs gouvernements. Fragilisées par le passé, la langue et la culture sont considérées comme indissociables, alors que l'inuktitut représente un élément fondamental d'unité au sein des sociétés inuit actuelles. Dans cette perspective, la contribution de l'art à la dynamique culturelle locale et à la reconnaissance de la culture inuit sera étudiée en s'appuyant sur des données récentes.

I.I.2. Objectifs visés

Cette recherche examine la sphère de création artistique contemporaine inuit du Nunavut, dans le domaine d'expérience des arts graphiques. Elle propose d'explorer les divers aspects du dessin inuit, ses représentations et ses pratiques non seulement sur un plan artistique mais également au niveau économique, social, culturel et politique, dans une perspective holiste. Afin de mieux cerner les intérêts individuels, familiaux et collectifs qui déterminent les enjeux de la création des dessins, trois objectifs généraux président le travail :

1) Le premier objectif vise à renouveler les connaissances concernant le domaine artistique contemporain inuit et du dessin en particulier, en accordant une place particulière à la parole et à des témoignages originaux analysés. À l'instar des travaux ethnographiques de Rasmussen qui distingue pour la première fois deux registres linguistiques, soit la langue profane et le langage sacré réservé au domaine de l'invisible et aux pratiques chamaniques, discutant ainsi du pouvoir de la parole dans les sociétés inuit à l'époque du nomadisme (Rasmussen 1929), nous verrons comment la présence de la

parole demeure encore pertinente aujourd'hui. L'analyse des pratiques figuratives et des représentations symboliques du dessin des Kinngarmiut et des Pangniqtuurmiut en corrélation avec la parole et les discours oraux et visuels des artistes et de leur entourage nous permettront de saisir les configurations de la pensée qui s'y réfèrent. La question de la relation du dessin à la parole sera traitée dans la mesure où le dessin comporte une part narrative (Ricoeur 1983 ; Cruikshank 1998). Simultanément, l'examen de la situation de la sphère artistique locale fournira des informations socio-historiques nécessaires à la compréhension des enjeux individuels et collectifs inhérents à la création récente et actuelle des œuvres, en se penchant sur les conditions de création des dessins, les techniques artistiques et les pratiques sociales en vigueur. En dépit d'une abondante littérature consacrée aux sociétés inuit du Canada depuis les premiers récits des explorateurs et des missionnaires, nous verrons que l'étude des arts graphiques associée à la cosmologie inuit et à l'oralité reste relativement peu explorée¹².

2) Un second objectif, complémentaire du premier, rejoint des thématiques classiques de l'histoire de l'art, à savoir la double question du statut de l'objet d'art et de son auteur, mais qui sera abordée par le biais de l'anthropologie et de l'ethnolinguistique pour envisager la pratique du dessin à la fois comme un fait social, une action dotée d'une intention spécifique et comme une parole. Pour ce faire, un double questionnement sera proposé sur ce que signifie « parler » (*uqaq-*) et ce que signifie « dessiner » (*titiqtugaq-*), en considérant ces deux pratiques comme significatives dans l'élaboration des discours identitaires. Qu'est-ce qui dans l'ordre de la parole renvoie aux images graphiques ? Et inversement, qu'est-ce qui dans le trait dessiné sur le papier agit comme une parole ? Les objets d'art sont-ils reconnus comme détenteurs d'une certaine forme de pouvoir à l'égal des mots ? Quel rôle confère-t-on à l'artiste au sein de sa communauté et plus largement à l'échelle internationale ? Ces questions conduiront à l'examen des liens entre les notions de dessin (*titiqtugaq*) et de parole (*uqausiq-*), et plus largement entre l'oralité (*uqausiqtigut*) et les formes d'expression verbale et visuelle, à partir de concepts tel que celui d'intimité (*imminiiqiniq*) et de points d'articulation comme la relation entre la sphère privée et publique ou encore le rapport de l'individu à la collectivité.

¹² Un bilan des recherches menées sur ce thème sera proposé dans la dernière partie de ce chapitre.

3) Enfin, un troisième objectif se situe sur un plan théorique et méthodologique, visant l'élaboration d'un travail de collecte et d'analyse de données fondé sur une approche interdisciplinaire empruntée à l'anthropologie, l'ethnolinguistique et l'histoire de l'art. Cette démarche expérimentale qui sera ultérieurement explicitée (*Cf. infra* : I.III) définit l'originalité du sujet et sera mise à l'épreuve tout au long de la recherche pour explorer sa pertinence et ses limites.

I.I.3. Hypothèses de la recherche

Deux principales hypothèses de travail sont proposées en relation avec les objectifs initialement fixés :

1) Une première hypothèse repose sur le postulat qu'il existe un « courant dominant » dans le domaine artistique inuit (toutes pratiques confondues), défini par un répertoire iconographique qui puise ses sources et ses références dans le mode de vie nomade passé. Bien que la majorité des Inuit canadiens soient aujourd'hui sédentaires, ces sujets que nous qualifierons de « classiques » demeurent en vigueur tant que la demande du marché international de l'art s'y conforme. À l'instar de ces représentations visuelles, dites « classiques », émergent pourtant des thèmes figuratifs autres faisant référence au mode de vie actuel, sédentaire et urbain ou liés à l'expression des affects. Alors que le marché de l'art n'accorde généralement que peu d'importance à ces dessins, ne les reléguant qu'au second plan au profit de ceux qui répondent à une forte demande des collectionneurs et des amateurs d'art, je considère, au contraire, que ces œuvres méritent l'attention d'autant plus qu'elles relèvent d'expériences plus intimes, liées au vécu individuel. Relativement récents, ces thèmes figuratifs sont considérés à la marge de l'art inuit classique bien qu'ils offrent une nouvelle perception des sociétés en relation avec la cosmologie et l'oralité. Il s'agit de replacer le dessin au centre des échanges entre le domaine du visible et de l'invisible dans une perspective ontologique. Précisons que dans le cadre de ce travail, la notion d'oralité est empruntée à Austin (1970), Peytard (1970), Finnegan (1992) et Furniss (2004) qui la définissent comme le caractère des énoncés réalisés par articulation vocale et susceptibles

d'être entendus : cette conception de l'oralité considère la parole comme un langage articulé, inséparable des caractéristiques qui l'entourent telles que la diction, l'intonation, le débit, les silences, etc. Elle prend aussi en compte les contextes d'énonciation, ainsi que les pratiques d'échanges où émetteur et récepteur sont en situation de face à face (proximité physique) ou isolés l'un de l'autre (séparés par une certaine distance géographique). À partir de cette définition de l'oralité, la première hypothèse est la suivante : la pratique du dessin inuit s'inscrit au centre des interactions complexes entre les êtres vivants, les défunts et les esprits, l'expression visuelle agit sur son environnement, grâce aux intentions et aux dimensions symboliques qui lui sont associées. Le cadre théorique sur lequel s'appuie cette hypothèse, explicité ci-après (*Cf. infra* : I.III.2), offre aux chercheurs des outils permettant d'envisager le dessin comme un « agent » (Gell 1998) selon les principes d'une ontologie propre à l'animisme (Tylor 1873) qui seront discutés dans la thèse.

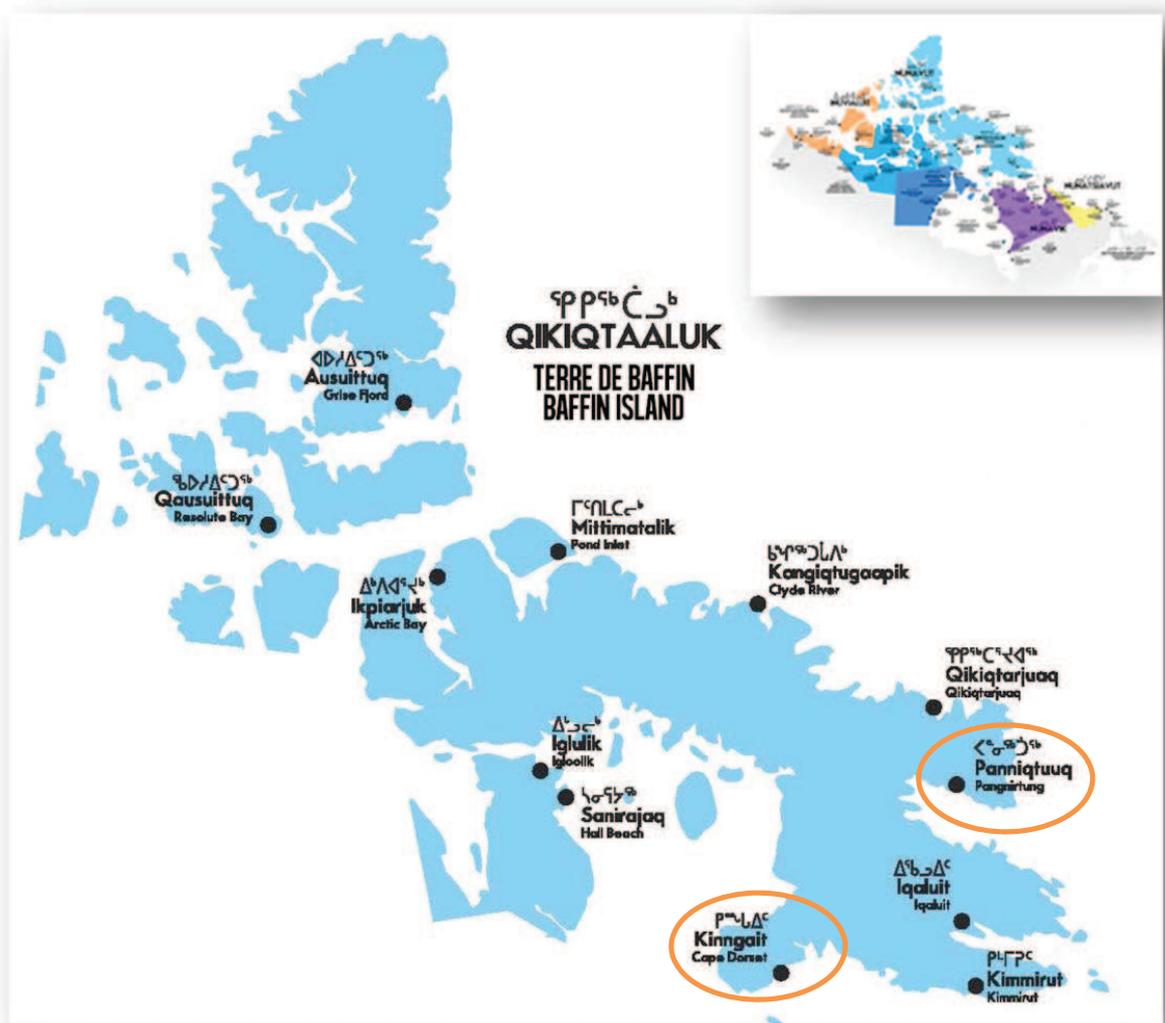
2) Une seconde hypothèse s'appuie sur la préséance de l'oralité au sein des sociétés inuit, en dépit du recours quotidien à l'écrit (Tersis et Therrien 1996 ; Dorais 1996a ; Trudel 2002), et vise à placer la parole au cœur de la pratique contemporaine du dessin au Nunavut. Je considère, en effet, que la démarche d'un artiste, et dès lors que l'artiste s'exprime librement sur son œuvre, ne peut être comprise sans accorder à la parole la place qui lui revient, d'autant plus que les sociétés inuit sont dites à « traditions orales ». Au-delà d'une méthodologie en histoire de l'art qui néglige les sources orales comme l'ont notamment souligné Schapiro (1969) et Price (1984), je crois que la parole doit être placée au centre du travail pour explorer ses liens avec le dessin, considérant que toute forme de production reste déterminée par une intentionnalité, soit une source de motivation consciente ou inconsciente dont l'œuvre résulte (Gell 1998). Qu'elle soit formulée verbalement ou non, la parole est agissante, elle transforme les situations, elle est dotée d'une intentionnalité (Austin 1970 ; Finnegan 1992 ; Banfield 1995 ; Cruikshank 1998 ; Furniss 2004 ; Severi 2009). L'art n'est pas tant ce qui se voit que ce qui se dit (Wittgenstein 1993 [1922]) et selon ce principe, la thèse propose d'étudier les représentations et les pratiques du dessin en relation à la parole pour tenter de saisir les enjeux socio-culturels, tant individuels que collectifs, liés à la création des objets d'art. Fondée sur un cadre théorique anthropologique, l'hypothèse de l'existence d'une relation intrinsèque entre la parole et le dessin sera démontrée à partir de ses principaux aspects qui

prennent en compte les processus de création de l'œuvre jusqu'à sa réception, en passant par les discours des artistes et des spécialistes de l'art.

I.II. Lieux de l'enquête et repères chronologiques

La dynamique des pratiques de l'art graphique et leur importance sociale au sein des communautés inuit ont déterminé le choix des lieux de l'enquête, lequel s'est porté sur deux communautés du Nunavut pour mieux saisir la diversité des enjeux socio-culturels des productions artistiques, tout en respectant les demandes éventuelles d'anonymat des informateurs. Les lieux de l'enquête ont été déterminés par deux critères principaux : la présence locale d'un atelier d'arts graphiques et d'artistes actifs se consacrant au dessin (à temps plein, à mi-temps ou occasionnellement) et la réalisation d'une collection annuelle d'estampes qui stimule significativement la production de dessins (puisque toute estampe résulte de la reproduction d'un dessin original). Deux communautés du Nunavut de la région Qikiqtaaluk (Terre de Baffin) réunissent ces conditions : Kinngait et Pangniqtuuq¹³.

¹³ Le toponyme inuit Pangniqtuuq signifiant « riche en caribous mâles » peut aussi être orthographié « Panniqtuuq » comme cela apparaît sur la carte ci-dessous (Ill. 2).



III. 2. Les lieux de l'enquête : Qikiqtaaluk (Terre de Baffin) au Nunavut (Source : Claude Malouin 2013 © Zoneartinuit.Inc).

I.II.1. Kinngait (Cape Dorset), un centre artistique majeur

Le hameau de Kinngait se situe sur la côte sud-ouest de la Terre de Baffin, sur la Péninsule de Foxe de la Terre de Baffin (latitude : 64° 14' 00'' N ; longitude : 76° 32' 30'' O), au Nunavut (Ill. 2 et 3). Kinngait comptait mille trois cent soixante-trois Kinngarmiut (habitants de Kinngait) dont trois cent vingt-cinq familles, selon le dernier recensement de Statistique Canada (2012b)¹⁴. Cape Dorset est le nom officiel de la communauté, bien qu'un toponyme inuit la désigne : *kinngait* signifiant les « montagnes, collines » en inuktitut, en référence à la topographie des lieux. Selon Qupapik Ragee, un sculpteur de Kinngait aujourd'hui décédé, le toponyme *kinngait* préexistait à l'arrivée des Européens et des Euro-canadiens dans la région :

Since long ago, our ancestors have called it Kinngait. Even before they ever saw any white people, they use to live there. I heard this was known through a shaman. It was said that beyond Kinngait's highest point was mist and this was before anyone knew of white people back then. So there are houses now beyond the hills. (Visitor Centre, Kinngait)

Des vestiges archéologiques provenant des ancêtres des Inuit et datant d'environ -1000 av. J.C. ont été mis au jour dans cette région ; aussi, les Kinngarmiut actuels sont considérés comme les descendants des Inuit de la culture de Thulé qui succéda à la culture thuléenne et dorsétienne que la tradition orale inuit désigne par le terme Tuniit, Sivullit, « les prédécesseurs, les ancêtres » ou encore, *Taitsumanialungmiut*, « les habitants du lieu à une époque très ancienne ». L'emplacement des sites qu'ils occupaient autrefois apparaît sur la carte ci-dessous (Ill. 3). Cette période de l'histoire de l'Arctique a été appelée « Dorset culture » d'après le nom du cap où des témoins façonnés ont été découverts : Cape Dorset. Le cap avait été nommé « Cape Dorset » le 24 septembre 1631 par le capitaine Luke Fox, un conquérant infructueux du passage du Nord-Ouest¹⁵ dont l'expédition bénéficia du

¹⁴ Selon ce même recensement, la population du Nunavut était estimée, en 2011 à trente-et-un mille neuf cent six habitants (Statistique Canada 2012b).

¹⁵ La recherche du passage du Nord-Ouest pour se rendre en Orient et faciliter le commerce avec les Indes mobilisa de nombreuses expéditions à partir du XVI^e siècle (Maurie 2000).

soutien financier d'Edward Sackville, comte de Dorset et Lord de l'Amirauté britannique. Les premiers relevés cartographiques de la région datent de cette époque.



III. 3. Localisation des sites archéologiques (identifiés par un inuksuk¹⁶) et des sites de pêche à la baleine boréale (identifiés par un bateau) dans la région de l'île Dorset (Photo : Aurélie Maire 2009 © Kinngait, Mallikjuaq Park Visitor Centre).

La Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH) a établi un comptoir de traite près de l'actuelle communauté de Kinngait en 1913, tentant de développer le commerce de la fourrure en Terre de Baffin et à l'ouest de la baie d'Hudson. À cette époque, les Inuit de la région étaient répartis en petits groupes nomades qui se déplaçaient dans des campements saisonniers à la poursuite du gibier sur les côtes de la péninsule Foxe. Il existait une

¹⁶ Un *inuksuk* (*inuksuit* au pluriel) est un empilement de pierres (*inuksugaq*) dont la silhouette ressemble parfois à des êtres humains. Les plus grands ont des jambes, des bras et des têtes et sont placés au sommet des montagnes pour indiquer des caches à viande, un campement ou une sépulture en servant de point de repère aux voyageurs (McDonald 1998 : 188). L'*inuksuk* a été choisi comme symbole du drapeau du Territoire du Nunavut en 1999 (Cf. note 210 et *infra* IX.III.1.a).

quinzaine de camps saisonniers sur l'île Dorset lorsque les premiers missionnaires anglicans arrivèrent dans la région au même moment que les baleiniers venus d'Europe¹⁷. Ce n'est qu'en 1939 qu'une première église fut construite à Kinngait par des missionnaires catholiques romains, des Oblats de Marie Immaculée. Cependant, les Inuit ont adhéré majoritairement à la religion anglicane, décidant de construire leur propre édifices (le Temple Pootoogook) dans la communauté en 1973¹⁸ et l'église catholique fut, quant à elle, abandonnée en 1960 (Walk 1999 : 9).



III. 4. Municipalité de Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Kinngait).

Dès les années 1930, la Compagnie de la Baie d'Hudson tenta de développer un marché pour l'artisanat inuit à partir de ses postes de traite établis sur la Terre de Baffin. Cet effort fut vain en raison, entre autres, de la grande dépression et ce n'est que dans les années 1940 que le marché reprit de la vigueur, notamment par l'intermédiaire d'un artiste ontarien, James Houston qui commença à acheter des sculptures de pierre, d'os et d'ivoire aux Inuit, avec l'aide de Norman Ross, directeur du poste d'Inujjuaq (anciennement Port Harrison)¹⁹. Utilisant les avions de la Compagnie de la Baie d'Hudson pour se rendre au

¹⁷ Des quinze campements saisonniers occupés par des familles, il n'en restait que cinq en 1965 et seulement deux en 1968 (QTC 2009c), ce que les données d'archives semblent confirmer (R11333 vol 2-16 ; R11333 vol 4-13 ; R11333 vol. 7-9).

¹⁸ Notons qu'une mission anglicane fut établie dès 1909 à Kimmirut et que les Kinngarmiut la fréquentaient jusqu'à la construction de l'Église Pootoogook à Kinngait (R11333 vol 1-2).

¹⁹ James Houston effectua plusieurs séjours dans l'Arctique canadien oriental entre 1948 et 1953. De nombreuses œuvres furent exposées à la Corporation canadienne de l'artisanat, à Montréal, en novembre 1949. L'exposition remporta un vif succès et attira l'attention des collectionneurs privés et du ministère fédéral des Mines et des Ressources (Department of Mines and Resources) qui accorda une subvention à

Nunavik et au Nunavut au nom de la Corporation canadienne de l'artisanat, Houston parvint à élargir le mandat de la Corporation afin d'encourager, de soutenir et de développer l'artisanat et l'art inuit. La Compagnie de la Baie d'Hudson vint en aide à la Corporation en mettant à sa disposition certains de ses bâtiments. Ayant les fonds nécessaires pour acquérir une grande quantité de sculptures et les moyens de les transporter et de les entreposer, la Compagnie de la Baie d'Hudson devint le principal fournisseur d'art et d'artisanat inuit de la Corporation canadienne de l'artisanat en 1953. Peter Murdoch, un jeune employé de la CBH se rendit régulièrement dans les communautés de la Terre de Baffin pour encourager la production de sculpture de qualité, dès 1947.

Alors que Kimmirut (Lake Harbour) était considéré comme le centre de la sculpture de l'Arctique canadien entre 1930 et 1940²⁰, divers projets émergeaient à Kinngait. En 1950, l'une des premières écoles de l'Arctique oriental canadien fut établie à Kinngait sous la forme d'un petit local accueillant de jeunes enfants²¹. En 1956 fut lancé un programme d'arts graphiques, sous la direction de James Houston : après avoir obtenu l'accord des chefs de camps Pootoogook et Kiaksuk, Osuitok Ipellie, Iyola Kingwatsiak, Lukta Qiatsuk, Kananginak Pootoogook (fils du leader Pootoogook) et Eegyvudluk Pootoogook réalisèrent une première collection expérimentale d'estampes à la fin de l'année 1957, avec l'aide de James Houston (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009) et depuis, Kinngait produit annuellement une collection d'estampes (*Cf. infra* : chapitre III.II).

Un système coopératif fut mis sur pied en 1959 par les Inuit pour contrôler la diffusion des œuvres hors de leur territoire et redistribuer localement le bénéfice des ventes : il s'agit de la West Baffin Eskimo Co-operative²². La production artistique (le

Houston pour qu'il poursuive l'achat d'art et d'artisanat inuit lors de nouvelles missions au Nunavik et au Nunavut.

²⁰ Selon Coward-Wight (1991 : 49), toutes les créations d'objets en ivoire de l'Arctique canadien étaient évaluées à partir des « normes des détails fins et naturels établis par un sculpteur en particulier, Anawakalook » de Kimmirut.

²¹ À cette époque, les famines et les épidémies étaient fréquentes et les Inuit s'installaient dans la communauté récemment établie à Kinngait. En 1960, le seul campement permanent de la région, Sikusiilaq, fut abandonné par ses habitants qui rejoignirent Kinngait, pour la plupart (Mangitak Kellypalik, 15 avril 2009).

²² Entre 1959 et 1964, vingt coopératives ont été établies à travers l'Arctique canadien, depuis Kinngait à jusqu'à Ulukhaqtuuq (Holman) à l'Ouest. Il y en a aujourd'hui trente-cinq au Canada dont un petit groupe mène encore aujourd'hui des programmes artistiques.

dessin, l'estampe et la sculpture en particulier) se développa à Kinngait avec succès²³, tant grâce à la volonté et à l'enthousiasme des artistes inuit que grâce à la présence d'Alma et James Houston de 1951 à 1962 et celle de Terry Ryan, d'abord comme conseiller artistique en 1960, puis comme directeur général de la West Baffin Eskimo Co-operative de 1962 à 2005. Jimmy Manning, petit-fils de Peter Pitseolak²⁴, prit la direction des ateliers de 2006 à 2009. À la retraite de ce dernier, Bill William Ritchie, conseiller artistique de l'atelier depuis les années 2000, lui succéda en tant que directeur par intérim.

Précisons que la municipalité qui comptait mille trois cent soixante-cinq Kinngarmiut en 2011, selon le dernier recensement de Statistique Canada (2012b), est reconnue sur la scène internationale comme étant le principal centre artistique de l'Arctique, alors que de nombreuses familles se consacrent aux activités artistiques que ce soit à temps plein, à mi-temps ou occasionnellement (il n'existe toutefois aucune statistique propre à la communauté). La dynamique créatrice des Kinngarmiut non seulement dans le domaine du dessin et de l'estampe mais aussi dans celui de la sculpture a déterminé le choix de cette localité comme un lieu d'enquête privilégié où trois collectes de données ont été menées : durant l'automne 2007 (octobre-novembre) ; en avril 2009 ; et au printemps 2010 (avril-mai).

I.II.2. Pangniqtuuq (Pangnirtung), un lieu de créativité pluridisciplinaire

Pangniqtuuq a retenu l'attention dans le but de diversifier les sources des données collectées et de mener des analyses comparatives. Situé à l'est de la Terre de Baffin au Nunavut sur les rives du fjord Pangniqtuuq dans la baie Cumberland (latitude : 66° 8' 40''

²³ En réponse à la demande croissante du marché de l'art inuit et pour faciliter la diffusion hors des territoires inuit, une division marketing de vente de la West Baffin Eskimo Co-operative, le Dorset Fine Arts, fut établi à Toronto en 1978.

²⁴ Chef de camp et leader, Peter Pitseolak (1902-1973) était auteur, historien, dessinateur, sculpteur et photographe reconnu. Il s'établit à Kinngait avec sa famille au début des années 1940, alors qu'il travaillait comme employé au poste de traite de la Compagnie de la Baie d'Hudson (Eber et Pitseolak 1975 ; Eber 1977 ; Bellman et Eber 1980). L'école secondaire de Kinngait porte le nom de Peter Pitseolak : *piita pisiulak ilinniavik*.

N ; longitude : 65° 42' 55'' O) à quelques kilomètres du cercle arctique, le toponyme *pangniqtuuq* signifie « riche en caribous mâles » (*Rangifer tarandus groenlandicus*)²⁵. En 2011, mille quatre cent vingt-cinq Pangniqtuurmiut (habitants de Pangniqtuuq) ont été recensés par Statistique Canada (2012a). Par le passé, cette région était occupée par des groupes d'Inuit nomades, ce dont attestent des vestiges de la culture de Thulé découverts dans la baie Cumberland sous la forme de ruines de maisons construites en fanons de baleines boréales et dont certains campement étaient encore occupés dans les années 1970²⁶. La carte ci-dessous (Ill. 5) situe les principaux campements saisonniers de la région de Pangniqtuuq et Kangiqsualuk (baie Cumberland)

²⁵ Notons que « Pagnirtung » est le nom officiel du hameau, même si le toponyme inuit *Pangniqtuuq* sera utilisé dans la thèse.

²⁶ Selon les données d'archives, *Pagnirtung 1970 with amendments 2. 3. 70. Eskimo identification list-district of E6-Pagnirtung*. RCMP, Royal Canadian Mounted Police. (R11333 vol 6-3).



III. 5. Carte de Kangiqsualuk (baie Cumberland) de la région de Pangnirtuuq (Source : Harper 1985 : 27).

Bien que les premiers comptoirs de pêche à la baleine boréale auraient été établis par les Norrois (Vikings) dans la baie Cumberland au X^e siècle, et même si aucun vestige archéologique permette d'en témoigner, le premier compte rendu existant sur la découverte de la baie Cumberland est dû à John Davis qui tentait de trouver le passage du Nord-Ouest, en 1585. Ce n'est qu'en 1840 qu'un poste de pêche à la baleine boréale fut établi sur l'île Qikiqtait (ou Kekerten, à l'embouchure du fjord Pangnirtuuq, dans la baie Cumberland),

par le capitaine de navire écossais William Penny. Ce comptoir devint par la suite la propriété de Mr. Crawford Noble (originaire d'Aberdeen en Écosse) qui en continua l'exploitation²⁷.

En 1921, la Compagnie de la Baie d'Hudson s'installa sur le site actuel Pangniqtuuq pour y établir un poste de traite (« Netchilik Post »), ouvrant la voie au développement de la communauté. Deux ans plus tard, un poste permanent de la Gendarmerie royale du Canada (GRC) y fut construit, suivi par l'établissement d'une première mission anglicane en 1928 (R11333 vol 1-2) et la construction d'un dispensaire en 1930. À cette époque, les principaux campements étaient dispersés autour d'Umanarjuaq (île Blacklead) et Qikiqtait (île Kekerten) et les Inuit allaient régulièrement à Pangniqtuuq pour commercer. Vers 1940, le camp de Pangniqtuuq était le seul de la Terre de Baffin à compter un médecin parmi ses habitants, ainsi qu'une équipe permanente de trois infirmières travaillant au dispensaire. Le gouvernement fédéral canadien nomma un premier instituteur dans la communauté en 1956, bien qu'une petite école accueillait quotidiennement de jeunes enfants dès la fin des années 1930.

Un évènement majeur marqua le début des années 1960 : une sévère épizootie ravagea la population des chiens (*qimmiit, canis familiaris borealis*) qui étaient utilisés par les Inuit pour chasser et se déplacer. Les trois-quarts des canidés de la région Cumberland moururent et les familles qui les utilisaient pour chasser et se déplacer furent contraintes de voyager à pied ou avec des attelages réduits (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010). Les occupants de cinq des treize campements saisonniers furent évacués vers Pangniqtuuq car ils souffraient de la famine (Andrew Qappik, 15 janvier 2007). Un bureau administratif fut créé en 1962 pour gérer les affaires municipales mais jusqu'au milieu des années soixante, la plupart des familles inuit étaient encore nomades et occupaient des campements saisonniers sur les berges de la baie Cumberland. En 1970, lors d'un recensement de population de la région, la Gendarmerie royale du Canada (GRC) comptabilisa treize familles établies à Pangniqtuuq, soit soixante-huit personnes ; ainsi que sept autres familles vivant dans des campements saisonniers à Qikiqtarjuaq (Broughton Island), soit cinq

²⁷ L'anthropologue Franz Boas y séjourna de 1883 à 1884 pour mener des enquêtes géographiques et ethnographiques (Boas 1901 : 4).

familles de vingt-huit personnes, une famille de huit membres à Cape Dyer (deux cents kilomètres environ au nord-est de Pangniqtuuq) et une autre de quatre personnes établies à Keepeeshaw, au nord-ouest de Pangniqtuuq (R11333 vol 6-2 ; R11333 vol 6-3 ; R11333 vol 6-3).



III. 6. Municipalité de Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2010 © Pangniqtuuq).

Aujourd'hui, les revenus des Pangniqtuurmiut (les habitants de Pangniqtuuq) dépendent de trois activités principales : la pêche aux turbots ; le tourisme basé sur l'exploitation des parcs nationaux Auyuittuq et Kekerten ; ainsi que les réalisations artistiques et artisanales du Uqurmiut Centre for Arts and Crafts. Cette dernière activité compte quatre domaines de création : la tapisserie, le dessin, l'estampe et la sculpture²⁸. L'atelier d'estampe et de tapisserie ont conjointement été inaugurés en 1969, grâce à l'appui et au soutien financier du gouvernement fédéral canadien qui œuvrait pour la création d'emplois rémunérés, en développant l'économie des communautés inuit (Peter Wilson, 19 janvier 2007). En 1973, l'atelier publia, sous le patronage du Uqurmiut Centre for Arts and Crafts, sa première collection d'estampes à édition limitée et depuis, les dessinateurs collaborent avec les tisserandes et les maîtres-graveurs pour créer

²⁸ Certains artistes se consacrent à la sculpture de la serpentine et de la stéatite, alors que d'autres se spécialisent dans l'andouiller de caribou et l'ivoire. Des sculpteurs renommés tels que Musisi Qijuarjuq, Lipa Pisiulak, Jaco Ishulutaq, Manasie Maniapik (aînés maîtres-sculpteurs), Alan Alikatuktuk, Leopa Akpalialuk, Pilipusi Nakashuk (artistes en milieu de carrière), Jimmy Kilabuk, Danny Itoangat, Peona Keyuakjuk, Johnnylii Akpalialuk et Mosa Arnaqaq (jeunes sculpteurs émergents) exposent leurs œuvres d'art dans des musées et galeries d'art nord-américains et européens.

annuellement une nouvelle collection d'estampes. Josea Maniapik, Andrew Qappik, Jolly Atagooyuuk, Leetia Alivaktuk, Abigail Ootoova, Tommy Angakak, Noah Maniapik, Annie Kilabuk, Lipa Pitsiulak, Enookie Akulukjuk, Geela Sowdluapik, Jacoposie Tiglik, Simon Shaimajuk, Davidee Akpalialuk et Piona Keyuakjuk sont quelques-uns des artistes qui y contribuent. Les artistes de Pangniqtuuq proposent une gamme de créations artistiques, allant des vêtements chauds en laine (bonnets, écharpes, gants, vestes), aux couvertures, aux poupées traditionnelles, à la joaillerie faite avec de l'andouiller de caribou, de l'ivoire, de l'os, aux tapisseries murales bordées, ainsi qu'aux estampes et petites sculptures de pierre, d'andouiller de caribou et d'ivoire.

Le choix de Pangniqtuuq comme seconde lieu d'enquête se fonde également sur la diversité de ses productions artistiques et artisanales bien que ses activités se distinguent fondamentalement des celles de Kinngait : les pratiques du dessin, de l'estampe et de la sculpture y occupent une moindre importance au profit d'autres ressources comme la tapisserie, le tourisme et la pêche. Rappelons que la dynamique artistique de Kinngait reste une exception, ce qu'une étude monographique n'aurait pas permis de saisir, au détriment d'autres communautés dont les artistes peinent à bénéficier d'une certaine visibilité. Par ailleurs, la pluridisciplinarité des artistes pangniqtuurmiut s'est révélée, au fur et à mesure de mes enquêtes, comme une source d'information essentielle pour saisir les enjeux sociaux des représentations visuelles ainsi que les transformations des cosmologies inuit. Deux enquêtes de terrain ont été menées à Pangniqtuuq, au début et à la fin de cette recherche : de décembre 2006 à la février 2007 et au printemps 2010 (mars-avril).

I.III. Méthodes de collecte et d'analyse des données : une approche interdisciplinaire

La méthodologie appliquée dans le cadre de cette recherche doctorale s'inscrit dans une démarche interdisciplinaire inhérente au sujet empruntée à l'anthropologie, l'ethnolinguistique et l'histoire de l'art. L'ensemble des données sur lesquelles se fonde mes analyses se structure en trois catégories incluant des sources iconographiques et visuelles, écrites et orales. Envisagées comme des références distinctes mais complémentaires, celles-ci seront collectées et analysées en corrélation, selon une approche intégrative.

I.III.1. Constitution du corpus

I.III.1.a. Les sources iconographiques et visuelles

Les sources iconographiques et visuelles représentent une part importante de l'ensemble des données de la recherche, qu'elles soient primaires ou secondaires. Nous entendons par « sources primaires » les thèmes iconographiques figuratifs ou non figuratifs représentés dans les dessins, ainsi que les observations des pratiques artistiques effectuées sur le terrain (sources visuelles). Les « sources secondaires » désignent, quant à elles, les reproductions d'un dessin original que ce soit sous la forme d'estampes, d'illustrations ou de copies accessibles dans des publications ou sur des sites Internet, alors que les premières sont souvent archivées au sein des institutions artistiques, culturelles ou muséales ou dans les collections privées.

Ces sources dites « primaires » présentent trois avantages principaux. En premier lieu, leur contenu fournit de riches informations au sujet des techniques artistiques employées et des répertoires iconographiques ; ceux-ci témoignent non seulement des

conceptions artistiques inuit actuelles, mais aussi des centres d'intérêt et des préoccupations de leurs auteurs. Deuxièmement, la consultation des dessins sur leur lieu de production permet d'y avoir accès avant leur diffusion sur le marché international de l'art : les collections privées à l'échelle mondiale restent rarement accessibles aux chercheurs, d'autant plus que les reproductions des œuvres ne font l'objet que de rares publications (à l'inverse des estampes dont les exemplaires sont multiples : elles sont donc susceptibles d'être davantage reproduites). Troisièmement, l'étude de ces dessins *in situ* permet de collecter des témoignages directement liés aux œuvres, formulés par leur auteur ainsi que par son entourage familial et communautaire, les responsables artistiques locaux et, parfois, des collectionneurs privés qui se déplacent pour rencontrer personnellement les artistes. En dépit de ces avantages, ces sources ont des limites puisque les dessins réalisés dans les communautés n'y restent que temporairement et sont acheminés loin de leurs lieux de production pour y être archivés. Bien que la majorité de ces œuvres soit conservée dans des services d'archives spécifiques, ce n'est pas le cas de la totalité des productions dont certaines sont directement vendues à des galeries d'art ou à des mécènes²⁹. Ces conditions impliquent donc un accès aux œuvres relativement restreint ; la consultation des archives et les séjours répétés dans les communautés où sont réalisés les œuvres permettent d'y remédier.

Dans le cadre de cette recherche, les sources iconographiques primaires ont été principalement collectées au sein même des ateliers d'arts graphiques, lors de la conception des dessins ou après leur réalisation, de manière à limiter le corpus à une période donnée. À Pangnirtuuq, la plupart des dessins sont conservés au premier étage de l'atelier d'estampes, offrant un accès libre aux artistes et au personnel. Notons toutefois qu'un incendie a ravagé une partie importante des archives de l'atelier en 1994, détruisant et endommageant des dizaines de dessins et estampes conservés depuis le début du lancement des programmes d'art graphiques en 1972 (Andrew Qappik, 15 janvier 2007). Compte tenu de ces risques d'incendie, des difficiles conditions de conservation des œuvres sur papier et du manque

²⁹ Des galeries d'art détiennent des contrats d'exclusivité avec certains artistes inuit dont les dessins, considérés comme trop complexes, ne peuvent être reproduits par la technique de l'estampe ; ces galeries, ainsi que des collectionneurs privés peuvent ainsi jouer le rôle de mécènes. Bien que cette situation reste encore exceptionnelle au Canada, elle tend cependant à se développer. Cette question de la diffusion des œuvres inuit sur le marché international de l'art sera développée dans le quatrième chapitre de la thèse.

d'espace, les responsables artistiques de Kinngait ont décidé, quant à eux, de ne garder les dessins et les estampes à l'atelier que de façon temporaire. Depuis 1990, les dessins produits sont acheminés à la Collection McMichael d'art canadien (McMichael Canadian Art Collection) à Kleinburg en Ontario, pour y être archivés et conservés selon les normes de conservation en vigueur³⁰. En 1986, la collection comptait plus de cent mille dessins, auxquels s'ajoutait plus de deux mille autres œuvres non-identifiées restées à Kinngait en attendant d'être documentées (Blodgett 1986b). Seuls les dessins récents – généralement de l'année – sont maintenant conservés dans l'atelier local, en vue de leur sélection pour la collection annuelle d'estampes (Jimmy Manning, 1^e mai 2009) : une fois les dessins choisis et reproduits par la technique de l'estampe, ils sont ensuite expédiés au service des archives de la Collection McMichael d'art canadien.

À ces sources iconographiques s'ajoutent des données visuelles collectées lors de l'observation des artistes durant les processus de création des œuvres. Ces informations se révèlent précieuses puisqu'elles nous renseignent sur les pratiques et les techniques en vigueur dans les ateliers (emploi d'un outil plutôt qu'un autre, par exemple), mais également sur les étapes du processus de conception des œuvres (élaboration de la composition, repentirs, application des coloris, assurance ou hésitation du trait, etc.). L'analyse des sources iconographiques en étroite corrélation avec les données visuelles vise à définir précisément le contexte d'élaboration des œuvres, afin de répondre aux objectifs fixés.

En plus des œuvres disponibles dans les archives des communautés, des collections d'art graphique inuit ont été consultées au sein d'institutions par l'intermédiaire des archives et des bases de données disponibles : à Ottawa, au Musée des beaux-arts du Canada et au Musée canadien de l'histoire ; à Toronto, au musée d'art inuit (Museum of Inuit art) ; à Kleinburg (Ontario), à la Collection McMichael d'art canadien ; à Montréal, à l'Institut culturel Avataq, au Musée McCord et au Musée des beaux-arts de Montréal ; à

³⁰ Les conditions idéales de conservation des œuvres sur papier requièrent un taux hydrométrique constant ainsi qu'une faible luminosité (Genest et Lamontagne 1994). Dans les ateliers des communautés arctiques, ces conditions sont difficilement maintenues, c'est pourquoi les responsables du Dorset Fine Arts et les conservateurs ont décidé de conserver les dessins réalisés à Kinngait, dans les archives de la Collection McMichael d'art canadien de Kleinburg.

Québec, au Musée national des beaux-arts du Québec et au Musée de la Civilisation³¹. Parallèlement, les illustrations disponibles sur Internet ont également été consultées, tout d'abord dans l'attente d'une opportunité de partir sur le terrain puis dans la perspective de compléter les données recueillies sur le terrain.

Les sources iconographiques réunissent l'ensemble des dessins et des estampes dont j'ai systématiquement dépouillé les collections annuelles, depuis la première (réalisée entre 1957 et 1959 à Kinngait, et 1972 à Pangniqtuuq) jusqu'à aujourd'hui³². En ce qui concerne les œuvres qui illustrent ce travail, leur choix repose sur les critères suivants : les données disponibles relatives à l'œuvre, le sujet iconographique, la qualité de l'image, la technique graphique utilisée, la cohérence de l'œuvre par rapport aux propos à illustrer. Compte tenu de l'abondance des dessins et des estampes existants, leur sélection ne fut pas évidente, d'autant plus que la question des droits d'auteurs intervient systématiquement : toute reproduction d'œuvre d'art est soumise à des droits qui doivent être négociés avec les artistes et leurs représentants, ce dont j'ai eu l'occasion de discuter dans une note de recherche, publiée dans *Anthropologie et Sociétés*, qui traite des problèmes posés par l'Internet quant à la protection des droits d'auteurs (Maire 2011). Par conséquent, seules les œuvres pour lesquelles les droits d'auteurs m'ont été accordés par les coopératives responsables seront reproduites dans la thèse, conformément aux normes inuit en vigueur (CARFAC 2008a ; 2008b) et à la loi sur les droits d'auteurs (Gouvernement du Canada 2009).

I.III.1.b. Les sources écrites

Des sources écrites primaires et secondaires ont été utilisées. Particulièrement abondantes, les sources secondaires se composent principalement de catalogues d'expositions, de monographies, de travaux universitaires (thèses de doctorat et mémoires

³¹ La liste des collections d'œuvres inuit consultées figure en annexe de la thèse.

³² Les résultats de l'analyse de ces sources ont fait l'objet d'une conférence intitulée *Nunavut and Nunavik artistic expression: graphic art and iconographic changes*, présentée lors du 15^e Congrès des Études Inuit à Paris en 2006 et publiée en français (Maire 2009). Notons qu'à ce jour, la dernière collection d'estampes réalisée date de l'automne 2013.

de maîtrise), d'articles scientifiques, de rapports gouvernementaux, mais aussi de revues inuit (en inuktitut et/ou en anglais) et de catalogues annuels d'estampes. Je ne m'attarderai pas sur ces sources auxquelles des références seront faites tout au long de la thèse. En dépit de l'abondante littérature disponible sur les sociétés inuit, la prise en compte des spécificités culturelles manque parfois, ce dont témoignent de nombreux informateurs « qui avouent souvent être mal compris » (Laugrand 1997a : 46). La prudence reste donc de mise, d'autant plus que ce foisonnement de publications relève parfois d'une vision romantique des sociétés autochtones dont les propos ne résultent pas d'une démarche scientifique à l'instar de nombreux catalogues d'exposition qui ne seront pas ici mentionnés, faute d'espace.

L'essentiel de la recherche repose sur le dépouillement des fonds de la Fondation de l'art inuit (R11333 volumes 1 à 12) localisés aux Archives nationales du Canada à Ottawa. Ces sources regroupent les Minutes des réunions des institutions gouvernementales chargées du développement de l'art dans l'Arctique canadien : Canadian Arctic Producers Limited (CAP), Canadian Eskimo Arts Council (CEAC), la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec (FCNQ). Ce fonds réunit également de nombreuses lettres en inuktitut et en anglais adressées aux gouvernements fédéral et provincial québécois, écrites par des acteurs culturels et économiques locaux tels que des Inuit engagés dans le mouvement des coopératives, des responsables des ateliers d'art et des programmes artistiques locaux ou encore des missionnaires, des médecins et des agents de la Gendarmerie royale canadienne (GRC) qui effectuaient, entre autres, le recensement des populations. Les fonds de la Fondation de l'art inuit ont été largement utilisés, d'autant plus qu'ils fournissent de riches informations quant aux stratégies de développement des programmes artistiques dans les communautés ainsi que sur le mode de vie des Inuit à cette époque.

J'ai eu accès, par ailleurs, à un fonds qui regroupe des notes personnelles et des journaux rédigés par les responsables de l'atelier d'estampes et par quelques artistes du Dorset Fine Arts, localisé au sein même de l'atelier à Kinngait. Si au premier abord, ces sources peuvent paraître anecdotiques, il n'en demeure pas moins qu'elles réunissent d'importantes informations relatives aux techniques de l'estampe, sous forme de notes (en inuktitut et en anglais), de croquis et de dessins. Ces données constituent, selon moi, de

véritables archives inuit, car il s'agit d'informations de première main dont le contenu n'a fait l'objet d'aucune étude. Leur analyse permet de mieux comprendre le travail d'élaboration d'une estampe, ainsi que les difficultés rencontrées par les maîtres-graveurs pour reproduire un dessin original³³ selon un nombre d'édition précis (en général cinquante exemplaires).

I.III.1.c. Les sources orales

Le corpus des sources orales utilisées comprend deux bases de données, d'une part, celles collectées lors des entretiens menés auprès des acteurs artistiques et culturels dans les communautés inuit ; d'autre part, les informations recueillies hors des territoires inuit, auprès des « spécialistes » de l'art inuit tels que des conservateurs, des critiques et amateurs d'art, des collectionneurs privés, des responsables de galeries d'art, etc. Une cinquantaine d'entretiens informels et semi-dirigés ont été menés dans le cadre de cette étude, auprès de trente-quatre informateurs principaux, dont quinze femmes et dix-neuf hommes. Ceux-ci comptent vingt-cinq Inuit et neuf Qallunaat, parmi lesquels huit aînés (cinq femmes et trois hommes), trois conservateurs d'art inuit au sein d'institutions muséales et culturelles, trois anciens ou actuels présidents de coopératives inuit, cinq anciens et actuels gérants (*general managers*) d'ateliers d'estampes à Pangniqtuuq et Kinngait, ainsi que vingt-cinq artistes.

Le groupe des artistes ayant accepté de répondre à l'enquête se compose de sept femmes (dont cinq aînées) et quatorze hommes (dont quatre aînés), auxquels s'ajoutent trois femmes et un homme non-inuit. Parmi eux se trouvaient dix-neuf dessinateurs (sept femmes et douze hommes, dont quatre aînés pour chaque sexe), onze maîtres-graveurs, trois sculpteurs, un photographe, deux tisserandes ; onze de ces artistes sont pluridisciplinaires. Notons que les informations biographiques concernant les principaux artistes ayant collaboré à l'enquête sont disponibles en annexe dix de la thèse. À ces entretiens s'ajoutent des conversations informelles avec des informateurs dont l'anonymat

³³ Le processus d'élaboration d'une estampe a considérablement changé depuis l'introduction des outils informatiques qui permettent notamment d'envisager en quelques secondes les nouveaux coloris d'une épreuve ou d'ajuster des éléments de la composition d'une œuvre.

sera conservé à leur demande. Parmi eux comptent : des membres de la famille des artistes, des travailleurs sociaux, des propriétaires de galeries d'art spécialisées ainsi que des collectionneurs privés amateurs d'art inuit contemporain.

Les entretiens menés à Pangniquuuq et Kinngait ont été réalisés en inuktitut, avec l'aide d'un interprète et en anglais, à la demande de certains locuteurs inuit et non-inuit³⁴. Soulignons que la formation reçue dans le cadre du programme de langue et de culture inuit de l'INALCO donne les compétences linguistiques requises pour être autonome sur le terrain, comme l'ont été Guy Bordin (2008), Marc-Antoine Mahieu (Mahieu et Tersis 2009), Carole Cancel (2011) et Fabien Pernet (2014) durant leurs recherches doctorales. En ce qui me concerne, l'absence d'une mise en pratique régulière de l'inuktitut ne m'a pas permis de développer les connaissances acquises. La retranscription des sources orales s'est donc révélée particulièrement exigeante et difficile³⁵. Le manque de ressources financières suffisantes a également nuit à la retranscription des entretiens : je les ai donc faites moi-même en demandant aux participants de valider les informations retranscrites et de signaler toute erreur de compréhension et d'analyse. Cela dit, la présence d'un interprète durant les entretiens a permis de m'assurer de la bonne compréhension des informations transmises, par l'intermédiaire d'une traduction simultanée ou différée.

Pour ces raisons et dans le but d'alléger le texte, j'ai opté pour la traduction française des citations en inuktitut, en indiquant systématiquement l'auteur des traductions. Les critiques formulées à l'encontre de cette approche se justifient d'autant plus qu'il s'agit de valoriser les configurations de la pensée inuit à partir de l'étude de la parole et des éléments lexicaux. Certains y verront un paradoxe alors que d'autres reconnâtrons le manque de ressources nécessaires qui a eu raison de ma détermination initiale à vouloir mener des entretiens uniquement en inuktitut. J'ai cru pouvoir les retranscrire seule. À cet égard, la thèse de Guy Bordin (2011), également formé à l'INALCO, est consacrée à une anthropologie de la nuit inuit qui inclut de nombreux extraits de discours retranscrits et

³⁴ La majorité des entretiens a été enregistrée sur un support audio et/ou audiovisuel, selon l'accord des participants. Comme le préconise le Comité d'éthique de la recherche de l'Université Laval (CERUL), tous les participants ont été informés de l'objet de la recherche et ont donné leur autorisation d'être cités dans cette thèse.

³⁵ Les dialectes locaux diffèrent entre le nunavimmiutit (dialecte du Nunavik) que j'ai appris et le nunavummiutit (dialecte du Nunavut). De plus, la terminologie et la prononciation de l'inuktitut à Kinngait et à Pangniquuuq se distinguent, ce qui fit l'objet de remarques humoristiques et de situations cocasses.

traduits, ainsi que deux cent cinquante pages d'entretiens en inuktitut accompagnés de leur traduction. Il s'agit de l'une des faisabilités d'une telle entreprise qui place l'inuktitut au centre du travail.

Quant aux entretiens menés en anglais, nous avons choisi de les citer dans leur version originale, sans traduction. À ces sources, s'ajoutent les innombrables informations orales collectées lorsque des artistes dessinaient ou gravaient la pierre, partageant simultanément leurs impressions avec nous, se livrant parfois à des monologues ou interprétant des chants personnels (*pisiiit*). Les observations de ces faits ont été systématiquement notées dans des journaux de terrain en précisant leur contexte d'acquisition particulier. Cette dernière méthode de collecte de données constitue une part importante des sources d'informations de la recherche.

L'ensemble des sources iconographiques, visuelles, écrites et orales, réunies dans le cadre de la recherche, représente un vaste corpus dont les données et leurs analyses sont envisagées en termes de complémentarité pour mieux répondre aux enjeux interdisciplinaires de la thèse.

I.III.2. Cadre théorique de la recherche

La réflexion se structure autour de quatre objets d'étude : l'art, le dessin, la parole et le discours qui seront analysés dans les milieux socio-culturels au sein desquels ils s'accomplissent, selon un principe de corrélation. Pour les comprendre, j'emprunte à l'histoire de l'art, l'anthropologie et l'ethnolinguistique des cadres théoriques et méthodologiques combinés dans la perspective d'une approche interdisciplinaire. Le propos débute par une discussion épistémologique des approches de l'histoire de l'art puisque la recherche s'est initialement engagée dans le cadre de cette discipline durant les deux premières années du travail (incluant une enquête de terrain de deux mois à Pangniqtuuq) et qu'elle continue de bénéficier de ses réflexions. Bien que le travail ait été élaboré dès le départ dans une perspective interdisciplinaire, le cadre théorique et

méthodologique de la recherche reste largement nourri par une formation initiale en histoire de l'art et des lectures propres à ce domaine. Cela dit, le croisement de ces sources avec une approche anthropologique a toujours suscité un grand intérêt de ma part pour privilégier un décloisonnement des disciplines des sciences humaines et sociales et porter un regard nouveau, sinon original, sur les représentations sociales et la pratique contemporaine du dessin au Nunavut. Les ancrages anthropologiques puis ethnolinguistiques de la recherche seront ensuite présentés et discutés, de façon à définir les principaux axes théoriques ayant guidé la recherche.

I.III. 2.a. Les apports et les limites de l'histoire de l'art

« Cette discipline, dont le statut se résume ainsi à proposer une *connaissance spécifique* de l'objet d'art, cette discipline on le sait se nomme histoire de l'art. » Georges Didi-Huberman (1990 : 9)

L'histoire de l'art prit naissance avec le recueil biographique de Giorgio Vasari sur les *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes (Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori)*, publié en 1550 et réédité en 1568, qui est considéré comme l'un des ouvrages fondateurs de la discipline. Celle-ci bénéficie pourtant des réflexions philosophiques de Platon au VII^e av. J.C dans le domaine de l'esthétique, sur la notion de « beauté » et les bases méthodologiques de sa connaissance. Chez Platon (1936), le « beau » est associé au concept de *mimèsis* qui signifie en grec « imitation » : l'image mimétique de la nature est au centre des préoccupations, au point de devenir un idéal pour les peintres et les sculpteurs, mais également les poètes et les écrivains³⁶. L'art est présenté comme une imitation, selon un principe de *mimèsis* ; l'œuvre d'art est envisagée comme une copie d'un objet produit par un artisan ou par la nature. L'artiste imite l'essence de cet objet copié pour en reproduire l'idée ou la forme, il est perçu comme un illusionniste qui modifie les apparences et transforme une réalité. Cette représentation de l'art est également

³⁶ Les dialogues platoniciens sur la notion de « beauté » et de *mimèsis* se trouvent dans les ouvrages suivants : *Hippias Majeur*, *Ion*, *Le Banquet*, *Phèdre*, *La République* (livres III et X), le *Sophiste* et le *Timée*.

discutée par Aristote (1922a ; 1922b) selon lequel, l'imitation n'est cependant pas sans rapport avec l'activité créatrice (*Περὶ ποιητικῆς / Perì poiêtikês*, « De la poétique »), c'est pourquoi il distingue deux types de *mimèsis* : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci. À cette époque, le principe de *mimèsis* est à la base des différents arts qui ne se distinguent pas des sciences : la classification du savoir se structure autour des arts dits « libéraux » comprenant la rhétorique, grammaire et dialectique (*trivium*) ainsi que l'arithmétique, géométrie, astronomie et musique (*quadrivium*) ; et des arts dits « mécaniques » désignant l'architecture, la peinture, la sculpture et l'orfèvrerie. Ces représentations des objets d'art constituent quelques-uns des principes fondateurs des réflexions menées sur les œuvres par les historiens d'art et elles restent profondément ancrées dans la discipline ; et nous verrons que l'art inuit n'y échappe pas. Au XV^e siècle, avec l'émergence de l'histoire de l'art, les catégories artistiques se précisent en dissociant les sciences des arts mais surtout en séparant les arts de l'artisanat ; désormais, les arts se limitent à l'architecture, la sculpture, la peinture, le dessin et la gravure, selon Alberti (1435). Les œuvres dites « d'art » se distinguent des objets artisanaux ou des produits culturels qui correspondent respectivement à deux modes de discours sur l'objet. La description, l'analyse et l'interprétation relèvent du domaine de l'esthétique et de l'histoire de l'art, tandis que les produits culturels sont laissés aux sociologues, aux ethnographes et aux anthropologues. Quand les premiers s'intéressent à la spécificité et à l'unicité des objets, les seconds privilégient les sociétés qui produisent ces objets et les « consomment ».

Les différents rapports aux objets ne sont pourtant pas aussi marqués et les courants de pensée qui s'y réfèrent se révèlent complexes. En raison de sa propre histoire, la discipline consacrée à l'étude des objets d'art s'approprie de nombreuses approches méthodologiques et théoriques inspirées des sciences humaines et sociales. Discuter des liens qu'entretient l'histoire de l'art avec les autres disciplines scientifiques s'avère être une tâche ardue, d'autant plus qu'il existe de nombreuses perspectives dont les postulats initiaux, les méthodologies et les réflexions sur les œuvres visuelles prennent des formes très différentes. Parmi celles-ci, mentionnons, par exemple : l'esthétique (Hegel 1835 ; Aristote 1922a ; Platon 1936), la psychanalyse (Schapiro 1992), la phénoménologie (Merleau-Ponty 1945), la sociologie (Francastel 1956), le structuralisme (Panofsky 1976), le formalisme (Wölfflin 1997 [1982]), la sémiologie (Schapiro 1969 ; Eco 1988). De plus,

l'histoire de l'art fait souvent appel à d'autres disciplines comme la littérature, la linguistique, l'histoire, l'anthropologie, la philosophie ou la psychologie. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que l'histoire de l'art fasse l'objet de nombreuses discussions sur son autonomie, ses méthodologies et ses ancrages théoriques³⁷. Pourtant, au nom du principe de la valeur universelle de l'art, généralement associée à des concepts comme le « beau », « l'art pour l'art » ou « le sublime » hérités des philosophes grecs, les œuvres d'art semblent échapper à toute détermination sociale et donc à toute méthodologie des sciences humaines. Au vu de ces éléments, nous sommes en droit de nous demander quels concepts, quelles méthodologies et quelles théories seront mobilisés pour proposer une anthropologie du dessin et de ses pratiques au Nunavut ou plutôt une ethnohistoire de l'art du dessin inuit.

Au fil des lectures dédiées aux objets d'art et en observant les scènes artistiques contemporaines européennes et nord-américaines, un constat s'impose. Les réflexions menées par les historiens d'art souffrent d'une terminologie incertaine qui peine à définir les notions d'« art » et d'« œuvre d'art » pourtant centrales dans la discipline. Parallèlement, les artistes ne cessent de repousser les limites de l'art³⁸, quand bien même des productions d'objets non-occidentaux mettent à mal des catégories déjà fragiles. Les approches de l'histoire de l'art se révèlent limitées quand il s'agit d'explorer des configurations de la pensée et des ontologies autres que celles de l'Occident³⁹, c'est pourquoi l'ethnocentrisme et la domination de l'art occidental suscitent de nombreux questionnements. Jim Logan, un artiste peintre originaire du Yukon au Canada,

³⁷ À ce sujet, le lecteur pourra se référer aux ouvrages de Didi-Huberman (1990), McEvilley (1991), Paquin (1994), Biddick (1996), Michaud (1999), Arasse (2004), Escande et Liu (2008), Ringgenberg (2011).

³⁸ Le phénomène de rupture et de continuité s'inscrit dans la tradition de l'histoire de l'art en participant à la redéfinition même de l'objet d'art en tant que tel. Depuis l'avènement de l'histoire de l'art comme discipline des sciences humaines au XVI^e siècle, les artistes redéfinissent constamment la notion d'art. Par exemple, dès 1912, les *ready-made* de M. Duchamp détournent la finalité d'un objet du quotidien pour le hisser au rang d'œuvre d'art, repoussant ainsi les limites de l'art et proposant une nouvelle définition de l'objet d'art.

³⁹ Des recherches menées sur l'art inuit ont notamment révélé les limites d'une approche « classique » en histoire de l'art, c'est à dire basée sur les analyses du fond (étude iconographique notamment) et de la forme d'une œuvre (sa composition, sa structure, ses coloris, etc.). Par exemple, Louis Gagnon (1990), aujourd'hui conservateur de l'art inuit à l'Institut culturel Avataq, a proposé dans son travail de maîtrise, une étude sémiotique de l'œuvre de Charlie Inukpuk visant à dépasser les frontières théoriques et méthodologiques de l'histoire de l'art. Les conclusions auxquelles il parvient montrent que son approche empruntée à la sémiotique visuelle ne parvient pas à proposer une analyse satisfaisante des sculptures inuit. Afin de valider les résultats de ces recherches dans le domaine du dessin, je me suis livrée au même exercice avec une analyse sémiotique de trois dessins contemporains de Kinngait et suis parvenue à des conclusions similaires (ce travail non publié a été réalisé dans le cadre d'un séminaire doctoral d'histoire de l'art, suivi à la session d'hiver 2007 et dirigé par Marie Carani).

s'interroge : « À l'école, l'histoire de l'art qu'on m'a enseignée célébrait la splendeur de l'art européen. Est-ce que l'art européen est la norme ? Si tel est le cas, pourquoi alors y voit-on l'idéal vers lequel il faut tendre ? Qu'est ce qui fait que des maîtres sont des maîtres ? » (cité *in* Ace et Papatsie 1997 : 9). Au-delà des problèmes posés par la (re)définition de l'art qui reflète les préoccupations des fondements conceptuels de la discipline, l'histoire de l'art reste confrontée à des questions théoriques qui s'évertuent à apporter des solutions en ce qui concerne les productions d'objets artistiques non-occidentaux (Price 1991).

Pour dépasser ce paradigme, un retour à l'étymologie du terme d'« art » s'impose. Son origine latine *ars, artis* est polysémique : 1) talent, savoir-faire, habileté ; 2) ce à quoi s'applique le talent, le savoir-faire ; métier, profession ; science ; 3) connaissance, technique, théorie, corps de doctrine, système (Gaffiot 1934 : 165). Cette définition rejoint celle formulée par l'historien d'art E. Panofsky (1987 [1943]) selon qui l'art désigne la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets, ce qui implique une certaine intériorité de l'œuvre. En ce sens, un dessinateur, un sculpteur, une tisserande ou un maître-graveur est un artiste, un créateur ; l'art ne se distingue pas de l'artisanat, l'artiste et l'artisan ne font qu'un, et c'est le sens que je donne aux notions d'art et d'artisanat, d'artiste et d'artisan, dans le cadre de cette recherche.

Cela dit, il est fondamental de garder à l'esprit que toute création artistique ou tout objet fabriqué semble avoir une double origine : d'une part, son aspect visible d'un objet ou sa forme et d'autre part, les idées associées à cette forme ou à son intériorité. Selon moi, une théorie de l'art qui omettrait l'une de ces deux caractéristiques serait inappropriée, dans la mesure où tout objet façonné par un être humain contient systématiquement des éléments formels et des éléments de signification. Un débat mériterait d'être engagé à ce sujet pour discuter des origines primitives de l'art qui seraient associées à un langage et à un mode d'expression universel dont la signification prévaudrait sur la forme. N'ayant aucunement l'intention d'entrer dans de tels débats philosophiques sur les théories esthétiques⁴⁰, revenons à ce qui nous occupe : l'art du dessin. Les difficultés à définir l'« art » laissent entrevoir le rôle central que jouent les notions de savoirs et de savoir-faire dans les

⁴⁰ Si le sujet intéresse le lecteur, voir notamment Hagberg (1995).

configurations de la pensée occidentale. L'historien Didi-Huberman résume la situation en ces termes :

Nous en sommes donc au point où l'art, dans le discours de son histoire, aura semblé reconnaître son véritable dessein et formuler son véritable destin à travers les termes d'une philosophie de la connaissance. [...] L'art était moins reconnu comme un objet pensant – ce qu'il a toujours été – que comme un objet de savoir, tous génitifs confondus. (Didi-Huberman 1990 : 100)

L'idée que l'art puisse être reconnu comme un « objet pensant » se révèle particulièrement intéressante car elle implique une dimension ontologique de l'objet dont l'art était jusque-là dépourvu. À ce sujet, Danielle Boutet (2014) constate, dans son article « L'œuvre vue, non plus comme objet, mais comme champ d'expérience sensible » :

Nous sommes si acculturés dans la pensée dualiste que nous ne réalisons pas à quel point notre pensée est structurée à partir d'une distinction de base (ontologique) entre la matière et l'esprit, entre le monde extérieur et le monde intérieur. Notre pensée sur l'art est elle aussi traversée par ces ruptures, ces conceptions dualistes. [...] Nous avons [...] appris que le monde est fait d'éléments distincts, reliés entre eux par une logique causale et linéaire. Ainsi, nous séparons processus et oeuvre, auteur et récepteur, création (poïétique) et réception (esthétique), contenu et forme, révélation et expression, et ainsi de suite. Sans en être toujours conscient, nous pensons les étapes dans une suite linéaire où chacune est causée par la précédente : inspiration → conception → réalisation → œuvre → diffusion → réception → interprétation. Mais la transaction artistique n'est pas linéaire. (*Ibid.* : 1)

Pour défaire cette construction linéaire, l'auteure envisage l'œuvre comme un processus, l'artiste comme un récepteur et la réception comme une forme de création. L'objet d'art est une expérience de signifiante et un mode de conscience ou plutôt, « un mode d'existence » tel que défini par Étienne Souriau (1943). Selon lui, l'objet acquiert une autonomie relative durant le processus créatif :

[...] tant que l'œuvre est au chantier, l'œuvre est en péril. À chaque moment, à chaque acte de l'artiste, ou plutôt *de* chaque acte de l'artiste, elle peut vivre ou mourir. Agile chorégraphie de l'improvisateur apercevant et résolvant dans le même instant les problèmes que lui pose cet avancement hâtif de l'oeuvre, anxiété du fresquiste sachant que nulle faute ne sera réparable et que tout doit être fait dans l'heure qui lui reste avant que l'enduit ait séché, ou travaux du compositeur ou du littérateur à leur table, avec le droit de méditer à loisir, de retoucher, de refaire ; sans autre talonnement ou aiguillonnement que l'usure de leur temps, de leurs forces, de leur pouvoir ; il n'en est pas moins vrai que les uns et les autres ont à répondre sans cesse, dans une lente ou rapide progression, aux questions toujours renouvelées du sphinx – devine, ou tu seras dévoré. Mais c'est l'oeuvre qui s'épanouit ou s'évanouit, c'est elle qui progresse ou qui est dévorée » (Souriau 1943 : 205).

« L'œuvre n'est pas un plan, un idéal, un projet : c'est un monstre qui met l'agent à la question. » précisent Isabelle Stengers et Bruno Latour dans leur présentation du travail de Souriau (Souriau 2009 : 7). C'est ce que ce dernier nomme « le Sphinx » ou l'« Ange de l'œuvre » (Souriau 1943 : 206). Cette perspective, mobilisée par Latour (2010 : 53) s'articule parfaitement avec une approche anthropologique de l'art qui sera exposée ci-après et qui pourrait être appliquée au dessin.

La notion de « dessin » à laquelle se consacre cette recherche est ici entendue comme le résultat d'un acte de figuration⁴¹ d'un sujet (des objets, des personnes, des idées ou des émotions) sur une surface par l'intermédiaire d'un procédé graphique manuel. D'un point de vue technique, le dessin se définit comme une forme de tracé effectué par la main, avec ou sans outil (un crayon, un pinceau, etc.) sur un support bidimensionnel ou tridimensionnel (comme une roche, un corps, une peau d'animal, une défense d'ivoire, une toile ou un papier). Rappelons que l'un des premiers historiens d'art, Alberti, définissait le dessin comme une « forme exprimée à partir de toutes les formes intelligibles et sensibles qui donne lumière à l'intellect et vie aux opérations pratiques » (cité in Didi-Huberman 1990 : 100). Cette définition reste relativement proche de l'étymologie latine du verbe polysémique « dessiner » : « *designare* : marquer (d'une manière distincte), représenter, dessiner ; indiquer, désigner (d'un geste ou d'un regard) ; désigner (pour une charge, pour une magistrature ; ordonner, arranger, disposer ; marquer d'un signe distinctif, signaler à l'attention de » (Gaffiot 1934 : 506)⁴². Des confusions entre *designo* [*designare*] et *dissigno* [*dissignare*] (« distinguer, disposer, régler, ordonner ; faire quelque chose qui se remarque, se signaler par quelque chose ») existent cependant (*Ibid.* : 506 et 543). Par

⁴¹ Une définition précise du terme « figuration » sera proposée dans les suivantes. Dans ce contexte, une figuration désigne toute représentation visuelle investie d'une idée, d'une signification ou d'une intentionnalité (Panofsky 1987 [1943]).

⁴² En français, le verbe « dessiner » reste polysémique. Employé dans un contexte abstrait, « dessiner » peut signifier : 1) tracer sur un support des figures ou l'image d'un objet, au moyen d'une matière ou d'un instrument approprié ; 2) représenter les contours, le modèle d'un objet, indépendamment de sa couleur ; 3) exercer son activité, par goût ou par profession, dans l'art du dessin et de la composition ; 4) imiter ou créer par des moyens non graphiques une image, une figure sensible à l'œil ou à l'oreille ou concevable par l'esprit. Au sens figuré, « dessiner » peut vouloir dire : 1) reproduire les contours, la figure d'un objet ; 2) créer, comme au moyen du dessin, la figure d'un objet qui devient sensible (à l'œil) et accessible (à l'esprit, au sentiment) ; 3) révéler, faire apparaître les contours, la figure d'un objet ; le rendre plus sensible (à l'œil ou à l'oreille) et accessible (à l'esprit, au sentiment) ; 4) accuser, faire ressortir nettement les contours, la forme d'un objet. Consulté sur Internet, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1437211110>, le 22 décembre 2011.

exemple, Félibien qui tente de définir « des principes des arts », emploie le terme « dessein » pour désigner le « dessin » : « Le DESSEIN a pour objet la figure des corps que l'on représente, et que l'on fait voir tels qu'ils paraissent simplement avec des lignes. » (Felibien 1676 : 393)⁴³. Plus loin, sa définition rejoint celle d'Alberti en s'appuyant sur les concepts philosophiques de l'intellect et de la forme ou de l'idée qui instrumentalisent la double signification de *designo* :

Dans la peinture, ce qu'on nomme ordinairement *Dessein*, est une expression apparente, ou une Image visible des pensées de l'Espr[it], & de ce qu'on s'est premièrement formé dans l'imagination. Comme cette Image de nos pensées s'exprime de différentes manières, les Artisans lui ont donné divers noms, selon quelle est plus ou moins achevée. Ils nomment *Esquisses*, les *Desseins* qui font les premières productions de l'Esprit encore informes, et non arrêtées, sinon grossièrement avec la plume ou le crayon ; Et ceux dont les contours des Figures sont achevés, ils les appellent *Desseins* ou traits *Arretés*. (Felibien 1676 : 396)

À cette époque où naît la discipline de l'histoire de l'art, les notions de « dessin » et « dessein » sont étroitement liées au point de se confondre : l'acte de dessiner est associé à une intention⁴⁴, ce qui rejoint la définition de Panofsky (1987) précédemment évoquée, selon laquelle, l'art désigne la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets. Cette confusion entre le « dessin » et le « dessein » n'est peut-être pas étrangère à la place de choix généralement accordée au dessin tant par les artistes que par les théoriciens de l'art : tout artiste qu'il soit architecte, peintre ou sculpteur se doit de maîtriser le dessin avant tout autre chose (Vallée 1821 ; Mazure 1850 ; Maison 1883 ; Guillaume 1896). Puisqu'il n'est pas possible de démontrer cela sans se détourner du cadre de cette recherche, tournons-nous plutôt vers quelques-unes des approches théoriques d'auteurs qui abordent l'art dans une perspective ethnographique.

L'étude de l'art inuit exige que l'on repousse et que l'on redéfinisse les limites de l'histoire de l'art traditionnelle pour faire valoir la nature même de cet art (Routledge 1990 : 14). Il ne s'agit cependant pas de définir « un style » inuit ; par « style », nous entendons un « développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance

⁴³ Notons que l'ouvrage de Félibien (1676) *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent* a été publié en vieux français. Les extraits cités ont été modifiés pour faciliter la compréhension. Dans cette citation et dans la suivante, les majuscules et les italiques du texte original ont été conservées ; les accents manquants ont par ailleurs été ajoutés.

⁴⁴ Cette idée sera largement reprise, notamment en anthropologie de l'art par Gell (1998) et Descola (2006 ; 2009 ; 2010), dont les principes théoriques seront ultérieurement discutés (*Cf. infra* : I.III.2.b.)

réciroque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité » selon les termes de Focillon (1943 : 11)⁴⁵. Wölfflin (1997 [1982] : 29) envisageait l'analyse de la forme visible comme « la tâche première de l'histoire de l'art », ce qui implique une scission entre deux formes de l'objet d'art : l'une visible et l'autre invisible. En accordant toute son attention sur le caractère visuel de l'art, il a pourtant reconnu que cette approche négligeait « le sens, le contenu spirituel de l'art » (*Ibid.* : 29). Cette position qui ne convoque aucune théorie sociale lui fut abondamment reprochée et il ne cessa de s'en expliquer par la suite en mobilisant les différentes significations du terme « forme » et en proposant une nouvelle approche. Au nom de la discipline de l'histoire de l'art, Wölfflin a choisi un mode de connaissance de l'œuvre qui se rapproche d'une démarche ethnographique en collectant des données dans l'atelier des artistes, en explorant un monde différent du sien qu'il a tenté de décrire et de comprendre, de l'intérieur, grâce à l'apprentissage de la langue vernaculaire et le partage du quotidien de ses interlocuteurs⁴⁶. À la manière d'un ethnographe, il a expérimenté lui-même les techniques artistiques qu'il a observées pour mieux expliquer les configurations de la pensée et les points de vue de leurs acteurs.

Récemment réhabilitée (Coquet 2009), cette approche de l'art proposée par Wölfflin a été largement ignorée par ses pairs. Elle trouve cependant un écho dans le travail de Schapiro (1969) qui place le rapport de l'individu à la collectivité et à la culture, au centre de l'analyse des œuvres, en redéfinissant la notion de « style » comme « un système de formes qui possèdent une qualité et une expression significative rendant visibles la personnalité d'un artiste et la conception générale d'une collectivité » (Schapiro 1982 : 36). Ce point est crucial dans le domaine des arts non-occidentaux où, au nom d'un style

⁴⁵ À la question de savoir qu'est-ce qui constitue un style, l'auteur répond : « Les éléments formels, qui ont une valeur d'indice, qui en sont le répertoire, le vocabulaire et, parfois, le puissant instrument. Plus encore, mais avec moins d'évidence, une série de rapports, une syntaxe. Un style s'affirme par ses mesures. » (Focillon 1943 : 12).

⁴⁶ Après la publication de son premier ouvrage en 1889, Wölfflin partit en Italie étudier les processus créatifs du sculpteur allemand Adolf Hildebrand et du maître-graveur Durër. Coquet souligne son audace : « seul celui qui sait, par expérience, ce que signifie créer une forme est en mesure d'appréhender dans son entièreté la force et la cohérence de l'œuvre faite. Une expérience qui permet d'avoir une intelligence *intérieure* à la fois du processus de création des formes et de leur développement. » (Coquet 2009 : 8).

collectif autochtone, l'individualité des créateurs était jusque-là souvent effacée⁴⁷. Schapiro s'est positionné en tant que théoricien critique des méthodologies appliquées en histoire de l'art fondées sur l'analyse formelle de Riegl et Wölfflin (1997) ainsi que sur l'analyse iconologique ou iconographique de Panofsky (1976) qu'il considérait comme des systèmes fermés ; c'est pourquoi il prôna plutôt une démarche interdisciplinaire. Partisan d'une critique systématique mais non systémique, Schapiro prend en compte la spécificité artistique qu'il situe dans un contexte socio-culturel en montrant que tout processus de création artistique s'inscrit dans un continuum culturel, au même titre que le langage : il considère ainsi l'art comme « un produit de domestication » influencé par la culture (Schapiro 1982 : 9).

La compréhension de la forme et du contenu artistique passent selon lui non seulement par une étude de l'histoire sociale de l'art et des idéologies artistiques mais aussi par la psychanalyse, la philosophie et la sémiotique. Influencé par les réflexions théoriques menées en sémiotique linguistique par Saussure (1949)⁴⁸ en Europe et Peirce⁴⁹ en Amérique du Nord, Schapiro a établi des corrélations entre les représentations visuelles et la notion de discours pour proposer une sémiotique visuelle (1969). Cette démarche s'appuie sur la distinction entre le plan du contenu iconique et le plan de l'expression plastique selon le principe de narrativité de Greimas (1969) et le structuralisme de Lévi-

⁴⁷ Sally Price (1995 : 95) en soulignait les conséquences : « Le déni de créativité individuelle fait souvent l'objet de généralisations hâtives. [...] Ensuite, le pas est vite franchi entre la notion de manque de créativité individuelle des artistes et leur manque d'identité. L'artiste devient *anonyme* ».

⁴⁸ Ferdinand de Saussure (1857-1913) est considéré comme le père de la linguistique moderne. Il est l'un des fondateurs de la tradition européenne. Ses travaux en sémiotique linguistique consistent en l'étude de la langue « en elle-même et pour elle-même » et se fonde sur la matérialité du langage. Saussure interprète le langage comme un ensemble ou un système de signes : il s'agit pour lui de comprendre en quoi consistent les signes et quelles lois les régissent. Il définit en outre la sémiotique comme « une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ». La sémiotique est donc une science sociale qui agit sur la langue et présuppose que les signes sont constitués en systèmes, sur le mode du langage. Ferdinand de Saussure adopte une méthode comparative et distingue dans le signe deux éléments : le signifiant et le signifié (Saussure 1949). À sa suite émerge une lignée de sémioticiens européens parmi lesquels Hjelmslev (1899-1963) et Greimas (1917-1992).

⁴⁹ Contemporain de Saussure, Peirce apparaît comme le père fondateur de la tradition anglo-saxonne. Ayant reçu une solide formation en sciences expérimentales, mathématiques, logique et philosophie, Peirce revendique dès 1897 la nécessité d'une science traitant des significations et de leur relation à l'ordre matériel, c'est à dire la sémiotique qu'il considère avant tout comme une logique. Peirce tente de définir une phénoménologie et une analyse des phénomènes de signification en termes de coopération de trois instances qui impliquent le représentant (le signe proprement dit), le représenté (ce de quoi le signe tient lieu) et un interprète générique considéré comme un échantillon représentatif de la communauté à laquelle il appartient. Peirce considère donc le processus sémiotique comme un rapport triadique entre un signe ou *representamen* (premier), un objet (second) et un interprétant (troisième).

Strauss (1977). Progressivement, la plastique tend à être considérée comme un champ visuel de signes autonomes, dissocié du contenu iconique. Pourtant, selon Marie Carani, Panofsky (1976) avait déjà proposé une approche pré-sémiotique de l'objet en considérant l'image comme un langage ou plus encore comme un système signifiant (Carani 1992 : 11). Schapiro va pourtant bien au-delà en ne se limitant pas aux éléments visibles de ce système signifiant où l'image est perçue comme un langage. Il prend également en considération des éléments « non mimétiques » des œuvres qu'il définit comme des « véhicules matériels » ou des « substances imageantes » (Schapiro 1982 : 28) en référence à tout élément visible ou invisible qui contribue, selon lui, à la construction de la signification (des empâtements de matière, des ombres, des hachures, des objets collés, des cadres, des lignes ou des taches d'encre ou de peinture etc.) ; de même, l'absence d'élément visuel peut être considérée comme un signe expressif qui interagit avec le champ visuel.

Plus récemment, Schapiro (2000) a exploré les liens entre l'image iconographique et ses sources écrites ou orales : il est le premier historien d'art à considérer les traditions orales pour analyser des représentations artistiques et en éclairer les significations. Bien qu'il ne fasse pas la démonstration de cette méthodologie qui intègre la parole, celle-ci mérite toutefois d'être mentionnée car elle rejoint non seulement une approche ethnographique mais ouvre l'histoire de l'art aux créations des sociétés à dites « sans écriture ». Considérant l'articulation de ces éléments, qu'ils soient visibles ou invisibles, oraux ou textuels, comme significative dans l'interprétation d'une œuvre et la construction des discours qui lui sont associés, cette approche relève, selon moi, d'une anthropologie de l'art. En effet, dans le cas d'une étude des dessins issus d'une société à tradition orale, l'occultation des sources orales serait une aberration, c'est pourquoi une démarche fondée sur l'analyse des discours en référence aux œuvres devrait permettre de restituer les configurations de la pensée propres à l'artiste et à sa collectivité. Cette approche rejoint la notion d'œuvre d'art telle que définie par Focillon :

L'œuvre d'art est une tentative vers l'unique, elle s'affirme comme un tout, comme un absolu, et, en même temps, elle appartient à un système de relations complexes. Elle résulte d'une activité indépendante, elle traduit une rêverie supérieure et libre, mais on voit aussi converger en elle les énergies des civilisations. Enfin (pour respecter provisoirement les termes d'une opposition tout apparente) elle est matière et elle est esprit, elle est forme et elle est contenu. Les hommes qui s'emploient à la définir la

qualifient selon les besoins de leur nature et la particularité de leurs recherches. Celui qui la fait, lorsqu'il s'arrête à la considérer, se place sur un autre plan que celui qui la commente et, s'il se sert des mêmes termes, c'est dans un autre sens. » (Focillon 1943 : 5-6)

Toute création artistique fait ainsi l'objet de discours émanant de divers locuteurs (artiste, critique d'art, historien d'art, ethnologue, anthropologue, sociologue ou toute personne du grand public) dont la pluralité est essentielle pour définir les spécificités de l'œuvre et restituer sa/ses signification(s) selon les intentions de son auteur. Focillon, ajoute que « L'artiste contemple son œuvre avec d'autres yeux que nous [les historiens d'art], qui devons-nous efforcer de lui ressembler – de l'intérieur des formes, si l'on peut dire, et de l'intérieur de lui-même. » (*Ibid.* : 52). Grâce aux outils interprétatifs qui lui sont propres, selon qu'il est historien d'art, ethnologue, artiste ou autre, le commentateur de l'œuvre tente de restituer par induction le processus mental ayant conduit l'artiste à créer une œuvre.

I.III. 2.b. Les ancrages anthropologiques

« Le réel : cette blessure initiale que nous n'acceptons pas, car elle ne s'accorde pas avec le désir et que nous tentons de combler à la fois par le langage et par les images. » François Laplantine (2013 : 14)

Afin de replacer le dessin inuit au centre d'une vision socio-cosmique du monde organisée autour des échanges constants entre les êtres vivants (tant les humains que les animaux), les défunts et les esprits, la notion de cosmologie se situe au cœur de la recherche :

Dans son acception la plus générale, une « cosmologie » est une conception du monde, qu'elle se présente sous des formes discursives ou sous celles de structures sous-jacentes à plusieurs dispositifs symboliques. L'étude ethnologique des cosmologies met au premier plan les rapports entre ces images du monde et les autres dimensions cognitives et pratiques des cultures.

Toute société dispose d'un ensemble plus ou moins cohérent de représentations portant sur la forme, le contenu et la dynamique de l'univers : ces propriétés spatiales et temporelles, les types d'êtres qui s'y trouvent, les principes ou puissances qui rendent

compte de son origine ou de son devenir. Dans ce sens-là, le terme de cosmologie recouvre des contenus conceptuels variés, mais qui se rapportent tous à la totalité de l'existant et à ses déterminants ultimes : le mot « cosmos » désigne aussi bien l'« ordre » que l'« univers ». (Viveiros De Castro 1991 : 178-179)

L'étude des cosmologies inuit (Rasmussen 1927 ; 1929 ; 1930 ; 1931 ; 1932 ; Birket-Smith 1959 ; Balicki 1970 ; Saladin d'Anglure 1980b ; 1983 ; 1997a ; 2000 ; 2006 ; Therrien 1987 ; 2005 ; Turner 1989 ; Laugrand 2003) et yup'ik (Fienup-Riordan 1994 ; 2000), ou d'ailleurs (Hallowell 2002 [1960] ; Poirier 1992 ; Latour 1997 ; Viveiros de Castro 1992 ; 2009 ; Ingold 2000 ; Descola 2005 ; Pérez 2007 ; Perrin 2010), a montré que l'organisation sociale s'inscrit plus largement dans la (re)production d'un ordre socio-cosmique qui inclut la compréhension des relations et des rapports pratiques entre les humains et les non-humains. L'anthropologie ontologique et ses réflexions théoriques inspirent des recherches actuelles, parmi lesquelles celles de Viveiros de Castro (2004 ; 2009) en Amazonie, Ingold (2000), Lenaerts (2006) chez les Asheninka au Pérou, Pérez (2007) chez les Mayas Lacandons au Mexique, Descola (2010), Latour (2010), Perrin (2010), Piette (2012), Pernet chez les Inuit du Nunavik (2014).

Le concept d'ontologie mobilisé dans la recherche est emprunté à Albert Piette (2012) qui considère l'ontologie comme une direction théorique et empirique de l'anthropologie, consistant à observer, décrire et comparer des êtres, des présences, des individus, des existences. L'ontologie comme question de l'Être nourrit les sciences humaines et sociales depuis Platon, Socrate et les Sophistes, et domine le XX^e siècle (Meyer 1999). À la lumière des premiers écrits consacrés aux Inuit dont ceux de Boas (1888 ; 1901 ; 1907), Rasmussen (1927 ; 1929 ; 1930 ; 1931 ; 1932), Birket-Smith (1929a ; 1929b ; 1936 ; 1945 ; 1959), Jenness (1922a ; 1922b ; 1928 ; 1946), nous comprenons que les êtres humains et les « other-than-human person » (Hallowell 2002[1960] : 21) sont des agents dotés de capacités de conscience, de réflexion, de sensibilité et d'affectivité, de perception et de communication. Les cosmologies inuit relèvent d'une ontologie animique qui s'avère ainsi bien plus fondamentale qu'un simple discours cosmologique, au sens que lui donne Philippe Descola :

En régime animique, les différences de physicalités servent à caractériser aussi bien les humains que les non-humains. Les groupes humains sont vus comme des « espèces » différentes. Il s'ensuit que des attributs que nous classerions comme culturels » (des

armes, des parures, des outils, une langue) sont mis sur le même plan que les organes de telle ou telle sorte d'animal. Les humains ne constituent pas une espèce, mais de multiples espèces. (Descola 2006a : n.p.)

Penchons-nous un instant sur cette notion d'animisme que Tylor (1873) définit comme un système de croyances régi par des entités humaines et non humaines (êtres vivants, végétaux, objets) qui possèdent toutes une « âme » ou un esprit. Selon lui, toute chose (y compris les objets inanimés) est dotée non seulement d'une âme mais également d'une intention et d'une intériorité : la nature est régie par des esprits analogues à la volonté humaine. Ce principe nourrit les travaux de Jenness (1935) et d'Hallowell (2002 [1960]) menés chez les Ojibwa : « to the Ojibaw [...] all objects have life [...]. » (Jenness 1935 : 21).

Powerful men, in the Ojibwa sense, are also those who can make inanimate objects behave as if they were animate. [...] The notion of inanimate being itself does not presume a capacity for manifesting the highest level of power any more than it implies person-attributes in every case. Power manifestation vary within the inanimate class of being as does the possession of person-attributes. A human being may possess little, if any, more power than a mole.[...] On the other hand, the spiritual « masters » of the various species of animals are inherently powerful and, quite generally, they possess the power of metamorphosis. (Hallowell 2002 [1960] : 38-39)

Cette notion d'animisme est reprise par Descola, pour qui, celle-ci n'est pas une croyance mais plutôt une façon d'organiser la perception du monde à partir de ressources universellement présentes chez l'être humain. Selon lui, l'animisme consiste non pas dans le fait de percevoir une continuité ou une ressemblance entre l'intériorité humaine (l'intentionnalité) et celle de tous les êtres du monde comme l'a défini Tylor (1873) : « c'est une manière de concevoir le monde organisé en catégories d'existants à partir de qualités et d'attributs et de comportements qui leur sont caractéristiques » (Descola 2006b). De ce point de vue, le schème animique est perçu comme un mode d'identification fondé sur les différences entre les entités humaines et non humaines, dans leurs propriétés et leurs manifestations physiques (forme du corps, manières de faire, attributs matériels).

Dans le domaine des arts, en particulier, Descola (2006a ; 2009 ; 2010) situe les échanges interpersonnels au centre de toute figuration qu'il définit comme « une opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon

ostensible d'une « agence » [*agency*⁵⁰] socialement définie suite à une action de façonnage, d'aménagement, de mise en situation ou d'ornementation [...] » (Descola 2009 : 1). Son approche repose sur la notion d'« agence » ou d'« agentivité » (*agency*) qu'il emprunte à Alfred Gell (1998), impliquant une perspective intentionnaliste selon laquelle les œuvres d'art sont considérées comme des agents ayant un effet sur le monde : les œuvres ne sont pas envisagées comme des faits individuels mais plutôt comme des faits collectifs et sociaux. Notons que cette idée rejoint l'approche formulée en 1927 par Franz Boas dans *Primitive Arts* (2003)⁵¹ dont l'ouvrage novateur prolonge et enrichit une réflexion sur les origines et le développement des arts dits « primitifs » avec l'étude de créations artistiques de divers médiums et de différentes régions⁵². Dans cet ouvrage qui a profondément marqué les sciences humaines et sociales, soulignons l'importance que Boas accorde à l'individu dans la société. Il défend l'idée que des processus mentaux partagés, de manière inconsciente, par les membres d'une même société déterminent les modes de représentations artistiques sous la forme de styles particuliers. Selon lui, tout style dépend à la fois des spécificités d'une culture et des contraintes inhérentes à l'organisation de l'espace. Ainsi, il existe deux manières de figurer l'espace : l'une consiste à représenter l'objet tel qu'il apparaît à l'œil, conformément à la vision que l'on en a ; l'autre relève de la représentation qu'en conçoit l'esprit et prend en compte ce qui est caché à la vue. Boas distingue donc deux registres ou modes de figuration : un mode réaliste ou décoratif qui reproduit la vision à l'identique et un mode symbolique et intellectuel qui dote la représentation visuelle d'une ou plusieurs signification(s) et intention(s).

⁵⁰ Descola emprunte la notion d'*agency* à Gell (1998) dont la traduction française n'est pas évidente : « Il n'y a pas véritablement de traduction consensuelle en français du terme *agency* tel qu'il est employé par la philosophie anglophone contemporaine, au sens d'une force agissante et d'une cause effective de l'action en tant que celle-ci est vue comme dépendante d'une intentionnalité humaine. La moins mauvaise traduction serait sans doute « agir-intentionnel », mais c'est un néologisme un peu lourd et je ne vois pas de raison pour laquelle le terme « agence » ne pourrait pas aussi acquérir en français une extension philosophique s'ajoutant à sa dénotation institutionnelle courante, et c'est en ce sens que je l'emploierai ici. » (Descola 2009 : 11, note 2).

⁵¹ Dans la continuité de la réflexion de Boas (2003), l'historien de l'art Schapiro (1982) reprit cette approche, nous l'avons vu dans la partie précédente.

⁵² Boas (2003) traite en particulier : des ivoires sculptés de l'Alaska, des vêtements de fourrure des Tchoukhtches, des bois sculptés de la côte Nord-Ouest de l'Amérique du Nord, de Nouvelle-Zélande, des îles Marquises, du travail du métal en Afrique, des broderies de la région du fleuve Amour, des poteries des Indiens Pueblo en Amérique du Nord ou encore des bronzes scandinaves antiques, dont il analyse les techniques, les éléments formels et les dimensions symboliques, dans une perspective anthropologique.

Les travaux de Boas ont nourri les réflexions de certains auteurs comme Freedberg (1989), Schaeffer (1996), Bakewell (1998), Gell (1998), Belting (2004), et Descola (2006) : les premiers discutent du statut de l'image et de l'objet d'art en relation à ses aspects socio-culturels et à ses formes de pouvoirs symboliques dont les approches guident Laplantine (2009 ; 2013) vers une anthropologie dite « sensible » ou « modale » ; Descola favorise, quant à lui, l'opération de figuration en s'intéressant aux représentations visuelles à « caractère iconique »⁵³. Pour ce faire, il propose quatre formules ontologiques : animisme, totémisme, naturalisme et analogisme « organisées selon les continuités ou les discontinuités que les humains identifient entre eux et le reste des existants – congénères, organismes ou artefacts – sur le double plan physique et moral » (Descola 2010 : 13)⁵⁴. Selon ces catégories, les sociétés inuit et les autres sociétés autochtones correspondent à une ontologie animiste selon laquelle, toute représentation figurée « devrait consister à rendre visible l'intériorité des différentes sortes d'existants et à montrer que cette intériorité se loge dans des corps aux apparences fort diverses » (Descola 2006 : 173).

À la suite de Boas (2003 [1927]), les théoriciens ont discuté des notions de « forme » (Alberti 1435 ; Panofsky 1976 ; Wölfflin 1997) et de « style » (Focillon 1943 ; Schapiro 1969 ; 1982) fondées sur une scission entre les spécificités visibles et invisibles d'un objet. Or, selon le modèle de Descola, ces méthodes relèvent d'une ontologie naturaliste qui résulte de la dissociation entre les entités humaines et non-humaines où l'activité symbolique et la vie sociale se limitent exclusivement aux êtres humains, ayant pour effet de « rendre difficilement compréhensibles les cultures qui n'étaient pas fondées sur les mêmes principes » (Descola 2010 : 14). De ce point de vue, mobiliser une formule

⁵³ « Précisons à ce propos que l'iconicité, au sens que lui donne C.S. Pierce, n'est pas la simple ressemblance, encore moins la représentation réaliste, mais le fait qu'un signe exhibe la même qualité, ou configurations de qualités, que l'objet dénoté, de sorte que cette relation permette au spectateur de l'icône de reconnaître le prototype auquel elle renvoie. » note Descola (2006 : 168).

⁵⁴ Définissons brièvement ces formules ontologiques. Alors que Claude Lévi-Strauss (1962) considérait le totémisme comme la réalisation anecdotique d'un dispositif classificatoire de portée très générale, Philippe Descola (2010) envisage plutôt le schème totémique comme une continuité des âmes où des ressemblances physiques et morales entre les humains et les non-humains sont ignorées au profit tout d'une relation privilégiée et partagée entre un groupe et une espèce naturelle. Ce modèle s'applique en particulier à l'Australie. L'analogisme se situe à l'inverse du totémisme, puisque selon Descola, il décompose les individus et les groupes humains en propriétés et fait de même avec les non-humains : seules sont perçues des analogies partielles entre les uns et les autres. Enfin, l'ontologie naturaliste, selon laquelle les êtres humains sont les seuls à posséder une intériorité ou une intentionnalité, domine les sociétés modernes occidentales et se situe à l'opposé de l'animisme, généralement associée aux sociétés autochtones du continent américain, Inuit, ainsi que certaines populations d'Asie du Sud-Est et de Malaisie.

ontologique animiste pour analyser le dessin inuit et ses pratiques devrait éventuellement permettre de dépasser les limites théoriques précédemment formulées, en attribuant une dimension ontologique aux non-humains (animaux, esprits, végétaux), ainsi qu'à certains objets (amulettes, vêtements, représentations visuelles, etc.) auxquels une position d'agent est reconnue. À l'égal des êtres humains, les entités non-humaines et les objets sont perçus comme des « personnes, des agents intentionnels » (*Ibid.*) dotés d'une « âme », c'est-à-dire ayant une faculté de discernement rationnel, de communication et de jugement moral.

La validité de cette approche a auparavant été mise à l'épreuve par Frédéric Laugrand lors de travaux consacrés aux miniatures inuit (Laugrand, Oosten et Trudel 2003 ; Laugrand 2010), c'est-à-dire des représentations à échelle réduite telles que des petites sculptures d'os ou d'ivoire sous la forme d'animaux ou d'objets du quotidien (un couteau ou une lampe à huile), autrefois utilisées comme des offrandes funéraires ou des amulettes qui pouvaient donner la vie ou la mort. À partir des sources ethnographiques, l'auteur commente : une personne décédée recevait une reproduction miniature des objets qu'elle possédait de son vivant (Rasmussen 1930 : 48) pour faciliter le départ de son âme-*tarniq* (Rasmussen 1929 : 199). De plus, une amulette investie de bonnes intentions et offerte à un nouveau-né était susceptible de lui assurer un meilleur avenir (Rasmussen 1930 : 62) alors qu'elle pouvait également tuer si telle était la volonté de son créateur (Rasmussen 1930 : 18).

Selon une ontologie animiste formulée par Descola (2006a ; 2006b ; 2009 ; 2010), Laugrand (2010) montre comment les miniatures et les amulettes inuit interagissent à divers niveaux de l'expérience humaine et non-humaine, en glissant d'un registre à un autre et en disposant d'un pouvoir de substitution et de transformation. Lorsqu'ils sont dotés de certaines intentions, des objets conçus par des humains acquièrent une forme de pouvoir résultant de relations ontologiques entre les êtres vivants, les défunts et les entités spirituelles selon le principe du don, du contre-don et de la restitution (Mauss 2007 [1923-24]). Le principe de « métamorphose » est ici essentiel :

The possibility of metamorphosis must be one of the determining factors in this attitude; it is a concrete manifestation of the deceptiveness of appearances. What looks like an animal, without great power, may be a transformed person with evil intent. Even in dream experiences, where a human being comes into direct contact with other-

than-human persons, it is possible to be deceived. Caution is necessary in « social » relations with all classes of persons (Hallowell 2002 [1960] : 39).

Certains objets comme les miniatures ont donc le potentiel de transformer « le réel en image » (Laugrand cité in Descola 2010 : 59) et d'agir sur le réel. Le dessin aurait-il un tel pouvoir d'action et de métamorphose ? Selon cette approche qui place les objets au centre des relations ontologiques en les dotant d'une agence ou d'une intentionnalité (Gell 1998), les représentations et la pratique du dessin inuit pourraient peut-être bénéficier d'une meilleure compréhension grâce à l'exploration des rapports d'échanges entre les registres du visible et de l'invisible et de leurs interactions qui se manifestent par l'intermédiaire du dessin. Il s'agit cependant de rester prudents quant à des catégories qui pourraient éventuellement se révéler trop fermées et réductrices.

I.III. 2.c. Les atouts de l'ethnolinguistique

« La parole complète l'expérience visuelle » Guy Sioui Durand (Artial 2010)

Considérant que l'art ne se limite pas à sa seule forme visuelle (Ferréol 2005 : 178), l'étude du dessin inuit est envisagée en rapport à la parole définie par Austin (1970), Bauman (1978), Furniss (2004) et Severi (2009) comme une action, comme une performance. Dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire* (1970), Austin désigne ce qui est « performatif » comme :

[Les] énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, *font* quelque chose (et ne se contentent pas de la *dire*). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette même chose (l'énonciation est alors une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation, dans ce cas, est une perlocution), ou des deux façons fois. (Austin 1970 : 181).

L'énonciation est définie comme la « production d'un (surtout orale) d'un acte de langage » (*Ibid.*), ce dernier étant considéré comme une activité consciente et spécifiquement humaine. Entre d'autres termes, il est possible d'exécuter un acte identique au « dire », « *non pas* en

énonçant des mots – qu'ils soient écrits ou prononcés – mais d'une autre manière. » (*Ibid.* : 43). Ce concept de performativité est d'autant plus important aujourd'hui qu'il se situe au cœur de nombreuses démarches artistiques et anthropologiques. En gardant cela à l'esprit, la recherche mobilise une dernière approche : l'ethnolinguistique qui revisite les liens entre les faits de langue et de culture, et plus particulièrement la « construction symbolique des identités » (Jourdan et Lefebvre 1999 : 5).

L'ethnolinguistique vise à établir des corrélations entre des concepts et leur expression linguistique⁵⁵, en replaçant la langue dans son contexte socio-culturel et en prenant également en compte les contextes d'énonciation et les comportements qui s'y réfèrent. L'ethnolinguistique tend à s'inscrire dans la totalité de l'expérience humaine (Therrien 1987 : 3) en considérant l'étude du lexique comme la manifestation d'une vision spécifique du monde : « l'ensemble des représentations à travers lesquelles un groupe humain perçoit la réalité qui l'entoure et l'interprète en fonction de ses préoccupations culturelles » (Calame-Griaule 1977 : 18). Cette approche représente un atout supplémentaire pour tenter de saisir les principes de figurations et de représentations visuelles, en lien avec les processus cognitifs et perceptifs, tel que le conçoit Benveniste (1966 : 70) : « C'est ce qu'on peut dire qui délimite et organise ce qu'on peut penser ». Ainsi, le langage participe à la conception mentale et matérielle des objets, qu'ils soient artistiques ou non ; point de vue qu'adoptent Burillo et Goulette (2002 : 287-310) en désignant la langue comme « fil d'Ariane dans l'espace mental du processus de conception [d'une œuvre d'art] ». Ces deux auteurs ont recours à l'ethnolinguistique pour pénétrer dans l'univers mental des créateurs et comprendre, en particulier, la genèse des formes architecturales : leur étude s'intéresse aux moyens que met en œuvre le langage, pour exprimer les formes et les concepts spatiaux.

La démarche se fonde en particulier sur les travaux linguistiques de Bourdieu qui, en vue de définir la notion d'identité, privilégie une réflexion à partir des discours, au détriment de celle d'identité qu'il juge trop large (Bourdieu 1982 : 146). Bourdieu offre un second

⁵⁵ Selon Guy Bordin qui mobilise une approche ethnolinguistique dans le cadre d'une anthropologie de la nuit inuit, l'« expression linguistique » comprend : « le lexique, tous les types de discours et leur contexte d'énonciation, mais aussi les contraintes linguistiques de la langue et celles liées aux codes en vigueur dans la société où la langue est parlée. À cela s'ajoute la prise en compte des inférences qui supposent un savoir partagé ou supposé tel entre interlocuteurs, sans oublier la liberté d'expression individuelle. Dans sa pratique, cette démarche s'intéresse aussi aux procédés de catégorisation de ce qui constitue l'environnement visible et invisible dans lequel une culture s'est développée. » (Bordin 2008 : 60).

outil qui dépasse la proposition de Sapir-Whorf (1985) selon laquelle la langue crée des habitudes de parole qui organisent et génèrent des schèmes de pensées : le concept d'« habitus », entendu comme un ensemble de dispositions intériorisées acquises par la socialisation des individus qui appartiennent à des catégories ou à des groupes sociaux particuliers (de classe, d'ethnicité, etc.). Ces dispositions ne déterminent pas les comportements mais nous prédisposent néanmoins à réagir de façon particulière aux situations familières ou nouvelles (Bourdieu 1997). L'une des plus importantes catégories de ces dispositions est l'habitus linguistique qui comprend non seulement les formes structurelles de la langue mais aussi les interactions linguistiques sur un plan pragmatique (Patrick 2007 : 129). Ce concept sera utile pour étudier les spécificités de la parole inuit, en interaction avec les pratiques de figuration.

Dans le domaine des études arctiques, les recherches de Michèle Therrien et de Louis Jacques Dorais démontrent la validité d'une démarche ethnolinguistique qui explore des concepts propres aux schèmes de pensée inuit. Therrien mobilisent une méthode d'analyse morphosémantique des concepts inuit autour des notions de corps (Therrien 1987), d'identité, d'écriture et de remémoration (Therrien 1989 ; 1990 ; 1993), d'espace géographique et cosmologique (Therrien 2005) dont les expériences restent, selon elle, toujours ouvertes à la réactualisation (Therrien 1995 ; 1996). Ses travaux offrent une étude attentive d'un champ lexical défini, « susceptible de dévoiler des logiques complexes par la confirmation même du lexique dont les usages polysémiques, métaphoriques transcendent l'immédiateté de l'expérience en laissant deviner la nature des concepts sous-jacents » (Therrien 1987 : 2). Le linguiste et sociolinguiste L. J. Dorais (1979 ; 1986 ; 1993a ; 1994a ; 1994b ; 1996a ; 1996b ; 2000 ; 2002 ; 2010), quant à lui, traite des aptitudes linguistiques et des phénomènes langagiers inuit en démontrant comment une langue éminemment originale a su se maintenir et se développer dans un contexte de minorisation croissante et de négation de sa valeur, offrant ainsi le témoignage d'une volonté d'affirmation identitaire très forte. Cette approche qui propose d'étudier la langue inuit et ses pratiques a été mobilisée dans des recherches récentes, notamment par Carole Cancel (2011) qui s'est intéressée, dans le cadre d'une thèse de doctorat, aux activités néologique inuit au Nunavut, autour des notions d'autorité, de parole et de pouvoir.

Malgré l'intérêt de l'ethnolinguistique qui permet de préciser les catégories de pensées mobilisées dans la pratique du dessin inuit en rapport à la parole, celle-ci a rarement été appliquée au domaine de l'art inuit. Les travaux de George Swinton (1971) et Nelson Graburn (1999) font toutefois exception en explorant la parole inuit et les concepts artistiques, à partir de l'analyse de quelques champs sémantiques qui leur sont propres comme la notion d'art et de beauté. Ces recherches apportent un éclairage nouveau en révélant des systèmes de représentations propres aux Inuit qui se distinguent des catégories occidentales majoritairement répandues dans un domaine artistique international qui peine à intégrer les configurations de la pensée des sociétés dites animistes (Tylor 1873). De fait, la recherche s'appuie sur des travaux ethnolinguistiques afin d'explorer les représentations du dessin inuit et ses pratiques à partir des concepts inuit et des configurations de pensée propres aux Kinngarmiut et aux Pangniqtuurmiut.

À défaut d'une théorie exclusive applicable à l'art inuit et au domaine du dessin en particulier, la recherche mobilise plusieurs disciplines des sciences humaines et sociales. Cette démarche que certains qualifieront d'expérimentale prend en compte les discours des historiens d'art qui proposent une approche ethnologique de l'art, elle intègre également l'ethnolinguistique avec l'analyse de quelques éléments lexicaux ou notions mobilisées dans le travail afin de mieux saisir les configurations de la pensée inuit mais surtout, la démarche se fonde sur des principes théoriques anthropologiques qui envisagent les objets (artistiques ou non) dans une perspective relationnelle, en les inscrivant dans un registre ontologique animique (Descola 2009 ; 2010). De ce point de vue, l'étude du dessin et de ses pratiques contemporaines à Kinngait et Pangniqtuuq passe par l'exploration des modes de représentations graphiques et du statut du dessin envisagé comme une parole, grâce à l'analyse des intentions et des idées dont les œuvres sont investies.

I.IV. Bilan des études du dessin inuit dans les sciences humaines et sociales

Les sources écrites consacrées aux Inuit et à leur culture sont très nombreuses que ce soit sous la forme de journaux des explorateurs et des missionnaires, de données d'archives, de travaux ethnographiques et scientifiques, de publications inuit, de rapports gouvernementaux, ou encore d'ouvrages destinés au grand public (catalogues d'expositions, revues d'art, presse, etc.). Dans ce contexte, il est difficile d'être exhaustif, c'est pourquoi le propos se limitera aux principaux ouvrages où les références au dessin occupent une place de choix⁵⁶. Bien que mes travaux portent sur la création graphique de ce début de XXI^e siècle, les périodes précédentes ne doivent pas pour autant être négligées considérant que les pratiques actuelles des Inuit s'inscrivent dans un continuum historique : appréhender les raisons rituelles, ontologiques ou esthétiques de la production des objets anciens fournit des éléments essentiels pour mieux comprendre les créations récentes et leurs enjeux socio-culturels contemporains. Le lecteur notera que cette approche ne se fonde pas sur un modèle de temporalité historique linéaire mais se réfère plutôt à une conception hétérogène du temps dont Cécile Pelaudeix (2005) a montré la pertinence dans le domaine de l'art inuit, en s'appuyant sur les travaux de Burchkardt (1965a ; 1965b) et Warburg, ainsi que sur les analyses de Didi-Huberman (1996 ; 2000) et Michaud (1998). Précisons cependant que la perspective diachronique adoptée ci-après vise seulement à structurer le propos mais ne reflète aucunement l'approche globale de ce travail : je présente brièvement quelques-unes des recherches menées sur les pratiques graphiques anciennes des Inuit dont les résultats apportent des éléments pertinents pour tenter de comprendre les représentations et les pratiques symboliques du dessin des Nunavummiut et mieux situer le propos.

⁵⁶ Mentionnons la bibliographie annotée de Crandall (Crandall et Crandall 2007) qui contient quatre cent soixante-quatre pages de références bibliographiques, soit plus de cinq cents publications consacrées à l'art pan-inuit. Voir également les bibliographies de Minion (1996) comptant deux cent vingt-six références, Blodgett (1982) et Crandall (2000 : 366-406) dont les ouvrages témoignent de l'abondance des sources écrites disponibles.

I.IV.1. Un aperçu des recherches menées sur les arts graphiques de l'Arctique : perspectives ethnographiques et historiques

I.IV.1.a. L'époque dorsétienne

En 1924, la découverte près de Kinngait, au Nunavut, de vestiges archéologiques (une centaine d'objets miniatures et rituels à figures humaines ou animales) par l'anthropologue Diamond Jenness a permis de dater la plus ancienne production inuit d'objets usuels ornés comme appartenant à la culture dite « Dorset »⁵⁷ (« Cape Dorset culture ») située entre -500 avant J.C. et l'an 1000 après J.C.⁵⁸. Après l'étude de l'ensemble des artefacts découverts, Jenness conclut à l'existence d'une culture plus ancienne que la culture thuléenne (évoquée ci-après) bien que cela ait été réfuté par certains chercheurs, en dépit de l'ancienneté des cultures arctiques déjà reconnue au Groenland au début du XIX^e siècle. Selon l'hypothèse commune, mais contestée de nos jours, le terme Dorsétien est généralement utilisé pour désigner une culture qui se serait développée dans le bassin de Foxe, suite au développement local de la culture prédorsétienne (-500 av. J.C. -2000 av. J.C.). Cette culture est surtout présente dans le Bas-Arctique au Nunavut, au Nunavik, au Labrador et à Terre-Neuve (Avataq 2011).

Les objets de l'époque dorsétienne se caractérisent par un outillage majoritairement microlithique et l'utilisation de matériaux variés et transformés par la taille, l'abrasion et le rainurage incluant des pointes triangulaires, des sortes de burins, des grattoirs, des racloirs semi-circulaires, des herminettes, des microlames à soie et différents types de pointes et de lames en schiste. Des matières organiques (os, andouiller, ivoire et bois) ont également été retrouvées sur certains sites permettant de témoigner des pratiques figuratives

⁵⁷ L'objet découvert le plus ancien est daté de -1700 avant J.C. : il s'agit d'un masque d'ivoire miniature (5,4 x 2,9 x 0,8 cm, conservé au Musée canadien de l'histoire à Gatineau au Québec) qui appartient à la période du « paléo-arctique » ou « paléo-esquimau » (Steensby 1910), représentée par la culture dite « du pré-Dorset », connue aussi sous le nom de « arctic small tool tradition » (« la tradition des petits outils arctiques »). Il est pourtant difficile de parler de production artistique ou artisanale à cette époque puisque cet objet est isolé.

⁵⁸ Une chronologie des périodes historiques de l'Arctique est disponible en annexe cinq.

dorsétiennes : il s'agit notamment de figurines animalières, humaines ou semi-humaines ornées de motifs linéaires. Parmi les outils en matière organique se trouvent des têtes de harpon, des pointes à barbelures, des couteaux à neige, des patins de traîneau, des crampons à neige et bien d'autres objets. Selon les vestiges archéologiques découverts, les habitations dorsétiennes étaient de petites structures attestant d'un emplacement de tente ou des surfaces creusées, probablement des habitations d'hiver, ainsi que des structures apparentées à celles des maisons longues (Avataq 2011).

Les recherches menées sur ces découvertes archéologiques ont nourri une réflexion anthropologique engagée sur la relation des objets fabriqués à l'environnement et à la cosmologie inuit, en explorant leur dimension symbolique (voir notamment : Melgaard 1960 ; Collins 1961 ; Taylor 1962 ; Martijn 1964 : 551-553 ; Houston 1988 : 12-20 ; McGhee 1984b ; Maxwell 1984). Ces études montrent l'importance des références cosmologiques, dans un contexte où certains de ces objets étaient utilisés à des fins chamaniques à des périodes plus récentes, le recours à des objets miniatures lors des rituels chamaniques et des activités cynégétiques ont été documentés par des ethnographes comme Knud Rasmussen (1929 : 58, 248) et Franz Boas (1901 : 113) qui mentionnent la popularité d'objets similaires, à une époque plus récente, dans des rituels d'échanges entre le chasseur et sa proie, notamment. Rasmussen (1929 : 170) a également relevé l'existence d'amulettes contenant de minuscules poupées, couteaux à neige, fouets, ou encore des petits os, des dents et des griffes de rongeurs conservés dans des sacs miniatures dont les pouvoirs pouvaient se révéler utiles pour éliminer des esprits maléfiques, selon l'auteur (Rasmussen 1932 : 36). Si les observations de Rasmussen permettent d'envisager l'utilité de ces objets au début du XX^e siècle, elles n'offrent que des pistes de réflexion concernant les représentations et les pratiques symboliques des miniatures de la période prédorsétienne (-500 av. J.C. -2000 av. J.C.) et dorsétienne (-500 av. J. C. et l'an 1000 ap. J.C.) dont les résultats des analyses restent des hypothèses, dans l'attente d'être un jour peut-être validées par de nouvelles découvertes⁵⁹.

⁵⁹ De récentes recherches menées par Laugrand et Oosten (2003) et Laugrand (2010) envisagent les miniatures à la lumière du principe d'intentionnalité initialement formulé par Gell (1998) et appliqué à la catégorie animique par Descola (2006a), selon lequel le pouvoir des miniatures résulte des intentions dont

I.IV.1.b. La période thuléenne

La période historique qui succède à la culture de Dorset est appelée « culture de Thulé » ou période thuléenne, nommée selon la région de Thulé au nord-ouest où des recherches archéologiques ont débuté au cours d'une importante expédition scientifique « The Fifth Thule Expedition » dirigée par Knud Rasmussen (1927 ; 1929 ; 1930 ; 1931 ; 1932) aux côtés de Peter Freuchen (1935) et Therkel Mathiassen (1927) entre 1921 et 1924 au Canada et au Groenland. Située entre l'an 800 et 2000 après J.C., la période thuléenne est marquée par d'importants mouvements migratoires de populations en provenance de l'Alaska et de la Sibérie, les Thuléens se déplaçant au moyen de grandes embarcations (*umiak*) et de traîneaux à chiens (*qamutiit*). Selon les restes des habitations découvertes, des structures semi-souterraines avec un tunnel d'entrée étaient aménagées, attirant l'attention des premiers archéologues de l'Arctique (Avataq 2011). Les vestiges révèlent également que les Thuléens pratiquaient la chasse aux grandes baleines boréales (*arviit*, *balaena mysticetus*), même si leur subsistance dépendait également de petits mammifères marins et terrestres ainsi que des oiseaux migrateurs, sans oublier la pêche avec hameçon, filet ou fouène, la collectes des œufs de différentes espèces et celle des petits fruits, des plantes médicinales ainsi que des fruits de mer (moule, crabe et autres).

Les créations d'objets ornés de cette époque sont rares et peu documentées, à l'exception des publications résultant de la cinquième expédition de Thulé dirigée par Rasmussen et à laquelle Mathiassen (1927), archéologue, cartographe et ethnographe prit part⁶⁰. Celui-ci s'intéressa en particulier aux pierres tendres (comme le schiste et la stéatite) et dures taillées, rainurées et abrasées de manière à produire différents outils dont des pointes pour les têtes de harpons, des lames semi-circulaires pour les couteaux des femmes (*uluit*) ou d'autres lames pointues pour les couteaux des hommes (*saviit*). Selon lui, les

elles sont dotées au moment de leur conception (Laugrand 2010 : 59). Nous reviendrons en détail sur ces analyses au chapitre VIII de la thèse (*Cf. infra* : VIII.II.1)

⁶⁰ Mathiassen entreprit des fouilles archéologiques à Comer's Midden (près de Thulé, actuel Qaanaaq) au Nord-Ouest du Groenland en 1916 puis à Naujaat (Repulse Bay) dans la région Kivalliq (Keewatin) au Nunavut, en 1922.

dessins de la culture de Thulé se caractérisent par des motifs ornementaux réalistes comme des êtres humains ou des animaux ainsi que des motifs linéaires : « The Thule culture decoration appears as realistic, etched drawings of human beings, animals, etc., and also as etched line ornaments of certain definite types; in most cases both types are combined on the same object » (*Ibid.* : 121).

Les recherches ultérieures de Collins (1961) permettent de déterminer l'influence des groupes migratoires de cette époque sur la culture thuléenne, à partir de l'étude stylistique des objets découverts, selon une méthodologie appliquée en histoire de l'art⁶¹. Ces résultats apportent de nouvelles perspectives quant aux impacts des éléments exogènes sur les créations des objets produits en Alaska et dans l'Arctique canadien. À la même époque, les travaux de Meldgaard (1960) et Ray (1961) s'intéressent aux modes de production des objets et des thèmes figuratifs courants comme des motifs linéaires, des scènes de chasse, de campements saisonniers et des sujets animaliers miniatures. Alors que Meldgaard (1960) traite exclusivement de la sculpture inuit du Groenland à l'Alaska et en explore les divers aspects, Ray (1961), quant à elle, aborde la sculpture de l'Alaska par le biais des pratiques socio-culturelles des Iñupiat et des Yupiit. Ces deux ouvrages représentent les premiers travaux où la sculpture inuit est traitée dans une perspective anthropologique qui intègre les ontologies inuit.

Les Thuléens ou les Tuniit en inuktitut sont considérés par les Inuit comme leurs ancêtres directs, leur culture étant présente dans presque toutes les régions de l'Arctique nord-américain et groenlandais (Avataq 2011). Les Thuléens sont arrivés au Nunavik il y a environ 700 ou 800 ans avant aujourd'hui, amenant avec eux de nouvelles technologies très différentes de celle des Dorsétiens. Les archéologues situent habituellement la culture thuléenne jusqu'à la période de contact avec les Européens.

⁶¹ La définition des styles artistiques constitue l'une des principales tâches des historiens d'art, selon Schapiro (1992).

I.IV.1.c. L'époque historique

L'époque dite « historique » se situe à la fin du XVIII^e siècle jusqu'aux années 1940 : elle correspond à de nombreuses mutations amorcées par un réchauffement climatique au VIII^e siècle et marquées par les premiers contacts des Inuit avec les Qallunaat (non-Inuit)⁶² dont les séjours répétés et prolongés impliquent d'importants changements culturels. Dans ce contexte, les premières collectes de dessins dans les régions du Nunavut ont été effectuées par des explorateurs comme les capitaines Parry et Lyon (1824), des missionnaires comme le Révérend Edmund James Peck en 1894, mais aussi par les ethnographes Boas (1888) et Rasmussen (1927 ; 1929 ; 1930 ; 1931) et le cinéaste Robert J. Flaherty (1924) suite à l'introduction du papier et des crayons graphites à la fin du XIX^e siècle⁶³. Les régions de la Terre de Baffin ont tout particulièrement été étudiées par Boas (1901 ; 1907) et Rasmussen (1929 ; 1930). Faisant suite à la publication de *The Central Eskimo* (Boas 1888)⁶⁴, les travaux de Boas (1901 ; 1907) s'appuient sur les données collectées lors de son séjour près de Pangniqtuuq entre 1883 et 1884, sur les notes des capitaines George Comer et James S. Mutch, ainsi que celles du Révérend Peck qui a établi une mission anglicane à Pangniqtuuq en 1894. Quant à Rasmussen, il séjourna à Iglulik (au nord-ouest de la Terre de Baffin) entre 1921 et 1924.

Dans ces ouvrages, le dessin et ses pratiques ne font pourtant l'objet que de quelques lignes de commentaires, à l'instar de Boas qui mentionne l'habileté des Inuit à façonner des objets : « The Eskimo are excellent draftsmen and carvers. [...] Among the implements represented in this paper there are many of beautiful and artistic design » (Boas 1888 : 648). Si les objets en ivoire ou en os incisés ont davantage suscité son attention, relevons pourtant la présence de récits oraux retranscrits par Boas et illustrés par quelques dessins réalisés par des Inuit durant son séjour. Par exemple, une série de dessins de

⁶² Les premiers Qallunaat que rencontrent les Inuit sont des baleiniers, des explorateurs, des trappeurs, des négociants de postes de traite, des missionnaires, mais également des enseignants, des officiers de police (The North West Police Mounted est créée en Arctique en 1870) et autres représentants du gouvernement fédéral.

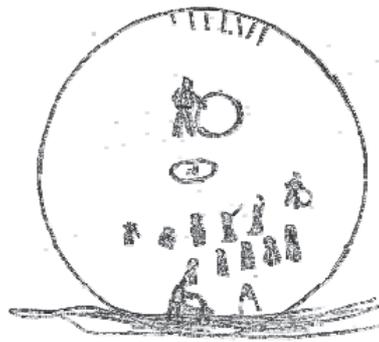
⁶³ Ce point sera développé dans la deuxième partie de la thèse (*Cf. infra* : V.II.4).

⁶⁴ *The Central Eskimo* (Boas 1888) propose une ethnographie des Inuit de l'Arctique central canadien qui se situe dans la région actuelle Qitirmiut (Kitikmeot) au Nunavut. Voir la carte de l'Arctique canadien (Ill. 1).

Qeqertuqdjuaq illustre le récit mythique de Qaudjaqdjuq, un jeune orphelin maltraité par les membres du campement :

A long time ago there was a poor little orphan boy who had no protector and was maltreated by all the inhabitants of the village. He was not even allowed to sleep in the hut, but lay outside in the cold passage among the dogs, who were his pillows and his quilt. Neither did they give him any meat, but flung old, tough walrus hide at him which he was compelled to eat without a knife. A young girl was the only one who pitied him. She gave him a very small piece of iron for a knife, but bade him conceal it well or the men would take it from him. He did so, putting it into his urethra. Thus he led a miserable life and did not grow at all, but remained poor little Qaudjaqdjuq. He did not even dare to join the plays of the other children, as they also maltreated and abused him on account of his weakness.

When the inhabitants assembled in the singing house Qaudjaqdjuq used to lie in the passage and peep over the threshold. Now and then a man would lift him by the nostrils into the hut and give him the large urine vessel to carry out (Fig. 537).



Ill. 7. Dessin : « Fig. 537. Qaudjaqdjuq is maltreated by his enemies. Drawn by Qeqertuqdjuaq, an Oqomio »
(Source : Boas 1888 : 631).

Le récit se poursuit accompagné de dessins⁶⁵ qui illustrent les propos collectés par Boas et, pour la première fois, les dessins ne représentent plus seulement des objets, des outils ou des habitations comme c'était jusque-là le cas mais sont associés à la parole des locuteurs inuit. Bien que cela soit passé inaperçu dans la littérature scientifique, il s'agit néanmoins des premières données qui établissent une corrélation entre le dessin et la littérature orale inuit. Cet extrait montre la relation de l'oralité à la pratique graphique dans un contexte particulier où Qeqertuqdjuaq a vraisemblablement exécuté son dessin à la demande de Boas. Nous verrons ultérieurement (*Cf. infra* : V.II) que le recours au dessin

⁶⁵ L'intégralité du récit, ainsi que les dessins qui lui sont associés sont reproduits en annexe six.

dans des contextes similaires est, par la suite, devenu plus courant avec la diffusion du papier dans l'Arctique.

Bien qu'il soit difficile de résumer le contenu de ces ouvrages tant ils sont riches d'informations, ces écrits sont considérés comme les premières ethnographies des sociétés inuit réalisées à partir de la collecte de données (principalement des sources orales et des données d'observation) *in situ*, c'est pourquoi ils nourrissent les recherches actuelles, dont la nôtre, en tant qu'ouvrages de référence. Même si le dessin y est peu évoqué, j'attache beaucoup d'importance à ces écrits fondateurs qui envisagent le présent en relation au passé et inscrivent les pratiques actuelles des arts graphiques dans une perspective historique pour mieux saisir les enjeux socio-culturels contemporains.

Malgré la quasi-absence de référence à l'oralité inuit, un ouvrage fait pourtant date dans l'histoire des études inuit, en traitant exclusivement des pratiques graphiques : *The Graphic Art of the Eskimos* (Hoffman 1897). Celui-ci résulte d'un séjour de trois ans à Point Barrow (au nord de l'Alaska) au cours duquel des données ethnographiques ont été collectées par Hoffman, conservateur de l'Ethnological Museum, à la Catholic University of America, à Washington. À l'issue de ce voyage, Hoffman entreprit une analyse comparative des objets de la collection Messrs du National Museum de Washington provenant de la région la plus septentrionale de l'Alaska et de diverses nations autochtones des Plaines des États-Unis⁶⁶. Des accessoires du quotidien tels que des outils incisés ou des amulettes ornés de motifs graphiques y sont examinés avec attention : au-delà d'une simple catégorisation des motifs incisés ou sculptés, l'auteur explique leur signification iconographique selon les thèmes représentés, en référence au chamanisme et à l'environnement des Inuit. Cet ouvrage fait date dans le domaine des arts graphiques inuit tant par l'originalité de son sujet que par ses résultats d'analyse démontrant l'importance de des cosmologies et des ontologies dans la compréhension des représentations figuratives et ornementales. Bien que l'auteur ne se réfère ni à la tradition orale ni à la notion d'oralité, je retiens de ce travail la diversité des techniques et des matériaux utilisés à cette époque, ainsi que la richesse des sujets figuratifs associés aux cosmologies inuit.

⁶⁶ Comme le précise l'auteur dès l'introduction, il s'appuie largement sur les travaux archéologiques de son collègue Dall (1897) qui publie la même année *Alaska and its Resources*, dans lequel il accorde une attention particulière aux objets d'ivoire et d'os incisés ; Hoffman le cite abondamment tout au long de son ouvrage.

Quelques années plus tard, Jenness (1922) a, quant à lui, mené une analyse stylistique des dessins qu'il a collectés au nord de l'Alaska en 1913, comparés à ceux réunis par R.J. Flaherty à la même époque, sur la côte ouest de la baie d'Hudson. Ce travail fonde les bases d'une réflexion engagée sur l'identité artistique de l'Alaska par rapport aux styles, aux processus de création et aux modes de représentation : il existe, selon lui, un continuum nord-américain culturel et artistique.

So, too, the Eskimos of the Arctic, using only flakes of flint or treasured scraps of iron, carved and engraved on bone and ivory with a skill that excited the admiration of every early explorer. This graphic art was universal among the Eskimos, extending from Alaska on the one side to Greenland on the other; it dates from prehistoric times until the present day. (Jenness 1922a : 161)

Jenness a consacré un court passage aux dessins des Inuit du Groenland, de l'Alaska et du Nunavik, au sujet desquels il a souligné : « The ease and freedom of a pencil, however, has made these paper sketches a popular pastime [...]. » (*Ibid.* : 162). Les résultats de ses analyses montrent l'importance des influences exogènes sur les créations locales, dans un contexte où les Occidentaux circulaient de plus en plus dans les régions inuit.

De plus, l'ouvrage *Eskimo artists* publié en 1938 par l'ethnologue allemand Hans Himmelheber offre une nouvelle approche des arts graphiques des Yupiit de la région Kuskokwin, au sud-ouest de l'Alaska, en s'intéressant aux artistes plutôt qu'aux objets et aux artefacts (Himmelheber 1993 [1938]). L'auteur est également l'un des premiers à envisager les processus de création en relation avec la tradition orale et l'oralité, en s'intéressant aux pratiques sculpturales, graphiques et picturales yup'ik. Selon lui, les représentations visuelles, que ce soit par l'intermédiaire du dessin, de la peinture ou de la sculpture, sont complémentaires des récits oraux et ont une signification très forte qui relève du domaine du visible comme de celui de l'invisible :

Where the visible representation of events is so highly valued, the plastic and graphic arts as means of depiction warrant particular significance. The plastic and graphic illustration is not an insignificant attribute to the story, but the strongest form of visible language supplement. (*Ibid.* : 12)

À partir du corpus d'objets dont il a observé la conception et l'utilisation, son étude tend à montrer les principes figuratifs majeurs : par exemple, la simplification des formes, le recours à des perspectives et des points de vue multiples et simultanés, l'équilibre et la

symétrie des compositions ou encore la représentation de scènes distinctes en une seule image dont les éléments à priori composites appartiennent aux souvenirs successifs d'un même événement. Afin d'étudier l'ensemble des activités artistiques, Himmelheber s'est tourné notamment vers le chamanisme dont les pratiques de figurations jouent, selon lui, un rôle fondamental au sein de la société yup'ik (*Ibid.* 1993 [1938] : 41). Cette approche unique qui fournit des résultats d'analyse probants quant aux liens inhérents entre l'oralité et le dessin n'a pourtant pas retenu l'attention dans les milieux scientifiques, jusqu'à ce que l'anthropologue Ann Fienup-Riordan redécouvre le travail de Hans Himmelheber et en propose une réédition⁶⁷.

L'ensemble de ces travaux a sans doute nourri la réflexion menée par Charles Martijn (1964) dans un article intitulé *Canadian Eskimo carving in historical perspective* où est analysée la sculpture de l'Arctique canadien depuis l'époque préhistorique (-800 av. J.C.- 1000 ap. J.C.) jusqu'à 1964. Dans un remarquable travail de synthèse, il rend compte de l'état de la recherche scientifique propre à ce domaine. Il propose quatre « catégories de fonctions primaires » (1964 : 557) pouvant être attribuées à la sculpture inuit : 1) décorative (ornementation figurative d'outils quotidiens) ; 2) magico-religieuse telle que formulée par Jenness (1922) et Birket-Smith (1959 : 171) selon laquelle la représentation artistique favorise la chance à la chasse et maintient un contact avec le monde des défunts, des vivants et des esprits ; 3) jeux et jouets (sous formes de poupées et de miniatures) ; 4) loisir (« self-entertainment »). Il ajoute à celles-ci la fonction économique (Martijn 1964 : 558) qui sera largement étudiée par Graburn (1978). L'oralité et la tradition orale restent pourtant largement occultées dans le cadre de ces analyses, si ce n'est dans l'évocation des chants et incantations chamaniques qu'il associe aux objets dits « magico-religieux ». Le principe des quatre fonctions de la sculpture a permis d'ajouter de nouvelles catégories propres au domaine des arts autochtones et inuit qui n'altèrent pas, du point de vue des historiens d'art, l'aura de l'œuvre d'art occidentale. Il n'est pas ici question de dessin inuit et celui-ci semble, pour l'instant, échapper à ces catégories.

⁶⁷ Voir également Fienup-Riordan (2000) pour une analyse des sources orales collectées par Himmelheber en Alaska entre 1836 et 1837. L'ouvrage d'Himmelheber sera ultérieurement évoqué aux chapitres V.II.3 et VI.II.

Parmi les travaux menés sur la période historique comptent notamment ceux de Sonne (1988) dont l'étude des dessins collectés par Rasmussen lors de la cinquième expédition de Thulé 1921-1924 repose sur l'analyse de leur contexte d'acquisition et de leur iconographie en référence à la cosmologie. Ses recherches éclairent l'influence du christianisme sur la culture inuit⁶⁸, en plus de décrire des masques rituels et d'interpréter des mythes. De plus, King, Pauksztat et Storrie (2005 : 142-147) étudient les dessins collectés en 1922 par Rasmussen et exécutés par Iqallijuq Rose Ukumaaluk (1905-2000) interrogée en 1996. L'attention de King se porte sur les représentations graphiques de vêtements d'Iglulik qui, selon lui, renvoient à une identité personnelle : il s'appuie en particulier sur l'hypothèse de Rasmussen (1930) et de Carpenter (1997) qui considèrent tous deux le vêtement « as an amuletic conveyor of meaning » (King 2005 : 147)⁶⁹. Au vu de ces lectures, divers points retiennent l'attention dont l'importance des contextes environnementaux qui déterminent la création de tout objet, en particulier la dimension socio-culturelle et chamanique qui y est associée. Ces approches se révèlent donc déterminantes dans la démarche qui envisage le dessin comme un instrument de communication et un phénomène social.

Par ailleurs, une partie des dessins collectés par le Révérend Peck sur la Terre de Baffin vers 1900⁷⁰ ont été réunis dans deux publications par Laugrand, Oosten et Trudel (2000) et Laugrand, Oosten et Kakkik (2003)⁷¹ : la première s'attache aux représentations des *tuurngait* (esprits auxiliaires du chamane visibles par lui seul) dont le Peck a établi une liste et collecté les dessins entre 1897 et 1924 ; et la seconde traite de la christianisation engagée au Nunavut en 1894 par le Révérend Peck. Le premier ouvrage (*Ibid.* 2000) établit

⁶⁸ Laugrand (2002b) a consacré une thèse de doctorat sur ce thème. L'auteur documente puis analyse le processus complexe de la conversion au christianisme des Inuit de l'Arctique de l'Est du Canada, de 1890 à 1940. Sa démonstration montre comment la conversion ne s'est pas déroulée d'une manière contingente ou désordonnée, mais qu'elle a, tout au contraire, suivi des itinéraires qui sans être prévisibles sont intelligibles et peuvent être reconstruits par l'analyse, à condition de tenir compte des logiques culturelles préexistantes. Selon l'auteur, la conversion des Inuit au christianisme s'exprime simultanément dans l'expression d'une transition métaphorique et dans celle d'une transformation métonymique.

⁶⁹ Buijs adopte cette approche dans une analyse des vêtements de l'Est du Groenland (King *et al.* : 108-114) qu'elle envisage comme « une représentation visuelle d'identités ».

⁷⁰ Cette collection compte plus de cent cinquante dessins conservés aux archives Anglican Church of Canada (ACC) et aux archives nationales du Canada (NAC).

⁷¹ Ces publications bilingues (inuktitut-anglais) résultent d'une étroite collaboration engagée entre le département d'anthropologie de l'Université Laval, le programme de langue et de culture du Nunavut Arctic College et la Paijirait Tugummivik Society, dans le cadre du projet « Community-University Research Alliance » (CURA) intitulé *Memory and history in Nunavut*.

un lien entre les expériences visuelles des chamanes et les modes de représentation des *tuurngait* de la fin du XIX^e au début XX^e siècles, par l'intermédiaire des dessins d'aînés d'Iqaluit et ceux de jeunes étudiants du Collège de l'Arctique, campus Nunatta, invités à travailler sur ce thème. Outre sa pertinence méthodologique, la contribution de cette recherche consiste en la mise en réseau de documents d'archives avec des dessins récents d'aînés et de jeunes inuit dont l'analyse révèle la continuité stylistique des représentations graphiques et l'importance des *tuurngait* comme une « partie de l'héritage culturel inuit » (*Ibid.* : 116). Ce travail retient l'attention parce que l'approche choisie qui combine l'histoire et l'anthropologie révèle l'interaction des représentations graphiques dans les relations cosmiques entre le monde des êtres vivants et des entités non-humaines. Par exemple, le dessin permet de rendre visible les *tuurngait* (esprits auxiliaires) qui demeurent presque toujours invisibles. Nous verrons ce qu'il en est aujourd'hui, dans un contexte où le chamanisme reste omniprésent dans les arts alors que la religion chrétienne s'est imposée dans l'Arctique.

L'adoption du christianisme est également discutée dans le second ouvrage *Memory and History in Nunavut : Keeping the Faith* (Laugrand, Oosten et Kakkik 2003) qui présente des données d'archives constituées de lettres d'Inuit convertis au christianisme, ainsi qu'une sélection de soixante cinq dessins des cent cinquante réunis par le Révérend Peck dans la région de Pangniqtuuq vers 1900 et probablement exécutés à sa demande par des Pangniqtuurmiut⁷². Les thèmes figuratifs illustrent le mode de vie de l'époque, des scènes de chasse aux mammifères marins et des portraits d'hommes et de femmes portant des vêtements traditionnels. Certains dessins représentent également des événements vécus par les Inuit et considérés aujourd'hui comme historiques comme l'arrivée des missionnaires et des baleiniers européens venus chasser dans l'Arctique. À travers quelques portraits d'hommes et de femmes portant des vêtements de coton importés (*Ibid.* 138-139), ces dessins réalisés sur le papier témoignent de la rapidité avec laquelle les Inuit se sont appropriés ces éléments exogènes pour les intégrer à leur quotidien, qu'il s'agisse de la religion chrétienne ou que ce soit de nouveaux outils et accessoires comme le papier, les crayons ou les vêtements. Ces deux ouvrages (Laugrand, Oosten et Trudel 2000 ;

⁷² Une série de ces dessins est attribuée à Rebecca Siutsiktut et Ivi Nuijaut (Laugrand, Oosten, Kakkik 2003 : 20).

Laugrand, Oosten et Kakkik 2003), succinctement présentées dans le cadre de ce travail, sont pourtant essentiels pour comprendre les transformations des modes de vie et des cosmologies inuit de l'époque d'autant qu'elles attestent de la valeur documentaire et historique de ces dessins qui n'avaient, jusque là, pas été publiés. Ces données visuelles s'ajoutent ainsi aux sources écrites contemporaines des explorateurs, des missionnaires et des premiers ethnographes qui retiennent l'attention.

À l'exception des ouvrages d'Hoffman (1897) et d'Himmelheber (1993 [1938]) entièrement dédiés aux arts graphiques inuit et plus spécifiquement aux objets incisés et sculptés, l'ensemble des publications du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle n'accordent que peu d'importance aux dessins et aux pratiques graphiques dont les tracés de lignes et de motifs s'effectuent principalement sur des matériaux durs plus ou moins plats comme l'ivoire, les os, la pierre ou les andouillers de caribou. Le papier et les crayons étaient rares et n'ont été diffusés que de façon sporadique par l'intermédiaire des explorateurs, des commerçants des postes de traite, des missionnaires et des ethnologues jusqu'aux années 1950. La situation évolua rapidement avec l'ouverture d'un atelier d'estampe en 1956 à Kinngait et la réalisation de la première collection annuelle d'estampe en 1957 (*Cf. supra* : I.II.1.). Il s'agit du premier programme d'arts graphiques inuit canadien qui a permis le développement et la diffusion de la pratique du dessin dans l'Arctique canadien.

I.IV.2. Les études récentes du dessin inuit

Les soixante dernières années comptent de très nombreuses publications dédiées aux créations contemporaines de l'Arctique canadien. La sculpture mobilise tout particulièrement l'attention des auteurs, que ceux-ci soient des historiens d'art ou des anthropologues, alors que les ouvrages concernant les pratiques graphiques et le dessin contemporain sont plus rares. Dans un contexte artistique largement dominé par la sculpture et l'estampe, le dessin reste un domaine relativement peu exploré 1980 (Labarge 1986 : 39), malgré l'intégration des œuvres inuit dans des collections muséales et en dépit

de l'organisation d'expositions exclusivement dédiées à ce domaine artistique au cours des dernières années.

Toutefois, la plupart des publications récentes consacrées aux œuvres d'arts graphiques de l'Arctique canadien se limitent : à des informations biographiques sur les artistes dont les sources sont souvent de seconde main et dont les auteurs n'ont malheureusement qu'une expérience limitée de la culture et des milieux inuit ; ou encore, à des tentatives de description de la culture traditionnelle nomade. Or, dans les deux cas, ces travaux ne se fondent sur aucun cadre théorique ou méthodologique et ne proposent quasi-aucune réflexion analytique des sociétés présentées, ni commentaires sur leurs situations géopolitique ou socio-économique, ni détails au sujet de leurs productions culturelles qu'elles soient artistiques ou non. Ces publications n'ont donc aucune prétention scientifique : il s'agit plutôt d'ouvrages destinés à un large public qui ont le mérite de susciter l'attention d'un lectorat intéressé aux sociétés autochtones et inuit, sinon intellectuellement curieux et ouvert d'esprit. Une question se pose pourtant quant au grand nombre de ces publications : dans le cadre de cette thèse, quelle crédibilité accorder à ces écrits dont la validité scientifique n'a pas été reconnue ? Deux possibilités s'offrent alors : tenir compte de ces sources écrites tout en restant critiques quant à leur contenu ou les écarter systématiquement de la recherche. A mon avis, ne pas en tenir compte priverait cette recherche non seulement d'un aspect important du domaine artistique, à savoir la diffusion de l'art hors des territoires inuit auxquels il se destine mais également, d'une réflexion critique sur les discours qui portent sur les œuvres d'art inuit. Cela dit et compte tenu du très grand nombre de publications, mon propos ne sera guère exhaustif et se limitera seulement à quelques-uns des auteurs dont les travaux ont retenu l'attention.

Dans les années 1970-1980, un certain intérêt s'est manifesté pour les artistes graphiques inuit dont les œuvres ont fait l'objet d'expositions individuelles et collectives. *Pitseolak : pictures out of my life* (Eber 1971) est la première publication à se consacrer spécifiquement à l'art d'un(e) Inuk, Pitseolak Ashoona. Il s'agit d'un ouvrage autobiographique dont les propos de l'artiste ont été enregistrés lors des entretiens menés avec Dorothy Eber qui les a retranscrits, en demandant à Pitseolak Ashoona de les illustrer par des dessins. Quelques années plus tard, Eber procéda de façon identique pour réaliser

deux ouvrages consacrés à l'œuvre de Peter Pitseolak : *People from our side. An Eskimo life story in words and photographs. An Inuit record of Seekooseelak – the land of the people of Cape Dorset, Baffin Island* (Eber et Pitseolak 1975) et *Peter Pitseolak's Escape from Death* (Eber 1977). En dépit de l'intérêt que représentent ces monographies qui accordent la même importance aux dessins et à la parole des artistes, tout en témoignant du mode de vie nomade et des expériences personnelles, il s'agit de témoignages dont aucune analyse n'est proposée. D'autres monographies méritent également d'être mentionnées, pour leur intérêt accordé à la tradition orale et aux propos des artistes, parmi lesquelles, celles consacrées à Tivi Etook (1928-), un artiste du Nunavik (Myers 1976), à Davidialuk Alasua Amittu (1910-1976), artiste graphique de Puvirnituaq, à Peter Pitseolak (1902-1973), photographe, peintre et dessinateur de Kinngait (Bellman et Eber 1980), à Etidlooie Etidlooie (1910-1981), un dessinateur de Kinngait (Blodgett 1984), à Kenojuak Ashevak (1927-2013), un dessinatrice de Kinngait (Blodgett 1985) ou encore à Jessie Ornak (1906-1985), une dessinatrice de Qamanittuaq (Blodgett et Bouchard 1986). Bien que ces ouvrages n'aient pas de vocation scientifique, ils apportent toutefois des témoignages pertinents quant à la cosmologie inuit et leur figuration, en particulier grâce aux dessins reproduits.

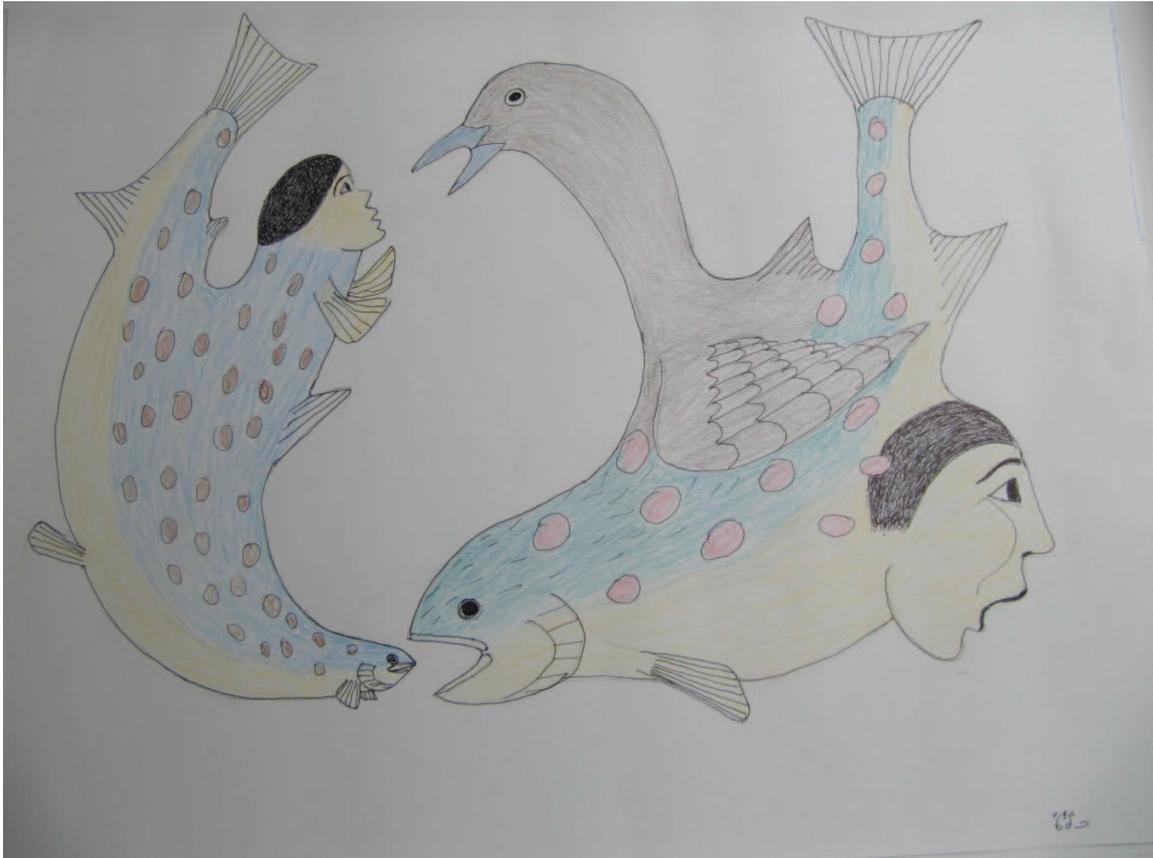
Dans le domaine académique, une première analyse approfondie des dessins inuit contemporains⁷³ a été menée par Marion Jackson (1985) lors d'une recherche doctorale en histoire de l'art. À partir d'une enquête de terrain de trois mois au cours de l'hiver 1983 associée à six séjours préparatoires, elle propose d'analyser les œuvres de Qamanittuaq et leur évolution stylistique. Pour ce faire, l'auteur se fonde sur les théories formalistes de Wölfflin (1997 [1982]) et la notion de « style » définie par Focillon (1943 : 11) comme « développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité ». Après avoir présenté un historique du développement du dessin à Qamanittuaq, puis observé de nombreux dessins et questionné quelques artistes, l'auteur propose de s'appuyer sur la date de naissance des dessinateurs et l'âge auquel ceux-ci ont commencé à dessiner pour tenter de définir l'évolution stylistique des artistes de Qamanittuaq. Compte tenu de l'émergence des

⁷³ À l'inverse, la sculpture inuit compte déjà un certain nombre d'études, notamment celles de Martijn (1965), Swinton (1965 ; 1971 ; 1972 ; 1979) et Grabrun (1969 ; 1971 ; 1975 ; 1976 ; 1978a ; 1978b).

arts graphiques dans la communauté au cours des années les caractéristiques stylistiques correspondent à deux générations d'artistes, selon elle. La première génération se compose d'artistes âgés entre cinquante et soixante ans, lorsqu'ils expérimentent pour la première fois les techniques graphiques importées par les Qallunaat :

These first generation artists drew with a confidence and authority that was powerful grounded – not in a sense of themselves as individual artists – but in their unquestioning acceptance of the habits of minds instilled through their culture. [...] Artists of this first generation simply entertained no alternative views. (Jackson 1985 : 2010-211)

En s'appuyant sur des exemples, l'auteur tente de dégager les éléments stylistiques communs aux artistes de la première génération pour en retenir quatre : la représentation d'images isolées sur un fond vierge, la répétition de motifs décoratifs comme les bottes (*kamiit*) ou le kayak (*qajaq*), la multiplicité des points de vue et des perspectives et l'association d'images tirées du monde réel et spirituel. Un dessin récent de Qakulu Saggiaktok, une dessinatrice de Kinngait, correspond à cette description (Ill. 8).



III. 8. Dessin sans titre de Qakulu Saggiaktok, 2010, crayon de couleur et feutre noir sur papier Arches naturel, 50 x 65 cm, collection du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2010 © Kinngait, Dorset Fine Arts-WBEC).

Jackson parvient à la conclusion que les artistes de la première génération ne semblent pas rechercher l'innovation ou l'originalité, alors qu'au contraire, la deuxième génération des personnes âgées entre vingt et trente ans lorsqu'elles commencent à dessiner s'approprient des éléments exogènes : « For the second generation, there is a new awareness that there are different ways to see and understand the world » (Jackson 1985 : 212). Ces artistes s'inspirent d'un répertoire iconographique de plus en plus large, diffusé par les médias impliquant une diversification des styles. Elle relève, en particulier, la fonction documentaire du dessin, avec des représentations de scènes quotidiennes du passé comme

l'établissement du camp d'hiver ou la construction d'un *umiaq* (embarcation collective)⁷⁴. En résumé, l'originalité du travail de Jackson repose non seulement sur le choix d'un sujet (une étude monographique de dessins inuit contemporains) mais également sur la proposition d'un modèle d'analyse des œuvres basé sur la collecte de données visuelles et orales sur le lieu de production des dessins, selon une démarche ethnographique rarement investie par les historiens d'art (*Cf. supra* : I.III.2). Le croisement de ces sources permet à l'auteur d'intégrer à ses analyses, la parole des artistes, ainsi que leurs expériences individuelles et collectives qui éclairent la signification et l'interprétation des dessins.

Pourtant, bien que la thèse de Jackson fasse date dans le domaine des études de l'art inuit, certaines limites méritent d'être soulignées. Alors que je rédige ces lignes près de trente ans après Jackson, les deux générations d'artistes étudiées ont eu des descendants et trois décennies d'artistes se sont succédées à Qamanittuaq comme ailleurs. Or, les caractéristiques définies pour la première et la seconde génération ne semblent plus d'actualité, tant les styles individuels et régionaux se sont développés. Certes, je n'ai pas rigoureusement étudié les dessins de Qamanittuaq comme je l'ai fait à Kinngait et à Panngiqtuuq, mais d'autres l'ont fait. Cynthia Cook (1988) remarque au sujet des artistes dits de la première génération, la diversité stylistique des créateurs, en s'appuyant sur la comparaison de leurs styles et de leurs modes de figuration. De plus, à l'inverse de Jackson qui souligne la décontextualisation des images à Qamanittuaq, Blodgett insiste, quant à elle, sur l'importance des paysages dans les dessins de Kinngait et leur mise en situation selon les sujets (Blodgett et Bouchard 1986). À une même époque, les styles diffèrent donc d'une communauté à l'autre et la diversité régionale apparaît comme un élément fondamental du dessin inuit ; c'est pourquoi il est difficile d'étudier les œuvres à partir de catégories et de systèmes d'analyse fermés.

En réponse à la théorie des deux générations formulée par Jackson (1985⁷⁵), Cécile Pelaudeix (2005) a également mené une recherche doctorale en histoire de l'art : il s'agit

⁷⁴ La figuration du quotidien et du mode de vie traditionnel est un thème récurrent des créations artistiques, tant dans le domaine de la sculpture que dans celui des arts graphiques, ce qui sera développé dans la deuxième partie de la thèse.

⁷⁵ Voir le catalogue de l'exposition *Contemporary Inuit Drawings* organisée au McDonald Stewart Art à Guelph en Ontario qui reprend les principales idées de Marion Jackson (Jackson et Nasby 1987).

d'une étude des estampes et des dessins de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak, réalisés à Kinngait entre 1959 et 2002. Pelaudeix démontre les limites d'un modèle de temporalité linéaire (appliqué notamment par Jackson) qui ne permet pas d'articuler art et histoire de façon convaincante dans le domaine des arts non-occidentaux, c'est pourquoi elle propose une approche qui se réfère à une conception hétérogène du temps. Une approche originale, dite « réticulaire », est proposée, en référence à la conception warburgienne de l'hétérogénéité des images, à la méthode encyclopédique d'Umberto Eco et à la notion d'interprétance de Peirce, ainsi qu'à partir de l'iconologie analytique de Daniel Arasse. Selon cette approche théorique et méthodologique, Pelaudeix analyse les œuvres graphiques de Kenojuak Ashevak dont elle révèle des éléments de représentations à la fois collectifs et personnels. Au-delà de ce constat qui s'applique à toute forme artistique (Geertz 1976), l'auteur dégage deux « dispositifs visuels » ou deux principes figuratifs propres à l'art inuit. Le premier est un dispositif « irradiant », défini comme le déploiement des motifs du centre de la composition vers la périphérie qui permet, selon l'auteur, « la figuration d'une intensité de présence » qui correspond à *tarniq*, l'une des composantes de la notion de personne (Pelaudeix 2005 : 252).

La démonstration de ce dispositif s'appuie sur des exemples puisés dans divers domaines artistiques tels que les arts graphiques, la sculpture, la tapisserie, le tatouage et les masques. La seconde caractéristique dégagée est une composition symétrique qui permet un ensemble de variations sur le thème de l'identité et du double. Cette approche des estampes et des dessins de Kenojuak Ashevak est pertinente car elle prône une histoire de l'art plus ouverte aux configurations de la pensée inuit grâce à la collecte de données auprès de l'artiste dont Pelaudeix étudie les œuvres. Pourtant, l'auteur a défini ses deux principes figuratifs de l'étude des œuvres graphiques de Kenojuak Ashevak à partir des méthodes d'analyse formelle (Wölfflin 1997) et iconologique (Panofsky 1976) que j'associe, comme Schapiro (1982) à des systèmes fermés puisqu'ils occultent la dimension socio-culturelle de l'art et négligent des sources orales qui pourraient néanmoins apporter des éléments de significations pertinents pour comprendre les œuvres. Cependant, l'auteur semble en avoir conscience puisqu'elle discute, dans la dernière partie de la thèse, de la question de la singularité en histoire de l'art, en considérant la façon dont la discipline a ou n'a pas pris en

compte la singularité de l'image lorsque celle-ci contrariait les modèles historiographiques prévalents.

Au vu des deux principes définis par Pelaudeix à partir de l'analyse des œuvres graphiques de Kenojuak Ashevak et qu'elle applique plus largement aux arts graphiques inuit, à savoir un principe irradiant et une composition symétrique, certaines réserves mériteraient toutefois d'être formulées. Bien que ces modèles de figuration puissent correspondre aux œuvres graphiques des artistes, ils ne peuvent en aucun cas être généralisés à l'ensemble des dessins de l'Arctique canadien. Dans le cadre de cette recherche, je me réfère à des dessins récents dont les analyses fourniront des arguments éloquentes à l'appui de cette idée. Cela dit, envisager le principe de figuration visuelle comme « une objectivation de *tarniq* » qui est une composante de la personne (Pelaudeix 2005 : 252) permet d'inscrire le dessin inuit dans une perspective intentionnaliste (Gell 1998) et ontologique (Descola 2006) qui guidera la réflexion.

D'autres recherches récentes mériteraient d'être citées parmi lesquelles celles qui établissent des liens entre les créations artistiques inuit, la cosmologie et l'oralité. Toutes ne pourront pas être citées tant elles sont nombreuses et à défaut d'être d'exhaustif, mentionnons les plus marquantes : Emily Auger (2005) qui a placé la collecte du discours des artistes au centre de son travail en vue d'une histoire plus ethnographique de la sculpture de l'Arctique ; Frédéric Laugrand (2010) qui s'est intéressé à la dimension ontologique des miniatures dans une perspective intentionnaliste telle que définie par Gell (1998) et Descola (2006a) ; ou encore la thèse de Geneviève Chevallier (2011) qui propose d'explorer le chamanisme des nations autochtones et inuit à travers les œuvres d'art mais dont l'analyse reste néanmoins générale.

Au vu de l'ensemble des publications portant sur les arts graphiques inuit dont les plus marquantes ont été mentionnées, un constat s'impose : les études menées sur les conceptions esthétiques des Inuit, leurs considérations iconographiques, leurs processus de création et les conditions d'utilisation ou de réception des œuvres ne peuvent être, à proprement parlé, définies comme anthropologiques – à de très rares exceptions près – puisqu'elles ne se fondent sur aucune théorie anthropologique générale et n'ont pas pour objectif d'en produire une. Quant à la présente recherche, sa seule ambition vise à

introduire la pratique du dessin inuit dans une perspective anthropologique de l'art combinant différentes approches théoriques et méthodologiques complémentaires. Or, comme le rappelle Philippe Descola (2006 : 168),

s'intéresser à la figuration de façon anthropologique, ce n'est pas faire de l'anthropologie de l'art : en effet, cette branche de la discipline s'occupe pour l'essentiel de restituer le contexte social et culturel de production et d'usage des artefacts non occidentaux qui ont été investis par les Occidentaux d'une vertu esthétique.

Pour ma part et dans la mesure du possible, je tenterais de concilier une approche anthropologique et historique de l'art inuit ou une ethnohistoire de l'art de la Terre de Baffin, en proposant d'analyser les représentations et les pratiques symboliques propres au domaine du dessin et en accordant une place de choix à la parole des artistes.

Conclusion du chapitre I

Ce chapitre d'introduction a permis de définir l'objet d'étude de la thèse, ainsi que son approche interdisciplinaire, soit : l'étude du dessin inuit, de ses représentations symboliques et de ses pratiques figuratives envisagée en rapport aux discours des artistes et de leur entourage. Basée sur des collectes de données *in situ*, à Kinngait et Pangniqtuuq au Nunavut, la recherche combine l'analyse des sources orales, écrites, visuelles, ainsi que des données d'archives. Le dessin et la parole se placent au centre du travail, en les considérant toutes deux comme significatives dans l'élaboration des discours identitaires contemporains : celles-ci seront étudiées en corrélation afin de définir les principaux enjeux socio-culturels propres au domaine graphique. L'interdisciplinarité proposée relève d'approches théoriques et méthodologiques européennes et nord-américaines puisées dans trois disciplines des sciences sociales : l'anthropologie, l'ethnolinguistique et l'histoire de l'art. Cette perspective que j'appellerai « ethnohistoire de l'art inuit » paraît nécessaire, dans un contexte où les études du matériel ethnographique et des pratiques artistiques actuelles des Inuit et des autochtones excluent trop souvent la parole des acteurs locaux. La mise en corrélation des sources orales, visuelles et écrites devrait permettre d'envisager une

approche globale de la sphère artistique des Nunavummiut prenant en compte les changements socio-culturels au sein desquels s'accomplit la création des dessins et qui intégrerait les motivations ontologiques, rituelles ou esthétiques dont les œuvres sont investies, dans la perspective d'une démarche ethnohistorique de l'art et anthropologique du dessin inuit.

**PREMIÈRE PARTIE : CONCEPTS,
TERMINOLOGIE ET SCÈNE
ARTISTIQUE**

Chapitre II. LES REPÈRES CONCEPTUELS ET LEUR EXPRESSION LINGUISTIQUE

En dépit d'une abondante littérature consacrée aux créations artistiques de l'Arctique, la terminologie inuit qui s'y réfère n'a suscité que peu d'intérêt. Les Inuit rapportent qu'il n'existait pas de terme en inuktitut pour désigner la notion d'« art », mais rares sont les chercheurs à s'être tournés vers les champs sémantiques⁷⁶ et les sources ethnographiques qui permettent d'aller au-delà de ce constat. À ce jour, les recherches ayant exploré la terminologie en référence à l'art résultent principalement des travaux de Swinton (1965 ; 1971 ; 1972 ; 1979) et Graburn (1965 ; 1969 ; 1975 ; 1978b ; 1999 ; 2005) bien que ces travaux ne nous apprennent que peu de choses. Swinton, qui considère que le développement de l'art inuit contemporain s'inscrit dans un processus d'acculturation⁷⁷, souligne :

that there does not – or rather that there did not – exist an Eskimo word for art. That is, of course, semantic quibbling as art, both as process and product, did exist for at least 2,700 years, although a specific term for it did not and the word “art” itself is a western culture concept. (Swinton 1979 : 143).

En effet, si les techniques ornementales des objets usuels, des vêtements et du corps sont attestées dans l'Arctique canadien depuis l'époque préhistorique (McGhee 1984a)⁷⁸, un élargissement lexical apparaît dès le milieu du XX^e siècle en relation avec l'introduction de nouvelles pratiques artistiques, comme le dessin sur papier ou l'estampe :

⁷⁶ On appelle « champ sémantique » l'aire couverte, dans le domaine de la signification, par un mot ou par un groupe de mots de la langue (Dubois *et al.* 2007 : 423).

⁷⁷ Considérant l'art inuit comme le résultat de l'introduction de techniques artistiques exogènes dans l'Arctique canadien, il s'agit selon lui d'un phénomène d'acculturation (voir notamment Graburn 1967 ; 1969).

⁷⁸ Les pratiques ornementales de l'époque préhistorique et historique seront évoquées dans le chapitre cinq.

We Inuit have adapted and adopted many different words to accommodate our understanding of our changing world. Very often we make up a word that may not exist in our language in order to express something from another culture. The word “art”, for example, did not exist in Inuktitut. That is not say that Inuit art did not exist, but it was a serious matter in the old days. Traditionally, Inuit made amulets, decorations for the body and for hunting equipment, and replicas of everyday objects to attach their clothing. A lot of traditional art was made for burial purposes. These objects were taken seriously. (Aodla Freeman 1995 : 15)

Il serait tout à fait pertinent de s’interroger sur le phénomène général de l’appropriation de la notion d’« art » dans l’Arctique canadien en lien avec sa traduction linguistique. Néanmoins, les sources orales et archivistiques auxquelles j’ai eu accès ne permettent pas d’évoquer cette question⁷⁹ et les recherches menées en ce sens restent lacunaires. Nelson Graburn a mobilisé des termes inuit dans le domaine de l’art : selon lui, les premiers contacts entre les Inuit canadiens et les Euro-américains suscitèrent la création de nouveaux termes tel que le mot « art » alors que la communication s’effectuait grâce à des signes et avec l’aide d’interprètes groenlandais (Graburn 1965 : 28). Bien que cet intérêt accordé à l’inuktitut ouvre la voie vers de nouvelles pistes de réflexion qui explorent les représentations conceptuelles⁸⁰, son travail n’en demeure pas moins limité, puisque la méthodologie adoptée occulte les champs sémantiques propres aux notions étudiées. Ses analyses restent axées sur des notions exogènes, quand bien même la langue inuit élabore une terminologie propre au domaine de l’art et de l’artisanat, à partir de termes endogènes comme exogènes.

En ce sens, l’étude des champs sémantiques se révèle pertinente, puisque le lexique s’élabore en termes de continuité, c’est-à-dire par la réappropriation et la réactualisation de termes anciens qui acquièrent une signification nouvelle dans un contexte contemporain

⁷⁹ La néologie est le processus de création de nouvelles unités lexicales (Dubois *et al.* 2007 : 322). Ce phénomène est fréquent en inuktitut et a été étudié notamment par Saint Aubin (1980), Harper (1983) et Dorais (1977b). La terminologie inuit reste en constante évolution, comme en témoigne l’élaboration récente de glossaires consacrés notamment aux domaines de l’environnement (Sammons 1994), des revendications territoriales (Crawford 1995), de la médecine (Penney 1995), de l’archéologie (Stenton 1997), ou encore du politique (Cancel 2011).

⁸⁰ L’étude de la confrontation des valeurs esthétiques occidentale et inuit se situe au centre du travail de Graburn, y compris dans ses travaux récents (1999). Dans les années 1990, de nombreuses recherches consacrées aux pratiques artistiques non-occidentales explorent cette thématique, parmi lesquelles Anderson (1990 ; 1992), Price (1991), McEvilley (1992), Leuthold (1998), Belting (2004).

(Dorais 1978a, 1993)⁸¹. Néanmoins, la néologie reste profondément ancrée dans une démarche d'appropriation du monde extérieur selon Michèle Therrien (1996 : 26) : « [L]es Inuit élargissent leur lexique par disposition d'esprit, mais également par choix culturel traduisant ainsi une volonté d'appropriation symbolique, si ce n'est dans les faits, d'une portion du monde extérieur. ». Cela dit et en suivant l'exemple de Jacques Maquet (1993 : 64) qui considère que « le langage nous fournit de précieux indices » pour mieux appréhender l'expérience esthétique, un ensemble d'éléments lexicaux relevés sur le terrain sera analysé : *titiraq-* (« dessiner »), *sana-* (« fabriquer, créer, réaliser »), *tauttuliuq-* (« donner une forme visible ») et *taqsaq-* (« marquer, tracer, décorer »). Le choix de ces termes, pour lesquels une analyse morphosémantique est proposée, se fonde sur leur récurrence dans les discours et la pertinence des notions et des représentations symboliques qu'elles mobilisent. L'étude de la terminologie propre au domaine artistique et artisanal offre de nouvelles pistes de réflexion, à partir desquelles se construit l'ensemble de la recherche. Ce second chapitre vise à déterminer les concepts inuit auxquels se réfère la recherche, en m'appuyant sur la terminologie employée en inuktitut, grâce à une analyse du lexique et des champs sémantiques propres au domaine du dessin. Cette étude de l'expression linguistique vise à mieux rendre compte des configurations de la pensée en référence aux pratiques artistiques inuit. Les termes employés dans la thèse appartiennent aux dialectes de la région sud de la Terre de Baffin et au Nunavik, sauf mention contraire.

II.I. Dessiner (*titiraq-*), fabriquer (*sana-*) et donner une forme (*tauttuliuq-*)

Nous savons que la notion d'art repose, en Occident, sur la distinction entre les pratiques artisanales et artistiques. Cette dualité conceptuelle s'élabore autour de catégories déterminées par des « genres artistiques » particuliers (comme la peinture, la poésie, la sculpture, etc.) dont la définition a évolué au cours des siècles. La notion d'« œuvre d'art » est constamment redéfinie, quand bien même les historiens et les critiques d'art peinent à

⁸¹ De nombreuses études linguistiques effectuées notamment par Dorais (1977b ; 1978a ; 1990 ; 1993a ; 1996a ; 2003) et Therrien (1996 ; 2002) au Nunavik, ainsi que les glossaires élaborés par le Nunavut Arctic College en témoignent.

s'accorder sur ce qu'est ou non une « œuvre d'art », alors que de nouvelles créations artistiques ne cessent d'en repousser les limites, désacralisant ainsi l'art (Moulin 1992 ; 1995 ; 2003). À l'inverse de la pensée occidentale, les Inuit ne dissocient pas l'art de l'artisanat, ce qui annihile toute conception élitiste du domaine artistique. Par conséquent, la notion d'« œuvre d'art » telle que les historiens d'art occidentaux la conçoivent ne trouve pas d'écho dans les sociétés inuit, puisque d'un point de vue inuit, il ne s'agit pas de produire une « œuvre d'art » mais plutôt de dessiner quelque chose (*titiraqpaa*), de fabriquer un objet (*sanavaa*), de lui donner une forme et une apparence (*tauttuliuqpaa*). Voyons ce que nous enseigne la terminologie inuit, à partir de l'analyse de quelques éléments lexicaux.

II.I.1. *Titiqtugaq* : « un dessin »

Intéressons-nous au terme « dessin », sur un plan lexical et au sens attribué à ce mot. Penchons-nous tout d'abord sur l'étymologie du mot « dessin » en français pour en saisir la complexité, avant de se tourner vers quelques éléments lexicaux inuit. L'analyse des termes *titiraujaaqsimajuq*, *titiqtugaq* et *titiraujaq* qui désignent le dessin, sera proposée pour éclairer les concepts inuit qui y sont associés.

II.I.1.a. Qu'entend-on par le mot « dessin » ?

Rappelons brièvement que d'un point de vue étymologique, le verbe « dessiner » vient du latin *designare* signifiant, selon le contexte : « marquer (d'une manière distincte), représenter, dessiner ; indiquer, désigner (d'un geste ou d'un regard) ; désigner (pour une charge, pour une magistrature) ; ordonner, arranger, disposer ; marquer d'un signe

distinctif, signaler à l'attention de » (Gaffiot 1934 : 506)⁸². Le verbe « dessiner » conserve cette dimension polysémique. Employé dans un contexte abstrait, « dessiner » peut signifier : 1) tracer sur un support des figures ou l'image d'un objet, au moyen d'une matière ou d'un instrument approprié ; 2) représenter les contours, le modèle d'un objet, indépendamment de sa couleur ; 3) exercer une activité, par goût ou par profession, liée à l'art du dessin et de la composition ; 4) imiter ou créer par des moyens non graphiques une image, une figure sensible à l'œil ou à l'oreille ou concevable par l'esprit. Au sens figuré, « dessiner » peut également vouloir dire : 1) reproduire les contours, la figure d'un objet ; 2) créer, comme au moyen du dessin, la figure d'un objet qui devient sensible (à l'œil) et susceptible de provoquer une émotion) ; 3) révéler, faire apparaître les contours, la figure d'un objet ; le rendre plus sensible (à l'œil ou à l'oreille) et accessible (à l'esprit, au sentiment) ; 4) accuser, faire ressortir nettement les contours, la forme d'un objet⁸³.

Le terme « dessin » désigne, selon les contextes d'énonciation : 1) l'art de représenter des objets (ou des idées, des sensations) par des moyens graphiques ; 2) l'acte de représenter des objets (ou des idées, des sensations) à l'aide de traits exécutés sur un support, au moyen de matières appropriées ; 3) une composition artistique exécutée au crayon, à la plume ou au pinceau ; 4) une/des figure(s) ornementale(s) servant à décorer un objet et qui présuppose(nt) généralement un modèle exécuté à la main au moyen d'un

⁸² Gaffiot précise que les confusions entre les verbes *designare* et *disignare* (« distinguer, disposer, régler, ordonner ; faire quelque chose qui se remarque, se signaler par quelque chose ») ne sont pas rares (*Ibid.* : 506 et 543). Dans un ouvrage remarquable intitulé *Devant l'image* (1990) et consacré à l'étude critique des catégories définies en histoire de l'art, Didi-Huberman questionne les fondements théoriques et méthodologiques de la discipline de l'histoire de l'art. L'auteur affirme que Vasari s'appuie sur la confusion des deux verbes *designare* et *dissignare* pour attribuer à la notion de dessin une dimension « magique » : « *Disegno* [*disegnare*] lui est en effet un mot magique, d'abord parce qu'il est un mot polysémique, antithétique, infiniment maniable. C'est presque un signifiant flottant – et Vasari ne se prive pas d'utiliser comme tel. [...] C'est un mot descriptif et c'est un mot métaphysique. C'est un mot technique et c'est un mot idéal. Il s'applique à la main de l'homme, mais aussi à la *fantasia* imaginative, mais également à son *intellecto*, mais encore à son *anima* – pour finalement s'appliquer au Dieu omniscient. Il procède du vocabulaire d'atelier, dans lequel il désigne la forme obtenue sur un support par le fusain ou le crayon de l'artiste ; il désigne également l'esquisse, l'œuvre en gestation, le projet, le schéma compositionnel ou le tracé des lignes de force. Il dit la règle qui préside à toute cette technique, la *buona regola* du peintre, celle qui donne lieu à la *retta misura*, à la *grazia divina* du trait – bref au *disegno perfetto*... » (Didi-Huberman 1990 : 98). Selon Didi-Huberman, ce caractère « magique » lui permet ainsi de souligner la valeur fondamentale du dessin qu'il considère comme le dénominateur commun de tous les arts (*Ibid.* : 94).

⁸³ Consulté sur Internet, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1437211110>, le 22 décembre 2011.

dessin ; 5) la configuration d'ensemble (forme, structure, proportions) d'un objet⁸⁴. L'objet de l'étude tient compte de ces cinq significations, puisque la façon de représenter un objet par le dessin (ce que désigne l'expression « pratiques graphiques » ou « processus de réalisation ») et le résultat de ce processus graphique, c'est-à-dire le dessin et sa configuration (composition, coloris, iconographie, signification, etc.) seront étudiés.

II.I.1.b. *Titiq-* « marquer une surface »

Dans les régions de la Terre de Baffin, le mot « dessin » s'exprime par le terme *titiqtugaq*⁸⁵ et parfois par *titiraujaaqsimajuq*, *titiraujaq* ou *titiraujagaq*. *Titiq-* vient du proto-eskimo qui désigne, dans un sens général, l'idée de marquer une surface, de faire une marque, un trait ou une ligne sur une surface dure à l'aide d'un outil, comme inciser l'ivoire, la pierre ou le bois (Fortescue *et al.* 1994 : 344). Inciser revient à entailler légèrement une matière dure pour tracer une inscription, un dessin. Trois termes formés sur la base *titiq-* sont mentionnés dans le dictionnaire (inuktitut-anglais) du Révérend Edmund James Peck, paru en 1925. Selon cette source, les Inuit utilisaient à cette époque le nominal *titternarnek* qui désignait « a line ; an incision; a cutting wire, or twine, or something hard and paper » (Peck 1925 : 245). Le verbal *titterpa* [*titiqpa*], « il le trace », exprimait l'idée de tracer une ligne et de faire un dessin, en utilisant une mine de plomb (*titterrut* ou *titteraut*), selon Peck (*Ibid.* : 245). Ces termes restent très proches du sens de *titiq-* en proto-eskimo, c'est-à-dire « marquer une surface » par l'intermédiaire d'une incision ou du tracé d'un trait, d'une ligne ou d'un dessin avec un outil.

Aujourd'hui, les Qikiqtamiut (habitants de la Terre de Baffin) emploient le terme *titiqtugaq* ou *titiqturaq* pour désigner, dans un sens large, une inscription ou un tracé graphique sur une surface. Notons que *titiqtugaq* est davantage employé à Kinngait ; ce

⁸⁴ On distingue alors une configuration qui serait représentable au moyen d'un dessin (le dessin d'un fleuve, par exemple) ou qui ne le serait pas (agencement, disposition des parties qui configurent un ensemble comme un ouvrage, un personnage, un style). Consulté sur Internet, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?33;s=1437211110>; le 22 décembre 2011.

⁸⁵ Le mot *titiqtugaq* est aussi écrit : *titirtugaq*, *titiqturaq* ou encore *titirturaq*.

terme équivaut à *titiraujaq* et *titiraujagaq* à Pangniqtuuq⁸⁶. Dans un contexte artistique, ces trois termes désignent une esquisse tracée, un dessin exécuté ou une estampe réalisée. L'idée d'un motif ornemental (par exemple, exécuté au crayon graphite sur un papier) ou d'un motif cousu sur une peau ou sur un tissu est parfois exprimée par ces termes. La forme plurielle *titiqtugait* désigne en particulier les créations graphiques telles que des dessins ou des estampes. Selon Tim Pitsiulak, un artiste de Kinngait, le terme *titiqtugaq* s'applique à l'estampe comme au dessin : « When you talk about printmaking or drawing, you can say *titiqtugaq* in Inuktitut. The word *titiqtugaq* means drawing or print » (Tim Pitsiulak, 15 novembre 2007). Ceci dit, *titiqtugaq* ou *titiqturaq* désigne parfois la peinture et le tracé pictural, alors que cette technique est généralement désignée par le terme *amiagaq* ailleurs au Nunavut⁸⁷ (Andrew Qappik, 23 janvier 2007). Aucune donnée n'atteste de l'origine du nominal *titiqturaq* (ou *titiqtugaq*) mais son sens n'en demeure pourtant pas moins compris par tous les Inuit, comme le souligne Minnie Aoudla Freeman :

Aujourd'hui, le mot *titirtugait* fascine beaucoup les Inuit tels que moi. C'est le mot qui désigne « la gravure »⁸⁸. Les Inuit de Cape Dorset [Kinngait] sont d'avis que ce peut être tout autant un mot traditionnel qu'un mot moderne. Ils croient qu'il a été forgé au cours des années cinquante, lorsque la gravure a été introduite et que quelqu'un a essayé de traduire le mot « pochoir ». Ils croient également que c'est un mot qui était tombé en désuétude et qu'on a repris. Les Inuit croient également qu'il désignait autrefois l'écriture pictographique sur des peaux et des défenses [d'ivoire]. Mais ce qui est important, c'est que tous les Inuit savent ce qu'il signifie aujourd'hui. Pour moi, c'est un mot dont on débattera pendant des années. (citée in Leroux *et al.* 1995 : 15)

Le glissement sémantique de *titiq-* vers l'expérience de l'écriture est relativement récent. Bien que cette évolution linguistique ne soit pas documentée, elle est liée à l'introduction de l'écriture dans l'Arctique canadien, à la fin du XIX^e siècle, par des missionnaires qui souhaitaient diffuser la Bible auprès des Inuit. Rappelons brièvement qu'un missionnaire méthodiste, le Révérend James Evans, inventa un système d'écriture syllabique adaptée à la

⁸⁶ Selon les locuteurs de Pangniqtuuq, d'autres termes désignent le dessin ou les estampes, parmi lesquels : *titittuaq* et *titiraujaq*.

⁸⁷ Le sens général étant celui d'un objet qui a été recouvert, par exemple, d'un enduit.

⁸⁸ Remarquons toutefois que le non commun « *titirtugait* » (ou *titiqtugait*) ne peut être traduit par « la gravure » puisqu'il s'agit d'un pluriel (*titiqtugaq* est son singulier). Par ailleurs, la publication anglaise de cet ouvrage précise : « it [*titiqtugait*] is the word being used for « printmaking » (Leroux *et al.* 1994 : 16). « Printmaking » désigne, en français, non pas « la gravure », mais les pratiques graphiques en général, c'est-à-dire l'écriture, le dessin, les techniques d'estampe (comme la gravure sur pierre, sur bois, sur zinc ou sur cuivre). La référence à la source anglaise de cette publication nous aurait privés de cet exemple qui illustre parfaitement les difficultés linguistiques auxquelles se confronte la recherche, puisqu'elle se situe simultanément dans trois registres linguistiques : l'inuktitut, le français et l'anglais.

langue crie, à Norway House, en s'appuyant sur ses connaissances de la sténographie selon la méthode Pitman⁸⁹. Quant à l'adaptation du système syllabique à l'inuktitut, celle-ci fut réalisée en 1855 par Horden et Watkins, deux missionnaires envoyés d'Angleterre dans le diocèse de Moosonee en Ontario (Harper 1983 : 11).

Écriture syllabique de l'inuktitut

Terminalsons

Δ i	▷ u	◁ a	Ḥ ḥ
Λ pi	> pu	< pa	<
∩ ti	⊃ tu	⊂ ta	⊂
ρ ki	∩ ku	∩ ka	b
ρ gi	J gu	∩ ga	∩
Γ mi	J mu	L ma	L
σ ni	∩ nu	∩ na	∩
∩ si	∩ su	∩ sa	∩
∩ li	∩ lu	∩ la	∩
▷ ji	∩ ju	∩ ja	∩
Δ vi	▷ vu	◁ va	◁
∩ ri	∩ ru	∩ ra	∩
∩ qi	∩ qu	∩ qa	∩
∩ ngi	∩ ngu	∩ nga	∩
∩ kli	∩ klu	∩ kla	∩

III. 9. Transcription en caractères syllabiques de l'inuktitut.

La diffusion du syllabaire en Terre de Baffin débuta quelques années plus tard, par l'intermédiaire d'Edmund James Peck chargé par la Church Missionary Society de traduire les documents bibliques en inuktitut et de les transcrire en caractères syllabiques⁹⁰. Les Inuit exprimèrent l'idée d'écrire et d'écriture par des formes telles que *titiqpa* « il lui fait une marque » et *titiraujaq* qui désigne le dessin ou l'estampe et signifie littéralement « ce qui ressemble à quelque chose d'inscrit »⁹¹. La base verbale *titiq-* qui signifiait en proto-eskimo « marquer une surface » s'est étendue au domaine du dessin, avant que ne s'opère un glissement sémantique vers l'expérience de l'écriture. Ainsi, le verbal *titiraq-*, traduit par « dessiner ou écrire », se retrouve dans les dictionnaires récents (Schneider 1985 : 412 ; Fortescue *et al.* 1994 : 344 ;

⁸⁹ Selon Harper (1983 : 8-9), ce système était si simple qu'il suffisait de quelques heures pour l'apprendre et l'assimiler : l'auteur explique avec détail le vif succès de cette entreprise auprès des Cris de la région dont la demande de documents écrits ne pouvait être satisfaite. En effet, la Compagnie de la baie d'Hudson ayant interdit l'importation de presses d'imprimerie dans ces territoires, le Révérend James Evans sculptait les caractères syllabiques dans du bois ou, par exemple, fabriquait de l'encre avec de la suie et de l'huile de poisson en utilisant l'écorce de bouleau comme support graphique. Le Révérend était ainsi surnommé « l'homme qui fait parler l'écorce de bouleau » (*Ibid.* : 9). En ce qui concerne la diffusion et l'appropriation de l'écriture chez les amérindiens, voir Goody (1979) et Déléage (2009).

⁹⁰ Le syllabaire est spécifique à l'Arctique canadien oriental puisque les Inuit du Groenland, de l'Alaska et de la Sibérie extrême orientale ne l'utilisent pas. Pour de plus amples informations concernant le système syllabique et l'appropriation de l'écriture par les Inuit, voir les travaux de Therrien (1989 ; 1990 ; 1993), Laugrand (2002) et Hot (2010).

⁹¹ Deux systèmes de graphie s'appliquent à l'inuktitut : un système d'écriture syllabique et une transcription latine. En nunavimmiutit, l'écriture syllabique est désignée par le terme *qaniujaqpait* c'est-à-dire « des choses posées les unes à côté des autres régulièrement » (comme les traces régulières laissées par le gibier, qui produisent du sens et mènent dans une direction), alors que la transcription latine est dite *aliujaqpait*, « des chevauchements répétés à plusieurs reprises » ou « des choses empilées de façon répétée » (Therrien 1990 : 45).

Spalding 1998 : 162).

II.I.1.c. Le champ sémantique de *titiraq-*

Du radical verbal *titiraq-* s'élabore une terminologie précise appartenant au champ sémantique de la notion d'« art graphique » en nunavummiutit⁹². Quelques éléments illustrant le glissement sémantique de *titiq-* vers l'expérience du dessin et de l'écriture sont proposés. Sur la Terre de Baffin, *titiraqti* (ou *titirarti*) désigne un dessinateur, un illustrateur ou un écrivain ; en revanche, à l'ouest de la baie d'Hudson et au Nunavik, ce terme est employé pour désigner toute personne dont le métier consiste à écrire tel qu'un écrivain ou un commis de bureau (Qumaq 1991 : 215 ; Quassa 2000 : 321). Arrêtons-nous un instant à la définition de *titiraqtuq* proposée par Joanna Quassa dont le dictionnaire correspond au dialecte tununiq de l'ouest de la baie d'Hudson : « *titiraqtuq* : un homme inscrit des mots sur du papier ou avec une machine à écrire, il met en place toutes les choses destinées à être dites » (Quassa 2000 : 321, notre traduction). Parallèlement, voici la définition du même terme proposée par Taamusi Qumaq :

Titiraqtuq : c'est celui/celle qui écrit à n'importe quelle personne sur le sujet de son choix et qui exprime sa pensée que ce soit à un parent ou à quelqu'un d'autre ; ce qu'il elle écrit est agréable ou non ; il/elle écrit ce qu'il/elle a envie d'écrire ; un auteur écrit ce qu'il/elle pense. (Qumaq 1991 : 215, notre traduction)

Selon ces deux définitions, le processus graphique nécessite un support (*titirarvik*), en l'occurrence un papier, ainsi que des outils (une machine à écrire, des crayons ou des pinceaux : *titirauti*, « ce qui sert à inscrire »), un objet de pensée (*isumagijaminik*) ou une chose destinée à être dite (*uqalimaagaksanik*), ainsi qu'un destinataire parent ou non (*ilaminut, kinatuinnamut*). L'auteur associe ici la pratique graphique à la parole (*uqausiq*⁹³) et à la pensée (*isuma*), le papier lui servant alors d'intermédiaire. Ces éléments caractérisent

⁹² Au Nunavik, le lexique en référence à l'écriture s'élabore autour de la base verbale *agla-* ou *alla(q)-* (par exemple, *aglavaa-*, « il/elle l'écrit »). À Kuujjuq, *allaq-* désigne l'écriture comme le dessin (Weetaluktuk et Bryant 2008 : 97).

⁹³ En inuktitut, *uqausiq* désigne à la fois la parole, le mot et la langue (organe).

toutes les formes de pratiques graphiques et sont par conséquent déterminants dans le processus de tracé et de marquage d'un dessin comme d'une écriture.

Pour s'assurer de l'existence des termes *titiraqtuq*, *titirarvik* et *titirauti*, et de leur signification dans d'autres régions de l'Arctique, je les ai recherchés dans les deux seuls dictionnaires inuit monolingues de Qumaq (1991) et Quassa (2000). Une définition de *titiraujagaq* apparaît dans le dictionnaire de Quassa (*Ibid.* : 320) : « *Ttitiraujagaq* : lorsque le tracé est réalisé, l'image ainsi produite est [appelée] *titiraujagauvuq* » (notre traduction). Selon cette définition, *titiraujagaq* désigne une composition visuelle sous la forme d'une image ou d'une représentation de la réalité, produite par un processus graphique comme le dessin ou l'estampe. La référence à la notion d'« image » (*ajjinnguaq*) qui n'apparaît pas dans la définition du verbe *titiraqtuq* proposée par Quassa (*Ibid.* : 321) et Qumaq (1991 : 215) et précédemment évoquée, permet de situer le terme *titiraujagaq* dans un contexte artistique. Par ailleurs, l'absence de *titirajaaqsimajuq* et *titiqtugaq* dans le dictionnaire de Quassa ne signifie pas pour autant que ces deux termes n'existent pas dans le dialecte tununiq de l'ouest de la baie d'Hudson. Cependant, l'emploi de *titiraujagaq* semble prévaloir sur les deux termes, étant le seul mentionné.

Sans surprise puisqu'ils appartiennent aux dialectes du Nunavut, aucun des termes *titiqtugaq*, *titirajaaqsimajuq*, *titirajaq* et *titiraujagaq* n'est mentionné dans le dictionnaire de Qumaq (1991). En effet, au Nunavik, la terminologie afférente aux productions graphiques se construit à partir du radical verbal *agla-* ou *alla-* (*Ibid.* : 161)⁹⁴. Nous retrouvons cependant les termes appartenant au champ sémantique de *titiraq-*. Mentionnons le mot *titiqqait* qui désigne, au Nunavik comme au Nunavut, les « lettres écrites » (*Ibid.* : 215). Le terme *titiqtuijuq* apparaît également, mais attardons-nous un instant sur la définition qu'en propose Qumaq :

Titiqtuijuq : repère que l'on trace sur l'objet à réaliser, par exemple, un ouvrier fait un trait sur du bois à l'aide d'un crayon ou encore une femme qui travaille une peau de phoque ou une autre matière fait une marque sur ce qu'elle va tailler que ce soit une

⁹⁴ Citons notamment : *allait* ou *aglait* (« les lettres »), *allarutik* ou *aglauti* (« ce qui sert à écrire » comme un crayon, un stylo), *allasimajuq* ou *aglasimajuq* (« ce qui est inscrit, marqué ; un écrit, un dessin »), *allautitsaq* ou *aglautitsaq* (« encre »), *allavaa* ou *aglavaa* (« il l'écrit, il le dessine »), *allaviksaq* ou *aglaviksaq* (« papier à lettre, papier à dessin »).

veste intérieure, des bottes ou n'importe quel vêtement à coudre. (*Ibid.* : 215, notre traduction)

Selon cette définition, le terme *titiqtuijuq* correspond à une marque ayant été intentionnellement ajoutée, par exemple avec un crayon sur une surface ou bien par l'intermédiaire de pièces de peau(x) découpées et cousues lors de la confection d'un vêtement. En effet, pour beaucoup d'Inuit, les pratiques graphiques comme l'écriture et de dessin se rapprochent de la couture et du tatouage, ce dont témoigne le lexique :

Aglait : caractères utilisés pour écrire ; motifs décoratifs que la couturière brode (Nunavik) ;

Taaqsituqpa : il/elle s'est tatoué(e) ; il/elle a souligné un mot dans un texte (Nunavik) ;

Titiqpa : il/elle fait une marque ; il/elle trace un repère sur un objet, sur une peau (Nunavik) ;

Titiqqait (également *titirgat* ou *titirait*) : lettres écrites ; signes tracés ou cousus (Nunavut et Nunavik) ;

Titiqtugaqpuq : il/elle écrit, dessine, trace un trait (dialecte sud Baffin) ;

Titirarviqsaq : papier (dialecte sud Baffin) ;

Titiraut(i) : un crayon, un stylo (dialecte sud Baffin) ;

Titiraujaaqsimajuq : écriture, dessin, couture exécutée (dialecte nord Baffin).

Les données linguistiques collectées à Kinngait et Pangniqtuuq révèlent parfois, dans l'usage courant qui en est fait, des confusions quant à la désignation linguistique des techniques graphiques employées. N'oublions pas que les pratiques au crayon et sur papier ont été introduites dans l'Arctique au cours du XX^e siècle, alors que la terminologie en usage ne permettait pas de les désigner. Le lexique a évolué en conséquence grâce à des phénomènes d'appropriation. Par ailleurs, nombreux sont les artistes qui ont recours à l'anglais, compte tenu des subtilités techniques et de l'absence d'une terminologie normalisée en inuktitut. Ce phénomène est d'autant plus important que la plupart des conseillers et des responsables artistiques ne sont pas Inuit et ne parlent pas l'inuktitut. Il n'existe à ce jour aucun glossaire ou lexique consacré aux techniques artistiques auquel pourraient se référer les artistes⁹⁵.

⁹⁵ Des projets avaient pourtant été lancés, mais ils n'ont malheureusement pas abouti, comme me le confiait Kyra Fisher Vladykov, responsable de l'atelier d'estampe à Pangniqtuuq depuis 2008, ainsi qu'un enseignant du Nunavut Arctic College (communication personnelle, Pangniqtuuq 2010).

Au vu des éléments lexicaux étudiés, nous savons que l'expression linguistique qui désigne un dessin ou une estampe, provient du proto-eskimo « marquer sur une surface ». Sur un plan linguistique et conceptuel, dessiner correspond à l'idée de faire une marque, un trait, une ligne ou un motif sur une surface. Les définitions inuit des termes appartenant au champ sémantique de *titiq-* associent la pratique graphique aux notions de réalisation et de production, d'image et d'écriture, de parole et de pensée sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement. Poursuivons l'analyse avec la base verbale *sana-* qui signifie « fabriquer, créer ».

II.1.2. *Sana-* : « fabriquer, créer »

Quelques soient les dialectes employés en inuktitut, la base verbale *sana-* implique l'idée de « fabriquer, créer » un objet. Le terme *sanasimajuq* désigne toute chose (y compris les êtres vivants) dont l'existence résulte d'un processus de conception, de production et de réalisation⁹⁶. L'inscription en caractères syllabiques apparaît sur la plupart des estampes de Puvirnituq : « *qullisajamut sanasimajuq* », c'est-à-dire « réalisé avec de la stéatite ». De même, un dessinateur pourrait dire : « *taanna titiraujaq sanasimajara* » (littéralement : « ce dessin, c'est mon œuvre »). Selon la définition de Qumaq (1991 : 499), le terme *sanasimajuq* s'applique, dans un sens large, au résultat d'un savoir-faire comme la fabrication d'un *iglu* (« maison de neige »), d'un *umiaq* (« embarcation collective »), d'un *qajaq* (« kayak ») ou d'un *qamutiik* (« traîneau à chiens »)⁹⁷. Dans un sens général, *sana-* s'utilise aujourd'hui en référence aux pratiques graphiques dont le processus implique une habileté manuelle et intellectuelle acquise par l'expérience, et débouchant sur la maîtrise technique d'un savoir-faire. Notons cependant que les termes *sanaugaq* et *sanasimajuq* sont employés dans un contexte non spécifié, alors que l'inuktitut permet l'utilisation d'une

⁹⁶ *Sanasimajuq* se construit à partir de la base *sana-* (« fabriquer, façonner »), auquel s'ajoute l'affixe *-sima-* (« action achevée ») et le suffixe *-juq* qui permet de transformer le radical verbal en un nominal.

⁹⁷ Les données collectées sur le terrain confirment l'emploi du radical verbal *sana-* dans ces différents contextes que la pensée associative inuit rapproche également du domaine de la couture. L'emploi du terme *sanaugaq* semble équivaloir à celui de *sanasimajuq* qui est plus courant au Nunavik et dans la région Kivalliq.

terminologie précise qui reste d'ailleurs privilégiée par les Inuit (il en sera question ci-après).

Un artisan, un artiste ou ouvrier qualifié est désigné, selon les contextes, par *sanaji*, un terme qui désigne la personne fabriquant un objet ou « façonnant » un bébé, c'est-à-dire une sage-femme :

La première à toucher le bébé devenait la *sanaji*. Elle avait certaines choses à faire. La *sanaji* faisait don de qualités à l'enfant, de façon à ce qu'il devienne un excellent chasseur s'il s'agissait d'un garçon, ou une excellente couturière dans le cas d'une fillette. On disait ces choses pour s'assurer que l'enfant devienne très adroit⁹⁸ [*sic*]. (Uqsuralik Ottokie citée in Briggs 2000b : 44)

Selon mes observations sur le terrain, l'emploi de *sanaji* pour désigner un artiste ou un artisan reste rare, au profit d'une terminologie spécifique à la technique utilisée (voir ci-après). Par ailleurs, des équivalences lexicales existent pour exprimer la même idée que le radical *sana-*, par l'intermédiaire des affixes *-lia[q]-* et *-liu[q]-*. S'ils sont employés dans le même contexte que *sana-*, leur utilisation reste déterminée par la construction syntaxique. Il est ainsi possible de dire, lorsque l'objet du discours a d'ores et déjà été mentionné : « [...] *titiqtugaliurama* », « [...] *titiqtugaliangugama* » (« [...] j'ai réalisé un dessin ») ou *titiqtugaliara*, « mon dessin, ma réalisation, le dessin que j'ai réalisé ».

II.1.3. *Tauttuliug-* : « donner une forme »

Tout objet fabriqué, achevé (*sanasimajuq*) ou dessiné (*titiraujaaqsimajuq*) relève du domaine de l'expérience sensorielle et plus précisément de la représentation visuelle et de la figuration (*tautunnguaqtauniq*). Les représentations inuit, suggérées par le lexique, ne sont pas étrangères à la définition de Merleau-Ponty (1945 : 64) selon laquelle, « Un objet est un organisme de couleurs, d'odeurs, de sons, d'apparences tactiles qui se symbolisent et se modifient l'un l'autre [...] ». Du point de vue inuit, fabriquer un objet (*sana-*) revient à donner une forme physique et visuelle à quelque chose d'immatériel (comme un objet de pensée, par exemple), c'est-à-dire lui attribuer une matérialité ou une existence tangible.

⁹⁸ Plus tard, la relation de l'enfant et de sa *sanaji* s'exprimera par des liens de parenté selon leur genre masculin ou féminin : « *sanajiga* » dira une femme ou « mon accoucheuse » ; un garçon dira : « *arnaqutiga* ».

Cette idée s'exprime par *tauttuliuppuq* : « il donne une apparence physique (forme, couleur) à quelque chose ou à quelqu'un ». Une chose ou une personne qui donne à voir son apparence ou sa coloris dans la durée est dite *tauttulijaaqpuq* (ou *tautulijaaqpuq*). Le radical verbal *tautu-* (ou *tauttu[a]-*) qui forme ces termes désigne « le comportement, la forme, la couleur ou l'apparence d'une chose ou d'une personne ».

Les définitions proposées par Qumaq (1991 : 243) et Quassa (2000 : 373) associent étroitement *tauttua-* à *taku-*, « voir », permettant ainsi d'inscrire les termes qui relèvent du champ sémantique de *tautu-* (ou *tauttu[a]-*) dans le domaine de l'expérience visuelle (*tautungiq*). De même, Michèle Therrien souligne que ce terme appartient au même champ sémantique que la base verbale *tautuk-* signifiant « regarder, jeter un oeil » :

Tautu désigne la physionomie de l'individu, ce qu'il donne à voir (*tautukpuq* « il observe, il regarde »). Un autre terme rend la même idée en insistant sur l'intériorité (*ilu*) : *ilutsiq* « apparence du visage ». L'aspect extérieur est en quelque sorte un « vu », un « observé », lié au regard de l'autre et qui réfléchit ce qui se passe à l'intérieur. (Therrien 1987 : 89)⁹⁹

Si l'habileté à voir ou la vue (*tautungiq*) semble être le sens auquel on accorde davantage d'attention, des mots issus du champ sémantique de l'expérience visuelle nous interpellent. Par exemple, une personne aveugle est désignée, en *nunavummiutitut*, par le terme *tautunngituq*, c'est-à-dire « celui qui perçoit ni les couleurs ni les formes ». De même, une personne qui recouvre la vue est dite *tautuliqsuni*, « il voit maintenant ». Les coloris jouent ainsi un rôle essentiel dans la faculté de voir et de percevoir, en tant que déterminant l'apparence physique des choses. Il n'est pas sans intérêt de noter que l'emploi de *tautu* au pluriel – *tautuit* – désigne spécifiquement « les couleurs », ce qui n'est pas sans rappeler le

⁹⁹ Citant Philippe Descola, Michèle Therrien, dans un article consacré aux paroles interdites écrit que selon la pensée chamanique, tous les êtres vivants, humains et non-humains, partagent une même intériorité et s'en différencient par le corps (Therrien 2008 : 259). Descola définit l'ontologie de l'animisme par la combinaison d'une ressemblance des intériorités avec une différence des physicalités des humains et des non-humains. « Par le terme vague d'« intériorité », il faut entendre une gamme de propriétés reconnues par tous les humains et recouvrant en partie ce que nous appelons d'ordinaire l'esprit, l'âme ou la conscience – intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver. On peut aussi y inclure les principes immatériels supposés causer l'animation, tels le souffle ou l'énergie vitale [...]. Par contraste, la physicalité concerne la forme extérieure, la substance, les processus physiologiques, perceptifs et sensori-moteurs, voire le tempérament ou la façon d'agir dans le monde en tant qu'ils manifesteraient l'influence exercée sur les conduites ou les *habitus* par des humeurs corporelles, des régimes alimentaires, des traits anatomiques ou un mode de reproduction particuliers. » (Descola 2005 : 168-169).

commentaire de Maurice Merleau-Ponty, citant le peintre Paul Klee : « car désormais, selon le mot de Klee, elle [la couleur] n’imite plus le visible, elle « rend visible » [...] » (Merleau-Ponty 1964 : 74). Les données linguistiques collectées confirment que donner une apparence à quelque chose revient à lui attribuer une forme et un/des coloris, ce qu’exprime *tauttuliuqpa*. À Kinngait, j’ai remarqué que *tauttuliuqpa* est exclusivement employé pour exprimer l’idée de « colorer, ajouter des couleurs » à un dessin dont les formes ont été préalablement tracées. À Pangniqtuuq, toutefois, ce syntagme désigne autant l’exécution d’une ligne tracée sur papier que l’application d’une couleur à une forme précise. Dans ce cas, il n’existe aucune distinction de contours, ce qui n’est pas le cas à Kinngait où la forme colorée se différencie de la ligne de contours¹⁰⁰.

En comparant mes données avec celles d’autres dialectes, de nombreuses corrélations entre *tautu-* et *taku-* ont été relevées. J’ai remarqué que dans le domaine de l’art et de l’artisanat, la terminologie empruntée au champ sémantique de *tautu-* semble privilégiée dans ces deux communautés, au détriment d’un lexique formé à partir du radical verbal *taku-*, comme c’est le cas au Nunavik. Voyons quelques exemples pour illustrer cette proximité sémantique. J’ai très souvent eu l’occasion d’entendre, de la part des adultes s’adressant à de jeunes enfants, la phrase exclamative *tautuapik* « comme c’est joli ! »¹⁰¹ au sujet d’un vêtement, d’une sculpture ou d’un dessin. Au Nunavik, *takuapik* (formé du radical verbal *taku-*, « voir, regarder » et du diminutif *-apik*, équivaut à ce terme. De même, l’emploi de *tautuqtuq* par des aînés de la région Qikiqtaaluk, dans le sens de « il/elle regarde avec attention », équivaut à *takunnapuq*, au Nunavik. Notons que les désignations de certaines parties du corps sont formées sur les radicaux verbaux *tautu-* et *taku-*. Citons par exemple, *tauturut* qui désigne l’iris de l’œil¹⁰² et *takunnati* la pupille de l’œil. De plus, le terme *taututsiaqpuq* qualifie une personne qui a une très bonne vue (*takutsiaqpuq* peut être employé dans le même sens). Selon Schneider, *tautuaganaaq* désigne à l’ouest de la

¹⁰⁰ Le fait de considérer la forme et la ligne comme deux éléments distincts se répercute sur les processus de réalisation d’une œuvre, en termes de structure de la composition et de l’application des coloris. En effet, le dit « blanc de réserve » – c’est à dire la surface vierge du support papier – intervient dans l’œuvre comme un élément de la composition et agit en tant que couleur autonome. Le recours au blanc de réserve par les dessinateurs de Kinngait est effectivement courant, ce qui n’est pas le cas à Pangniqtuuq (Cf. *infra* : chapitre III).

¹⁰¹ *Tautuapik* est formé sur le radical verbal *tautu-* et le suffixe *-apik* « petit, mignon ».

¹⁰² Ceci n’est pas sans rappeler les propos de Merleau-Ponty qui définit l’œil comme un « Instrument de ce qui se meut lui-même, moyen qui s’invente ses fins, l’œil est *ce qui* a été ému par un certain impact du monde et qui le restitue au visible par des traces de la main. » (Merleau-Ponty 1964 : 26).

baie d'Hudson un portrait ou une image (1985 : 402) que l'on regarde avec attention (*tautuganiqqpuq* ou *takuganaqqpuq*). La terminologie à laquelle je me suis intéressée associe donc le dessin à trois pratiques essentielles : marquer sur une surface (*titiq-*), fabriquer un objet (*sana-*) et donner une forme (*tauttuliuq-*). L'expérience visuelle, inhérente à la pratique du dessin, étant indissociable de l'existence d'un tracé et d'un déploiement sur une surface, penchons-nous sur le terme qui les désigne (*taqsaq*) car il donne accès aux liens entre les notions de visibilité et d'invisibilité.

II.II. Marquer, décorer, orner (*taqsaq-*)

De nombreux écrits ethnographiques évoquent les techniques de marquage et les tracés décoratifs, que ce soit à partir de l'étude de motifs ornementaux sur des outils (Jenness 1946 : 145-148 ; Mathiassen 1927 : 121-125 ; notamment), des vêtements (par exemple : Jenness 1946 : 37 ; Lyon 1824 : 294-295), des objets usuels (Birket-Smith 1929a : 252-256 ; 1945 : 213-214 ; Thalbitzer 1914 : 682-683) ou encore les pratiques de marquage corporel¹⁰³. Dans ces travaux, les pratiques d'ornementation au moyen d'une marque ou d'un tracé ont été étudiées sans référence au lexique, et notamment au terme *taqsaq* (ou *tarsaq*). Cela dit, aucune évocation de la terminologie en référence à ces notions, ni aucune étude sémantique n'a été proposée, alors que le terme *taqsaq* mérite l'attention. Une terminologie précise existe néanmoins : une marque, une trace ou une décoration s'exprime en inuktitut par *taqsaq*.

¹⁰³ Les techniques de marquages corporels et tout particulièrement les tatouages ont fait l'objet de nombreuses observations ethnographiques, parmi lesquelles : Balikci (1970 : 212-215), Boas (1888a : 456-457 ; 1901 : 323-325 ; 1907 : 481) Bilby (1923 : 210-212), Birket-Smith (1929a : 227-229 ; 1929b : 128, 185-188 ; 1936 : 124 ; 1945 : 45-46 ; 1959 : 10-12), Fisher (1821 : 280-283), Jenness (1946 : 91), Lyon (1824 : 25) et Rasmussen (1929 : 74-77 ; 1931 : 391-394). La question des tatouages sera évoquée au cinquième chapitre de la thèse.

II.II.1. *Taqsaq* : un terme polysémique

Bien que *taqsaq* (*taqsait* au pluriel) n'ait fait l'objet d'aucune attention particulière dans les écrits ethnographiques et anthropologiques, ce terme est souvent employé par les artistes et les artisans. *Taqsaq* est un terme polysémique associé à divers champs d'expérience tels que la couture, le tatouage ou le pelage (tacheté) d'un animal. Dans un sens général, il désigne une marque visible sur une surface, rendant l'idée d'une forme distinctive ou d'un motif particulier, ornemental ou non. La définition proposée par Qumaq situe *taqsaq* dans domaine de l'expérience visuelle, tout comme le terme *tautu* qui vient d'être évoqué :

Taqsaq : de couleur foncée, c'est une chose parfaitement visible qui se quelque chose se distingue du paysage enneigé ou glacé, elle est intrigante et on se demande si on a affaire à un animal, elle est encore plus intrigante lorsqu'elle est isolée. (Qumaq 1991 : 255, notre traduction)

Selon Qumaq, *taqsaq* désigne quelque chose dont le coloris sombre se distingue d'une surface, impliquant l'idée d'un contraste. Cette forme ou ce point contrasté est « parfaitement visible » (*takuksasiaq*), mais reste cependant difficile à identifier. *Taqsaq* se définit comme une marque de couleur sombre ou noire (*qirnitaq*), en opposition à quelque chose de plus clair ou lumineux. Seule la lumière (*qau*) permet de distinguer et de rendre visible une forme sur une surface ou un point dans l'espace. *Taqsaq* est, selon la définition ci-dessus, mis en relation avec *nuna* qui désigne, selon les contextes, le lieu parcouru, le territoire habité, un campement ou la région. Selon les contextes d'énonciation, *taqsaq* pourrait désigner, par exemple : une roche dont on ne distingue que la couleur sombre sur le sol enneigé ; ou encore, une tâche pigmentaire au bas du dos d'un nouveau-né.

Le terme *taqsaq* relève de l'ordre du visuel, c'est pourquoi il est souvent associé à la base verbale *taku-* « voir ». On dit par exemple : « *Taqsanga takugasuaqpaa* » (« il essaye d'apercevoir sa marque »). Les notions véhiculées par le terme *taqsaq* peuvent également relever de l'ordre du « fabriqué » (*sanasimajuq*) puisque toute trace a été produite par quelque chose ou quelqu'un(e), elle résulte d'une action consciente ou inconsciente. Par exemple, un grain de beauté sur la peau (*milaq* ou *milakkaq* selon Schneider 1985 : 169)

peut être perçu comme les restes des tatouages d'un ancêtre éponyme (Saladin d'Anglure 2000 : 99). Ceux-ci apparaissent alors sur la peau d'un nouveau-né qui porte le nom (*atiq*) d'un défunt, sous la forme de marques sombres rondes ou ovales. Celles-ci peuvent être interprétées comme la manifestation visible de l'ancêtre éponyme. *Taqsaq* renvoie aux mondes des êtres vivants (animal et humain), des défunts et des esprits qui occupent le territoire (*nuna*) et plus largement l'univers (*sila*)¹⁰⁴. Les attributs associés à *taqsaq* se situent ainsi sur un double registre : l'un visuel qui est lié à son apparence formelle et son caractère de visibilité ou d'invisibilité ; l'autre symbolique (par exemple, la présence d'un grain de beauté atteste de la présence d'un défunt éponyme parmi le monde des vivants).

II.II.2. Le champ sémantique de *taqsaq*

Le lexique permet de réfléchir aux représentations mentales associées à *taqsaq*. Notons que les significations associées aux éléments lexicaux sont susceptibles de changer, de même que les représentations qui semblent y être attachées.

II.II.2.a. Quelques éléments lexicaux

À partir des données linguistiques collectées sur le terrain depuis 2006 sur les dictionnaires d'inuktitut disponibles¹⁰⁵, un certain nombre de termes significatifs a pu être relevé. Le lexique proposé ici n'est pas exhaustif mais permet néanmoins d'offrir un aperçu de la richesse terminologique en relation avec le tracé. Donnons quelques exemples :

Taqsalik : matériau imprimé ou figuré ; ce qui est coloré (à l'exclusion du noir et blanc, comme une photographie couleur ou la télévision couleur, précise Spalding 1998 : 154) ;

¹⁰⁴ Notons qu'à Ammassalik *nuna* (dans la langue profane) est désigné dans le langage sacré par *taarsoaq* « l'obscurité profonde » (Thalbitzer 1930 : 76).

¹⁰⁵ Voir : Dorais (1975a ; 1975b), Schneider (1985), Fortescue *et al.* (1994), Spalding (1998).

Taqsaliqpaa : il fait une marque sur quelque chose, tracer un trait ;

Taqsalaaq : qui a quelques marques ;

Taqsalajuq : qui a de petites taches, de petits points ;

Taqsapallatuq : une marque visible ;

Taqsasajaq : un liseré, une bordure, un galon ou une rayure qui décore un vêtement ; laine ou tout matériau utilisé pour la décoration ;

Taqsataaqtuq : orné avec des rayures, des bandes ou des galons (se dit d'un vêtement) ;

Taqsatiqpaa : il réalise un motif sur quelque chose ; il applique des couleurs sur quelque chose.

Ces termes qui appartiennent au champ sémantique de *taqsaq* renvoient à toute forme, isolée ou répétée dont le coloris sombre se distingue sur une surface comme un point, un trait, une rayure, un motif ou une bande. Les exemples appliqués au vêtement vont dans le sens de la notion de contraste et de point(s) circonscrit(s) dans l'espace (tout le vêtement n'est pas recouvert de *taqsait*). Un sujet ou un objet ayant beaucoup de *tarsait* est dit : *tarsatuuq* (l'affixe *-tuuq* signifie « beaucoup ») dont la définition de Qumaq renvoie à nouveau aux trois notions précédemment évoquées : *nuna* (« territoire occupé »), *qirnitaq* (« noir ») et *takutsiaq* (« bien visible ») :

Taqsatuuq : tout objet, y compris le paysage, peut avoir des taches [qui se démarquent du fond] ; la température y contribue, c'est pourquoi, s'il fait chaud, la pierre et la terre apparaissent sous la forme de plusieurs taches de couleur foncée ; de la même manière, un vêtement peut avoir beaucoup de motifs différents. (Qumaq 1991 : 255, notre traduction)

Cette définition renvoie à deux idées essentielles. La première suggère que des *taqsait* peuvent apparaître naturellement : par exemple, lorsque le vent chasse la neige qui recouvrait des roches dont la forme sombre se démarque alors du sol enneigé. La seconde idée désigne les *taqsait* comme le résultat d'une fabrication, notamment, quand une couturière crée des motifs sur un vêtement avec des lignes ou des rayures colorées qui se détachent du fond. Les termes utilisés par les aînés suggèrent que dessiner revient à « marquer » en produisant des contrastes sur une surface, *taqsaliuqpaa*. Ce syntagme est également associé à la technique d'impression (*taqsaliuti*) qui évoque le processus de reproduction d'un dessin par l'intermédiaire de la technique de la gravure sur pierre et sur cuivre ou zinc. Le terme *taqsaliuti* renvoie à l'idée de réaliser une marque contrastée sur une surface, par exemple en traçant une ligne au crayon graphite ou à la mine de plomb sur un

papier blanc. Quant au nominal *taqsaliuti*, il désigne, dans un sens général, tout outil ou instrument utilisé pour produire des marques sombres. Selon les contextes, il peut s'agir d'un crayon comme d'une mine de plomb, d'un stylo ou d'un marqueur à encre. Formé sur *taqsaq*, ce terme semble être un néologisme, mais il s'agit peut-être d'un terme préexistant désignant un instrument ou un outil qui jadis servait à d'autres fins. Il est vraisemblable qu'il soit récent et qu'il s'inscrive, avec d'autres, dans une démarche d'appropriation.

D'autres termes collectés sur le terrain retiennent également l'attention. Par exemple, le mot *taaqsituiguti* était autrefois employé au sud de la Terre de Baffin pour désigner un pinceau ou un crayon mais selon Kenojuak Ashevak (20 avril 2009), les jeunes ont délaissé ce terme au profit de *titirauti*. Sa base verbale *taaqs[iq]-* (ou *taaqt[-]*) désigne quelque chose qui s'obscurcit ou qui est sombre à cause de l'obscurité, alors qu'au nord de la Terre de Baffin, le nominal *taaqs[iq]* correspond à une personne qui a été tatouée, c'est-à-dire dont la peau est obscurcie (Bordin 2008 : 185)¹⁰⁶ : *taaqs[iq]* renvoie donc à l'idée de marque sombre sur une surface, tout comme *taqsaq*. Aucune certitude n'existe quant à un éventuel lien lexical entre ces deux termes, mais notons que *taaqs[iq]-* est privilégié dans la région du Kivalliq, alors que *taqsaq-* apparaît plus souvent au Qikiqtaaluk Terre de Baffin). La définition de *titiqsijuq* nous éclaire sur cette proximité sémantique : « *Titiqsijuq* : celui/celle qui, avec un crayon, trace un symbole ou encore un motif sur n'importe quelle surface. » (Quassa 2000 : 321, notre traduction). Nous retrouvons ici l'idée de marquer quelque chose sur une surface, par l'intermédiaire d'un crayon (*titiraummut*) comme une représentation symbolique, une forme figurative ou un motif distinct (*nalunaikkutaq* désigne « une marque distinctive, un symbole »).

Bien que l'étymologie de *taqsaq* reste incertaine, il est probable que ce terme renvoie à la notion d'ombre portée, d'obscurité et de noirceur (*taaq* en proto-eskimo) à partir de laquelle *taqsaq* est formé (Fortescue *et al.* 1994 : 333). Rappelons, en effet, que la définition de *taqsatuuq* de Qumaq (1991 : 255) évoquait un marquage de couleur sombre (ou noire) en donnant deux exemples : l'effet produit par la chaleur sur la perception du paysage et le motif apposé sur un vêtement, ce qui n'est pas anodin si l'on considère que la

¹⁰⁶ Notons qu'au Nunavik, *taaqsituqpaa* signifie : « il s'est tatoué ; a souligné ou biffé un mot dans un texte » (Schneider 1985 : 398 ; Therrien 1990 : 46).

lumière révèle toute forme de marquage quand les « traces de la main » permettent effectivement de « restituer au visible » ce que perçoit l'œil (Merleau-Ponty 1964 : 26). L'exploration de la terminologie à partir de *taqsaq* nous conduit à envisager les notions d'obscurité (*taaqa*) et de lumière (*qaumaniq*) dans une perspective anthropologique pour nous guider vers le lexique sacré où sont employés ces mêmes termes, sous la forme d'associations symboliques.

II.II.2.b. L'obscurité (*taaqa*) et la lumière (*qaumaniq*)

L'interaction entre l'obscurité et la lumière a d'abord été mise en évidence par des ethnographes et des anthropologues qui s'intéressaient au chamanisme (*angakuunniq*) et au monde invisible des défunts (*inuviniit*) et des esprits (*tuurngait*). Selon Boas, le chamane (*angakkuq*) détient la capacité de voir et de percevoir des choses invisibles comme l'âme (*tarniq*) : « The persons who could see the souls of men and of animals and who are able to visit Sedna, are called "angakut" on Baffin Island »¹⁰⁷ (Boas 1907 : 133). Aujourd'hui, des aînés, comme Lukassie Nutaraaluk, se souviennent de l'époque des *angakkuit* et distinguent systématiquement les bons de ceux qui étaient mal intentionnés :

Il y avait deux types d'*angakkuit*. Ceux qui utilisaient leurs pouvoirs pour tuer les gens et ceux qui essayaient d'aider les gens en les soignant. Ces *angakkuit* étaient plus puissants que les docteurs parce qu'ils pouvaient ramener à la vie une personne décédée. C'était comme ça. Ce sont les choses que j'ai entendu dire à propos du chamanisme. (cité in Saladin d'Anglure 2001 : 16)

Les *angakkuit* étaient considérés comme des intermédiaires entre les mondes des êtres vivants (*inuusiit*), des défunts (*inuviniit*) et des esprits (*tuurngait*) dont ils maintenaient l'équilibre et la communication ; soigner des maladies, éloigner des esprits nuisibles et révéler des transgressions faisaient partie, entre autres, des responsabilités des *angakkuit*.

¹⁰⁷ *Unigumasuittuq* (« la jeune fille qui ne voulait pas se marier ») devenue par la suite *Takannaaluk* (« la grande d'en-bas ») est la maîtresse des animaux marins, mieux connue dans la littérature anthropologique sous le nom de *Sedna* (« celle d'en-bas »), comme on la désigne dans la région sud Baffin. Cette héroïne mythique engendra, de son union avec le chien de la famille, l'ancêtre des Blancs, celui des Indiens, celui des Tuniit qui précédèrent les Inuit dans la région, et enfin celui des Ijirait qui vivent au nord-est dans les régions montagneuses situées à l'intérieur de la Terre de Baffin (Saladin d'Anglure 1983 : 10). Notons que ce mythe sera ultérieurement évoqué (Cf. *infra* : VIII.II.1.a).

La vocation d'un *angakkuq* survenait souvent au moment de l'adolescence et son initiation pouvait durer plusieurs hivers, selon les régions et les groupes. Cet apprentissage pouvait être très différent d'un *angakkuq* à un autre :

Certaines personnes devenaient des *angakkuit* tout simplement avec des paroles, comme mon père. L'*angakkuq*, avec l'aide de son *tuurngaq*, cognait sa tête contre la tête de la personne qui allait devenir un *angakkuq*. [...] Ce qui arrivait, c'est que l'*angakkuq* demandait à la personne si elle voulait devenir *angakkuq* ou non. (Lucassie Nutaraaluk cité in Saladin d'Anglure 2001 : 36)

Les apprentis-chamanes, initiés par un *angakkuq* reconnu, devaient apprendre le langage des esprits¹⁰⁸, avant d'acquérir la vision chamanique (*qaumaniq*) : pour y parvenir, certains devaient mobiliser beaucoup d'efforts quand d'autres y accédaient plus rapidement. Une forte lumière (*qau*) illuminait alors le corps de l'*angakkuq* :

When a person becomes an *angakok*, a light covers his body. He can see supernatural things. The stronger the light is within him, the deeper and farther away he can see, and the greater is his supernatural power. (Boas 1907 : 133)

Cette lumière (*qaumaniq* ou *angakkua*) est décrite par Rasmussen (1929 : 113) comme « une illumination » qui permet aux *angakkuit* de voir les choses cachées à travers l'obscurité. Son acquisition était une étape importante pour les *angakkuit* initiés, de même que l'apprentissage de la langue des esprits.

But before a shaman attains the stage at which any helping spirit would think it worthwhile to come to him, he must, by struggle and toil and concentration of thought, acquire for himself yet another great and inexplicable power: *he must be able to see himself as a skeleton*. Though no shaman can explain to himself how and why, he can, by the power his brain derives from the supernatural, as it were by thought alone, divest his body of its flesh and blood, so that nothing remains but his bones. And he must then name all the parts of his body, mention every single bone by name; and in so doing, he must not use ordinary human speech, but only the special and sacred shaman's language which he has learned from his instructor. By thus seeing himself naked, altogether freed from the perishable and transient flesh and blood, he consecrates himself, in the sacred tongue of the shamans, to his great task, through that part of his body which will longest withstand the action of sun, wind and weather, after he is dead. (Rasmussen 1929 : 114)

Lorsqu'une personne devenait capable de se voir elle-même comme un squelette, elle devait ensuite nommer chacune des parties de son corps et chacun de ses os dans la langue

¹⁰⁸ Therrien décrit la langue sacrée (souvent appelée langue chamanique dans les textes ethnographiques), comme étant « caractérisée par le recours au lexique de substitution dans une circonstance, le plus souvent, magico-religieuse où le lexique profane, seul, n'est plus apte à la communication » (1987 : 115).

chamanique. Les *angakkuuit* avaient le plus souvent recours à la langue sacrée pour communiquer avec leurs esprits auxiliaires (*tuurngait*). Néanmoins, quiconque pouvait l'utiliser lorsque la situation l'exigeait, selon Rasmussen (1930 : 73). Pour l'anthropologue Bordin,

Cette langue, loin d'être ésotérique, était au contraire accessible au plus grand nombre car les éléments lexicaux qui la composent appartiennent dans l'ensemble à la langue générale, bien que certains termes, anciens voire archaïques, conservent une étymologie tout à fait opaque. (Bordin 2008 : 99)

Le langage sacré qui se caractérise par le recours à « un lexique de substitution », serait un moyen de signifier ce que la langue courante ne peut pas toujours énoncer clairement (Therrien 1987 : 131). Les deux ensembles sémantiques peuvent s'enrichir mutuellement, en accentuant des aspects et des caractéristiques des notions évoquées par le lexique profane. Selon Therrien, la notion d'opacité, d'« ombre » qui figure dans le lexique quotidien, se trouve renforcée dans la langue sacrée (*Ibid.* : 128). C'est ainsi que le chamane (nommé *angakkuq* dans la langue profane) est appelé, dans le langage sacré *tarrijuq*, « celui qui se fait ombre » chez les Iglulingmiut (Rasmussen 1930 : 79) ; *takreoot* [*tarriuut*], « celui qui sert à produire de l'ombre » au sud de la Terre de Baffin (Boas 1901 : 350) ; *tarejumaq* [*tarriummak*], « celui qui produit de l'ombre » chez les Natsilingmiut (Rasmussen 1931 : 313) ; *haalriq* chez les Inuit du Cuivre (Rasmussen 1932 : 108) ; *tarrrajoq* et *tarhqqiman* « celui qui est à demi caché ou qui se tient caché, ou le mystérieux » au Groenland occidental et oriental (Thalbitzer 1930 : 76) ; ou encore, *taqaajimaaq* chez les Ammassalimiut (Victor et Robert-Lamblin 1993 : 261). Comme Guy Bordin (2008 : 189), je considère que ces termes ne sont pas étrangers à la notion d'obscurité (*taaq*) d'où *tarniq* « la composante invisible et immortelle de la personne », son « âme-ombre » ou « âme-double »¹⁰⁹. La base *taaq-* peut également exprimer l'idée de cacher, de soustraire de la vue, c'est-à-dire mettre dans l'ombre, de même que *tarri-* « déplacer dans l'ombre de quelque chose » (Fortescue *et al.* 1994 : 333). D'un point de vue linguistique, la langue sacrée établit clairement une affiliation entre le chamane,

¹⁰⁹ D'où, *taqtu* « le rein », organe foncé parfois considéré comme l'une des localisations de *tarniq* et *taqraq* « l'ombre d'une personne ou d'une chose, partie ombragée, le nord, la réflexion d'un miroir, un écran pour la chasse au phoque » qui était le terme sacré pour *tarniq* (Thalbitzer 1930 : 89).

l'obscurité et la lumière, en insistant explicitement sur ce qui est sombre ou dissimulé à la vue et à l'inverse, ce qui est lumineux et s'offre au regard.

Élargissons cette réflexion au terme *tautu* qui désigne « le comportement, la forme, la couleur ou l'apparence d'une chose ou d'une personne » (précédemment évoqué) et qui ne semble pas étranger à *taa*. En effet, selon Rasmussen, sa base *tau-* relève de la langue sacrée et désigne un *inuk* « un être humain » (1930 : 79, 1931 : 313 ; 1932 : 110). Chez les Iglulingmiut, *tau* signifie dans la langue chamanique « l'âme-ombre », *tarniq* ou, *taungusinga*¹¹⁰, littéralement « ce par quoi c'est un humain » (Rasmussen 1930 : 79). Rappelons que toute personne acquiert son humanité par l'intermédiaire de trois composantes essentielles : le noms (*atiq* et les surnoms *atirusiit*), l'âme (*tarniq*) et le souffle vital (*anirniq*)¹¹¹. Dans la langue sacrée, *tarniq* était désignée par le terme *pullaq* qui signifie « la bulle » : on croyait en effet que quelque part dans le corps d'une personne vivante se trouvait l'âme-*tarniq*¹¹², sous la forme d'une bulle d'air contenant un modèle réduit de l'individu (Rasmussen 1929 : 58-59) et qu'au décès de l'individu, la bulle d'air éclatait, l'image miniaturisée prenant alors une taille humaine, sous une forme éthérée qui allait vivre au pays des morts.

Selon les sources ethnographiques, *tarniq-pullaq* est très mobile, elle peut quitter le corps lors du sommeil, s'en aller vagabonder aux pays des défunts et provoquer les rêves ; son départ temporaire, volontaire ou pas, peut induire la maladie, son départ définitif appelle la mort (Bordin 2008 : 240). *Tarniq-pullaq* des êtres vivants est fragile, surtout chez les femmes et les enfants¹¹³ ; cette fragilité permettait à des chamanes mal intentionnés de voler les âmes de ceux à qui ils voulaient nuire (Saladin d'Anglure 2001 : 23-24). Lorsqu'elle quittait le corps à l'occasion de la mort, on cessait traditionnellement de

¹¹⁰ *Tau*, « un être humain » ; *-ngu-* « l'existence » ; *-siq*, nominalisation ; *-nga*, possessif, 3^e personne du singulier.

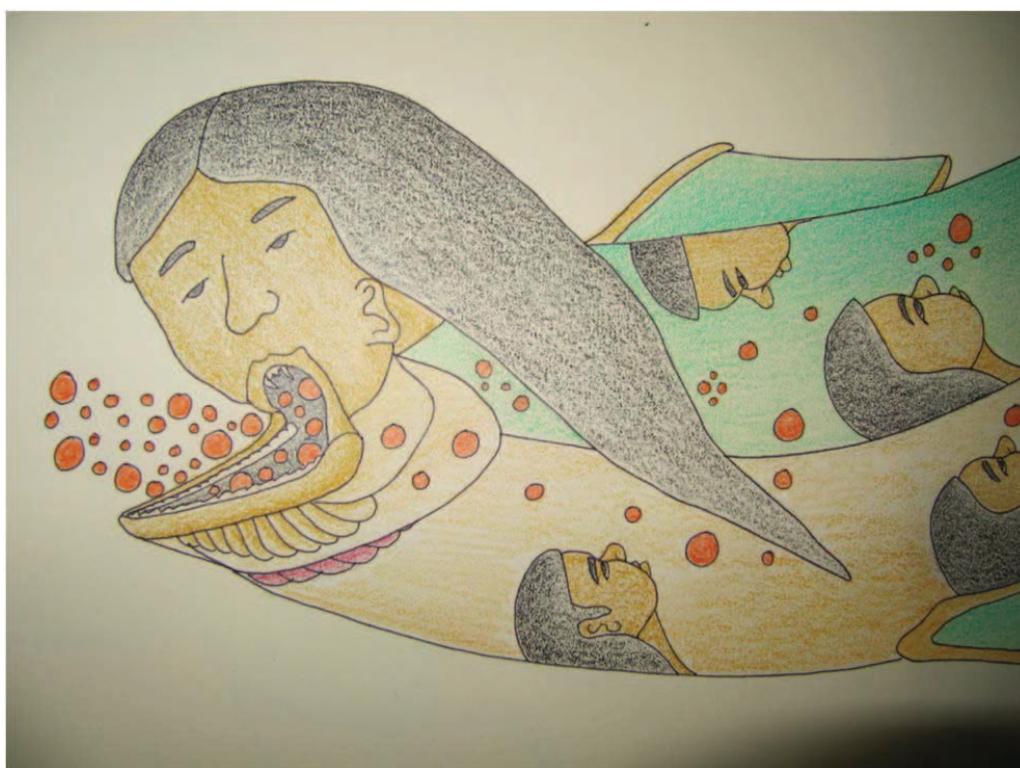
¹¹¹ Bordin (2008 : 241) précise cependant que pour certains interlocuteurs christianisés, il ne semble pas y avoir aujourd'hui de réelle différence de nature entre *tarniq* et *anirniq*, même si pour d'autres *anirniq* paraît davantage correspondre à la notion d'esprit.

¹¹² Il existe des variations régionale de la localisation de l'âme-*tarniq* : pour les Inughuit groenlandais, l'âme n'était pas dans le corps, mais à l'extérieur et le suivait, tout comme une ombre suit la personne au soleil ; le corps et l'âme sont cependant inséparables tant que la personne est en vie (Rasmussen 1908 : 106).

¹¹³ Notons que ce n'est qu'avec l'acquisition d'un nom (*atiq*) qu'un enfant devient une personne à part entière. Seuls les êtres humains (et les chiens) sont pourvus d'un *atiq* qui se transmet entre générations : donné à un nouveau-né, ce dernier héritera de la sorte des caractéristiques et qualités de son éponyme défunt, ainsi que de son réseau de parenté et de sa position en son sein.

travailler pour ne pas déranger *tarniq* mais on pouvait par ailleurs continuer à lui apporter nourriture et objets quotidiens miniaturisés (Saladin d'Anglure 1997b).

Le dessin ci-dessous (Ill. 10) de Qavavau Manumie représente l'âme-*tarniq* miniaturisée sous sa forme visible de bulle (*pullaq*) associée aux phénomènes de transformations, de chevauchements de frontières et de variations des échelles, rappelant les miniatures anciennes (Cf. *supra* : I.IV.). De plus et selon l'artiste, le dessin évoque la parole : les bulles s'échappent de la bouche de la femme-poisson comme s'il s'agissait de mots, d'autres restent encore à l'intérieur de son corps, susceptibles d'en sortir à leur tour.



Ill. 10. Détail d'un dessin sans titre de Qavavau Manumie, 2010, crayons de couleur et feutre noir sur papier blanc, 50 x 65 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Des travaux récents, menés en collaboration avec des aînés inuit, ont permis de mieux comprendre la relation entre la notion de personne, l'obscurité, la lumière et les pratiques chamaniques. Citons notamment les recherches de Laugrand, Oosten et Trudel (2000 : 18), Saladin d'Anglure (2001 : 38), Oosten et Laugrand (2002b : 79) et Bennett (2004 : 186) qui

apportent des éclairages nouveaux sur ces thèmes et en particulier sur l'importance de la vision chamanique qui se situe au cœur des échanges relationnels entre tous les êtres vivants et les entités du monde invisible, ce qui sera discuté dans les prochains chapitres de la thèse. Frederiksen (cité par Saladin d'Anglure 1997b : 56-60) relevait en ce sens une étroite corrélation entre l'ombre *taaq*, l'âme-*tarniq* miniature, l'air de *sila* et le nom *atiq*, dont l'association serait indispensable à la vitalité de la personne. Leur décomposition (mort) annoncerait une recombinaison possible pour une vie nouvelle, par la transmission d'*atiq* à un nouveau-né et la migration de *tarniq*.

L'existence (*inuusiq*) unit les humains aux autres êtres vivants (animés ou inanimés) qui appartiennent à l'ordre socio-cosmique : *tarniq* relie le monde des vivants à celui des défunts alors qu'*atiq* relie la personne à ses ancêtres. Bordin (2008 : 141) remarque pourtant que depuis la christianisation,

tarniq est perçue comme l'âme immortelle de la personne dont le salut est conditionné par le comportement qu'elle a eu de son vivant. C'est elle qui insuffle et maintient la vie¹¹⁴, quitte le corps au moment de la mort et le réintègrera lors de la résurrection qui interviendra au moment du Jugement dernier.

Bien que cette conception, selon l'auteur, soit globalement en adéquation avec l'enseignement actuel des églises chrétiennes, l'âme possède aussi, selon une interlocutrice, une caractéristique qui la rapproche de l'ancienne notion de *tarniq* :

L'âme n'a pas de matérialité [pas d'os], elle n'est qu'un pur esprit [souffle], mais on sait qu'elle a comme une forme humaine. Mais elle est plus consciente que la conscience, on dit qu'elle est la véritable conscience. (Pairngut Piitaluusi citée in *Ibid.*)

¹¹⁴ [note de l'auteur] *Tarniq : inuup inuusinganiittuq takuksaunnngittuq tarniuvuq* (Quassa 2001 : 388) « *tarniq*, elle est au cœur de la vie de la personne et elle est invisible. » Taamusi Qumaq, du Nunavik, en donne la définition suivante : *tarniq tuqusuittuq inuk tuqugaluarami timinga iluviqtaugaluarami nunamut taga tarninga tuqunnginiraqtauvuq Kuutiup tunisimajanga inunnut tarniq tuqusuittuq inuup timinga tuqutuarmat Kuutiup tiguqattatanga Kuutimuaqtuq tarniq* (1991 : 252) « *tarniq* est immortelle, même lorsqu'une personne meurt et que son corps est mis en terre, on dit que son âme *tarniq* ne meurt pas, c'est un don de Dieu aux hommes, l'âme est immortelle ; elle est tenue par Dieu, l'âme va auprès de Dieu. »

Pour certains interlocuteurs, il ne semble ainsi pas y avoir aujourd’hui de réelle différence de nature entre *tarniq* et *anirniq*, alors que pour d’autres, *anirniq* paraît davantage correspondre à la notion d’esprit¹¹⁵.

Faute d’espace nécessaire pour discuter des transformations cosmologiques inuit sur lesquelles nous reviendrons ultérieurement, soulignons que l’étude des éléments lexicaux associés à l’idée d’une marque sombre sur une surface et à celle de contraste nous a conduits à explorer les notions d’obscurité et de lumière, par l’intermédiaire du lexique sacré réservé aux pratiques chamaniques. Bien que des doutes persistent quant aux origines linguistiques de certains termes, leur analyse a permis néanmoins d’établir des liens préalables entre les domaines du visible et de l’invisible que les chapitres suivants permettront d’explorer davantage dans une perspective anthropologique. L’étude du lexique nous mène maintenant vers une autre caractéristique de la pratique du dessin : les phénomènes de changement d’échelle, de miniaturisation et de ressemblance d’un sujet par rapport à la réalité, en référence à certains éléments lexicaux utilisés en inuktitut pour parler du dessin et de ses pratiques.

II.III. Changement d’échelle, miniaturisation (-*nnguaq*), ressemblance (-*ujaq*) et visualisation

Nous savons que le terme *sanasimajuq* se réfère à tout objet artistique ou artisanal achevé dont le processus résulte d’une habileté manuelle et intellectuelle acquise par l’expérience et qui consiste en la maîtrise technique d’un savoir-faire. Or, la base verbale *sana-* « fabriquer, façonner » est associée à *-nnguaq* (« small or like something else, imitation », Fortescue *et al.* 1994 : 6) pour former le terme *sanannguaq* (ou *sanannguagaq*) qui est largement employé dans l’Arctique oriental canadien, lorsque des locuteurs évoquent une création artistique dans un sens général et une sculpture en particulier. La

¹¹⁵ Le terme *anirniq* est d’ailleurs utilisé dans plusieurs syntagmes servant à désigner l’un ou l’autre des membres de la Trinité chrétienne : *Anirniakluk* « le grand esprit » désigne Dieu alors que *Anirniq piujuq* « le souffle positif, le bon esprit » est le Saint Esprit (Bordin 2008 : 141).

pensée créatrice et esthétique inuit envisage donc les objets conçus et achevés (*sanasimajuit*), ainsi que leur représentation visuelle (*tautuliurniq*) selon un principe de réplique à échelle réduite ou d'imitation miniaturisée de la réalité que l'on retrouve dans toutes les pratiques artistiques inuit et non-inuit. Cette troisième partie du chapitre explorera ces rapports d'échelles, de dimensions réduites et d'analogie entre le sujet réel et sa représentation visuelle à partir de deux principaux éléments lexicaux : *-nnguaq*, « une représentation miniature » et *-ujaq* « une ressemblance ».

II.III.1. *-nnguaq*, « une représentation miniature »

Le terme *sanannguaq* a été commenté pour la première fois dans les travaux de Graburn (1978) et Swinton (1979) consacrés à la sculpture inuit de l'Arctique canadien du milieu du XX^e siècle. Ce dernier, souligne que le terme *sanan[n]guaq* se réfère davantage à la qualité de la facture d'un objet qu'à son esthétique : « The *sananguaq* concept tacitly entails a notion of reality in the sense that "likeness" is achieved as "replica of reality" - both actual and imagined - not beautiful but well made » (Swinton 1979 : 143)¹¹⁶. Graburn, quant à lui, réfléchit à l'idée de « réplique de la réalité » ou d'imitation qu'il met en relation avec la notion de « réalisme », évoquée par Mathiassen (1927 : 120-122) dans une étude des motifs ornementaux incisées sur ivoire en Alaska, au Groenland et dans la région de la Terre de Baffin. Graburn distingue deux termes en référence au système de valeur artistique : *sulijuq* qui signifie « véridique, vrai » et *takusurngnaituq* (*sic*) qui correspond à une réplique imaginée (« imaginative replica ») de ce qui n'a jamais été vu (Graburn 1978 : 72)¹¹⁷. Or, selon les cosmologies inuit, une image formée dans l'esprit est considérée comme vraie si elle est adéquate à la chose elle-même (Oosten et Laugrand 1999 : 9). Juger de la véracité d'une déclaration ou d'une représentation visuelle ne dépend donc pas de

¹¹⁶ Ceci n'est pas sans rappeler Aristote qui, dans sa *Poétique* (1922 : n.p [chapitre II]), définit la mimésis comme l'art de représenter la réalité selon deux principes : la simple imitation de la nature et la stylisation de celle-ci.

¹¹⁷ Comme le mentionne Swinton (1979 : 143), la terminologie à laquelle se réfère Graburn est celle du Nunavik et ne correspond pas à l'ensemble des dialectes de l'Arctique canadien. Ainsi, Schneider note que dans la baie d'Ungava au Nunavik, on utilise plutôt le terme *tauturqupaa* signifiant, « il se le représente par imagination » (Schneider 1985 : 403).

l'autorité de celui qui la proclame mais plutôt de sa relation avec la réalité : si la forme de la déclaration et la réalité elle-même correspondent l'une à l'autre, la déclaration est estimée véridique.

Bien que ces deux mots *sulijuq* et *takusurngnaituq* soit parfaitement compris dans la région Qikiqtaaluk, *takusurngnaituq* ne figure pas dans les discours des Pangniqtuurmiut et des Kinngarmiut qui emploient systématiquement le terme *isumannguaq* pour désigner toute représentation issue de l'imagination ou tout sujet iconographique qui ne résulte ni de l'expérience individuelle mise en récit (*unikkaa*) ni des grandes narrations de la tradition orale inuit (*unikkatuat*). La signification contemporaine du mot *isumannguaq*, c'est-à-dire « l'imagination » est d'autant plus intéressante qu'elle résulte d'un glissement sémantique : ce terme est construit sur *isuma* qui désigne à la fois « l'intelligence ; la pensée ; les émotions, les affects », et *-nnguaq*, « une réplique miniature ». De fait, *isumannguaq* signifie littéralement « une représentation à échelle réduite de la faculté de penser et de ressentir des émotions ». Ce terme s'inscrit dans l'expérience du domaine du visible et de l'invisible comme les émotions, à l'inverse du sens actuel qui lui est attribué, excluant toute référence à ce qui est perçu par les sens. « In Inuktitut, one's thoughts are called *isuma* a rare abstraction in a tangible world. » (Semeniuk 2007 : 25). Notons que sur un plan symbolique, le sens littéral du terme *isumannguaq* semble faire écho aux pratiques traditionnelles des miniatures, dotées de certaines intentions par les humains qui assignaient à ces objets une forme de pouvoir (Laugrand 2010), nous l'avons évoqué dans le premier chapitre (Cf. *supra* : I.III.2 et I.IV) et cette idée sera ultérieurement développée dans la thèse. Nous verrons également dans les prochains chapitres que *isuma* se situe au cœur de la création artistique mais il s'agit de rester prudents quant au sens à donner à ce terme à cette étape de la réflexion.

Cela dit, tous les témoignages des artistes soulignent l'importance de l'expérience collective, familiale et individuelle comme source d'inspiration majeure de leur art (*sanajjuti*, « ce qui sert à fabriquer, concevoir ») majeure de leur art, même si certains reconnaissent parfois puiser dans leur imaginaire pour représenter des sujets qu'ils n'ont pas eux-mêmes expérimentés. Kenojuak Ashevak, illustre artiste de Kinngait¹¹⁸, précise :

¹¹⁸ Kenojuak Ashevak est la première artiste inuit à devenir membre de l'Ordre du Canada en 1982.

« I draw the thing I have never seen, the monsters and spirits, and I draw the old way, the things we did long ago before there were many white men » (Eber 1971 : 13). Bien que l'artiste affirme ne jamais avoir vu de monstres¹¹⁹ ou d'esprits, ces propos ne reflètent pas l'ensemble des pratiques artistiques inuit, d'autant plus que les esprits restent omniprésents dans la tradition orale et leur représentation graphique suscite un fort intérêt de la part des artistes Inuit comme nous le verrons par la suite. Par exemple, les archives du Uqqurmiut Art Center for Arts and Crafts de Pangnituuq conservent une série de dessins réalisés dans les années 1980 par Jusipi Kaki représentant des entités invisibles et des publications comme celles de Blodgett (1993), Laugrand, Oosten et Trudel (2000) attestent de l'importance de ces thèmes figuratifs dans les arts graphiques mais nous les évoquerons plus en détail au cours des prochains chapitres, en référence aux cosmologies inuit¹²⁰ et aux expériences individuelles et collectives du passé comme du présent. Parmi de nombreux autres Inuit, Pauloosie Kasadluak explique sa démarche artistique :

Nous ne sculptons pas seulement pour l'argent. Pas plus que nous ne sculptons des choses inventées. Nous représentons la vie dans les temps anciens comme celle de maintenant. Nous montrons la vérité [...] Nous sculptons des animaux à cause de leur importance pour notre alimentation. Nous sculptons des personnages inuit parce que nous pouvons ainsi nous montrer au monde tels que nous étions autrefois et tels que nous sommes aujourd'hui [...] Nous sculptons pour montrer ce que nous avons réalisé en tant que peuple. (Routledge 1999 : n. p.)

Nombreux sont les artistes qui expriment avec vigueur le sentiment que la création artistique permet de garder en mémoire les expériences de leurs ancêtres dont la transmission était essentiellement orale (Laugrand 2002). Simon Tookoomie, un aîné de Qamanittuaq, dessinateur et sculpteur, explique l'importance de représenter ses propres expériences (*unikkaat*¹²¹) par l'intermédiaire du dessin, afin de les transmettre aux jeunes générations :

When I first started doing my drawings [in 1973], I thought in my mind how we used to live out on the land. The drawings that I do are true stories of our life in the past and of the shamans. I don't want our young people to forget them. I would like to pass on these stories through my drawings to our young people. I would like them to know that

¹¹⁹ Le mot « monstre » est une interprétation du traducteur pour désigner les entités non-humaines.

¹²⁰ Le monde des esprits est un sujet récurrent dans le domaine de la sculpture. Voir notamment les catalogues d'exposition suivants : Seidelman et Turner (1993) ; Côté (2002) ; Briesmaster (2004) ; Lalonde (2005) ; Thom (2009) ; Coward Wight (2000 ; 2012).

¹²¹ Le terme *unikkaat* (*unikkaa*, au singulier) désigne des récits narrés en présence d'une ou plusieurs personnes et renvoie à des expériences vécues.

the drawings that I do are the true stories of our lives in the past. Also those people who look at the drawings or by soap-carvings, these are the images of our past. Please keep that in mind when you buy or look at my carvings or drawings. (Sanavik 1987 : 4)

Les témoignages de cet ordre sont récurrents dans les discours contemporains même s'ils semblent à priori convenus et cet aspect du dessin sera ultérieurement exploré par le biais des thèmes figuratifs qui restent profondément ancrés dans le quotidien passé et présent, mais revenons sur la notion de miniature. S'inspirer de l'environnement immédiat pour réaliser un dessin et le partager avec autrui revient à sélectionner un élément, un fragment (*ila*) de ce qui constitue un environnement global c'est-à-dire opter pour une représentation miniature d'un ensemble. Dans une recherche doctorale consacrée aux pratiques ludiques et expressions du jeu chez les Inuit de la région d'Iglulik, Céline Petit montre comment l'affixe *-nnguaq* intervient dans la désignation des jeux, en exprimant l'idée d'un diminutif affectueux impliquant un jeu d'imitation miniature d'une réalité perçue. Par exemple, *pinnguaq* signifie « un jouet »¹²², *inunnguaq* désigne « une poupée »¹²³, *uqannguaq* correspond à une forme d'oralité ludique associée à l'idée de « dire en plaisantant »¹²⁴ (Petit 2011 : 73) ; ou encore, *angunasunnguaq*, désignant les jeux masculins représentant des activités cynégétiques (*Ibid.* : 86) et *qiturngannguaq* son équivalent féminin dont le jeu consiste à s'occuper de son enfant (*Ibid.* : 105). Swinton note qu'en Alaska, *-nnguaq* se réfère aux jeux imaginaires des enfants (« play pretending »), alors qu'il signifie au Groenland « petit », dans le sens d'un suffixe diminutif (Swinton 1979 : 143). La terminologie du domaine artistique semble s'inscrire dans de représentation miniature, où la dimension ludique intervient parfois dans ce contexte¹²⁵.

Parallèlement, Lowe indique que l'affixe *-nnguaq* associé à un verbal véhicule une notion de simulation et qu' accolé à un nominal, il renvoie aux notions de ressemblance ou de représentation. Par exemple, *nunannguaq* désigne une carte géographique, une reproduction graphique d'un territoire (*nuna*), alors que *inunnguaq* se réfère à la représentation matérielle d'un être humain (*inuk*), soit à une sculpture, une statue ou une

¹²² *Pi-* « faire », *-nnguaq* « imitation miniature de la réalité ».

¹²³ *Inuk* « un être humain », *-nnguaq* « imitation miniature de la réalité ». À Iglulik, une poupée est désignée par *inuujuaq*, littéralement, « ce qui ressemble à un être humain » (Petit 2011 : 107).

¹²⁴ *Uqaq-* « parler, dire », *-nnguaq* « imitation miniature de la réalité ».

¹²⁵ De nombreux artistes de Kinngait et Pangniqtuuq comparent la résolution des difficultés de la conception d'un dessin ou d'une sculpture à jeu.

poupée (Lowe 1984 : 151). Nous pourrions ajouter, *allanguaq* qui désigne, au Nunavik, le dessin ou encore, les termes *allanguaqtaviniq*¹²⁶ et *tautunnguaqtauniq*¹²⁷ correspondant à la représentation visuelle, respectivement au Nunavik (Weetaluktuk et Bryant 2008 : 54) et au Nunavut (Laugrand *et al.* 2000). De même, une image artistique (une photographie, une peinture, un portrait ou un dessin) est désignée par le terme *atjinguaq* (ou *ajjinguaq*) qui signifie « représentation à l'identique » (Rigby 2008). Selon cet ordre d'idée, lorsqu'un artiste sculpte la serpentine ou la stéatite, il réalise un modèle réduit (*sanannguaqpaa*), par exemple, un ours polaire (*nanuq* en inuktitut ; *Ursus maritimus*) ou une femme (*arnaq*) désignés par les termes *nanunnguaq* et *arnarnguaq*, en référence à leurs représentations à échelle réduite.

La nuance entre une ressemblance et une représentation matérielle est d'autant plus ténue que dans le domaine artistique, toute œuvre produite apparaît comme une figuration matérielle, sous la forme d'un dessin, d'une estampe ou d'une sculpture. Ceci n'est pas sans évoquer les miniatures d'os et d'ivoire dont la réalisation et les rituels qui leurs étaient associées relevaient des pratiques chamaniques en se plaçant au centre des interactions entre les êtres vivants, les défunts et les esprits (Laugrand et Oosten 2003) ; nous reviendrons sur ce point dans la deuxième et troisième partie de la thèse. Soulignons cependant que l'analyse de ces quelques éléments terminologiques montre l'importance du processus de transformation d'échelle et d'apparence dans les pratiques figuratives du dessin qui semble faire écho, nous le verrons ultérieurement, aux cosmologie inuit selon lesquelles les frontières entre le monde visible et invisible restent interreliés, perméables et soumises à des changements constants. Bien que ce principe figuratif de miniaturisation semble être une caractéristique de nombreuses formes d'art, les schèmes de pensée inuit définissent plutôt la figuration comme un moyen de replacer l'individu au centre des échanges socio-cosmiques et des interactions entre les domaines d'expériences du monde visible et invisible, sous une forme visuelle transformée, miniaturée.

¹²⁶ *Alla[q]*- « écriture », *-nguaq*- « imitation, représentation », *-ta[q]*- est une marque passive, *-viniq* « une substance de quelque chose de disparu ou de mort qui a changé d'état ».

¹²⁷ Le radical verbal *tau[t]tu[q]*- signifie « voir », *-nnguaq*- désigne « une réplique à échelle réduite », *-ta[q]*- est une marque passive et *-niq* indique le résultat d'une action.

II.III.2. *-ujaq*, « une ressemblance »

Bien que d'une façon générale, *-nnguaq* et *-ujaq* se recoupent (Fortescue *et al.* 1994 : 420), j'ai constaté que le premier était plus souvent utilisé par les Nunavummiut dans les discours portant sur l'art, que le second, *-ujaaq* qui implique l'idée de similarité entre deux choses (Schneider 1986 : 64), parfois associé au jeu (*Ibid.* : 261 ; Petit 2011 : 83)¹²⁸. Cela ne signifie pas que l'afixe *-ujaq* ne soit pas fréquemment mobilisé dans la langue inuit qui procède souvent par « association » pour créer de nouveaux mots (Therrien 1996 : 26)¹²⁹ mais de toute évidence, la pratique du dessin ne se situe pas dans un registre de similarité rigoureuse : elle est une matérialisation miniature de *isuma* (« intelligence ; pensée émotions ; affects »), c'est-à-dire une interprétation subjective d'une expérience individuelle, familiale ou collective.

Si le dessin (*titiraujaq*) est par définition « semblable à une inscription sur une surface » comme le suggère *titira(q)* « inciser, inscrire », *-ujaq* « similarité », il n'en demeure pas moins que l'idée de similitude ou de ressemblance à l'identique (*-ujaq*) semble moins présente que celle de miniaturisation ou d'échelle réduite évoquée par *-nnguaq*. Mentionnons toutefois deux contextes d'utilisation : des sculptures en ivoire de petites dimensions (*inuujaq* signifie « une figurine humaine », Stenton 1997 : 32)¹³⁰ et *tingmiujaq* en référence à une figure ressemblant à un oiseau immergé ou nageant (Mathiassen 1927 : 118)¹³¹. Ceci dit, les Nunavummiut comprennent aisément ces deux termes même s'ils utilisent plus volontiers les mots *inunnguaq* et *timmianguaq* dans un sens équivalent, comme l'ont confirmé plusieurs informateurs.

¹²⁸ La forme verbale de *-ujaq* est *-ujaaq*, « ressembler à, imiter ».

¹²⁹ L'emploi de l'afixe *-ujaq* illustre ce phénomène néologique par association. Par exemple, *kiinaujaq* « ce qui ressemble à un visage humain » désigne l'argent (en raison de la présence du visage de La Reine d'Angleterre sur les pièces de monnaie) ou encore *pattaujaq*, « ce qui ressemble à une balle » correspond à une « orange » (le fruit) et *qaritaujaq*, « ce qui ressemble à un cerveau » signifie « un ordinateur », en raison de la complexité des tâches qu'il peut accomplir, comme un cerveau humain.

¹³⁰ *Inu[k]* « un être humain », *-ujaq* « similitude à, ressemblance ». Selon Schneider, *inuujaq* désigne au Nunavik une poupée (Schneider 1985 : 86), alors qu'au Nunavut, une poupée est appelée *inunnguaq* (*inu[k]* « un être humain », *-nnguaq* « représentation miniature »).

¹³¹ *Timmiaq* (ou *tigmiaq*) « oiseau », *-ujaq* « semblable à ».

La préférence des Nunavimmiut pour l’affixe *-nnguaq* place la notion de miniature au centre des configurations de pensée inuit dans le domaine de l’art, au détriment de celle de similarité et de ressemblance entre deux choses. Les très nombreux termes composés avec *-nnguaq* valorisent l’idée d’une transformation du réel à une moindre échelle. De ce point de vue, le principe de la représentation visuelle (*tautunnguaqtauniq*) par le dessin ne consiste pas à reproduire la réalité « à l’identique », comme cela est le cas en Occident, depuis l’antiquité gréco-romaine, où les artistes peintres, dessinateurs et sculpteurs ont concentré leur attention sur la représentation réaliste de leur art, en ayant pour seul objectif l’imitation de la nature selon un principe appelé « *mimèsis* » (Goody 2003 : 18-23). La ressemblance, que Merleau-Ponty définit comme « le résultat de la perception, non son ressort. » (Merleau-Ponty 1964 : 41) ne semble pas être une fin pour les dessinateurs inuit, du moins si l’on s’en tient à ce que suggère la terminologie inuit.

Conclusion du chapitre II

Au vu des éléments lexicaux pris en considération et de leur utilisation en contexte, les Inuit rapprochent le dessin d’autres pratiques manuelles comme l’incision sur ivoire ou sur la pierre, deux techniques associées à un processus de marquage sur une surface. La terminologie inuit définit le dessin comme un tracé, une marque ou une forme sombre sur un support plus clair : ainsi, dessiner revient à créer un contraste entre deux choses, apposer une marque sombre sur une surface de couleur pâle. L’exploration des représentations symboliques associées à l’idée d’obscurité permet de situer le tracé dans le domaine du visible et de l’invisible où interagissent les mondes des êtres vivants, des défunts et des esprits. L’analyse de quelques éléments empruntés au langage sacré et profane montre l’importance de l’obscurité et de la lumière dans la conception du chamanisme et la représentation de la personne. Nous poursuivrons cette réflexion dans la seconde et la troisième partie de la thèse pour comprendre la place de la cosmologie dans la pratique du dessin.

Le lexique a également permis de montrer que le dessin relève du domaine du fabriqué et résulte d'une conception intellectuelle et manuelle. Les sens de la vue et du toucher sont donc inhérents au dessin qui s'inscrit dans le domaine des savoirs et des savoir-faire où l'expérience du dessin s'acquiert et se transmet selon un principe de miniaturisation de la réalité et de rapport d'échelle modifiée. Cette caractéristique du dessin reste étroitement liée aux représentations symboliques et aux pratiques socio-culturelles traditionnelles des Inuit. Bien que les notions de miniaturisation et de ressemblance semblent essentielles pour comprendre l'art graphique, les repères conceptuels inuit et leur expression linguistique s'inscrivent dans une logique de figuration qui associe les représentations et les pratiques du dessin aux cosmologies inuit, en les situant au cœur des interactions entre les êtres humains et les forces invisibles, dans une démarche de visibilité et de matérialité ; autant d'aspects qui seront explorés, selon une perspective anthropologique, dans la deuxième et troisième partie de la thèse.

Chapitre III. *TITIQTUGAQ*, « LE DESSIN » ET SES PRATIQUES

L'exploration de la terminologie inuit et des champs sémantiques propres au domaine du dessin a permis d'éclairer des notions telles que dessiner (*titiraq-*), fabriquer (*sana-*), donner une forme visuelle (*tautuliug-*), marquer, tracer, décorer (*taqsaq-*) et représenter à échelle réduite (*-nnguaq-*). Si leur désignation révèle certains aspects des configurations de la pensée inuit, qu'en est-il de l'opération de façonnage et de réalisation des œuvres du point de vue de la gestuelle et des pratiques ? Nous verrons que deux moments de la production des œuvres se distinguent : la conception mentale ou la genèse¹³² et la représentation matérielle ou « extériorisation » selon le principe de Maurice De Wulf : « Sans la conception l'œuvre serait incohérente ; sans l'exécution, elle ne sortirait pas du royaume des idées, elle demeurerait étrangère au monde du réel. » (De Wulf 1914 : 7). De ce point de vue, les pratiques artistiques relèvent tant du domaine visible que de celui de l'invisibilité : ainsi, nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la terminologie inuit propre au domaine des arts graphiques pour explorer les représentations du dessin inuit, avant de nous pencher, dans un second temps, sur les techniques graphiques mises en œuvres dans le domaine du dessin pour favoriser la diffusion de certaines œuvres hors des communautés inuit par l'intermédiaire de l'estampe et de la tapisserie, notamment.

¹³² De Wulf parle de « formation ou de conception de l'idéal » plutôt que de genèse ou de conception mentale telle que je la formule. Par « idéal », l'auteur entend « la représentation que se fait l'homme d'une œuvre à exécuter, d'un but à atteindre, avant l'exécution de l'œuvre et la poursuite du but. » (De Wulf 1914 : 7). C'est le sens que je donne à la notion de genèse ou de conception mentale. L'idéal artistique est, selon lui, « une intuition nette, une image précise où l'artiste dispose des éléments en vue de produire une impression de beauté » déterminée par des facteurs externes (la nature, la race et le milieu social) et des facteurs internes qui sont les facultés créatrices de l'artiste – l'imagination et l'intelligence (*Ibid.* : 8 et 10).

III.I. *Titiqtugaliurniq* : « la réalisation d'un dessin »

La conception mentale ou la genèse d'une œuvre représente une étape cruciale dans son processus de réalisation puisqu'elle permet d'en définir l'élaboration matérielle comme la finalité. La genèse est définie comme le processus de conception intellectuelle d'une œuvre qui précède sa réalisation matérielle selon un rapport inhérent à son processus de création (De Wulf 1914 :7). Je considère la genèse comme significative non seulement dans la réalisation de toute œuvre mais aussi dans la compréhension de toute démarche artistique, à l'instar de l'historien d'art Wölfflin qui fréquenta l'atelier du sculpteur allemand Adolf Hildebrand à Florence, motivé par le besoin de maîtriser les moyens employés par l'artiste et de comprendre les conditions de la genèse d'une œuvre, ainsi que les opérations manuelles et intellectuelles qui en scandent le déroulement, les contraintes et les audaces. « C'est là que j'ai appris que le processus créateur de l'artiste est autre chose que ce que les historiens considèrent habituellement sous le nom d'art », écrit-il en 1932 à un ami (cité in Coquet 2009 : 8). Cette démarche se justifie d'autant plus que, selon Coquet,

seul celui qui sait, par expérience, ce que signifie créer une forme est en mesure d'appréhender dans son entièreté la force et la cohérence de l'œuvre faite. Une expérience qui permet d'avoir une intelligence *intérieure* à la fois du processus de création des formes et de leur développement. (*Ibid.* : 11)

Or, l'apprentissage par l'expérimentation personnelle et l'observation (*pilimmaksarniq*) est l'une des valeurs inuit présente dans « la vision d'avenir » que s'est donnée le gouvernement du Nunavut et connue sous l'appellation *Inuit qaujimajatuqangit* (IQ) soit « les savoirs anciens dont la pertinence s'inscrit dans le présent » (QIA 2007). Ces savoirs sont intégrés à la politique culturelle locale¹³³, c'est pourquoi cette approche semble pertinente¹³⁴.

¹³³ Le concept *Inuit qaujimajatuqangit* (IQ) intègre à ses valeurs les notions suivantes : *pijutsirniq*, la responsabilité et l'obligation sociale d'un individu envers sa communauté ; *pilimmaksarnik*, l'acquisition des savoirs et des savoir-faire par l'observation et l'expérimentation ; *piliriqatigiigni*, l'apprentissage par l'expérience personnelle et collective ; *qanuqtuurunnarniq*, l'apprentissage par la réflexion et

Pourtant, jusqu'à l'introduction de la notion d'agentivité et d'intentionnalité (Gell 1998), l'anthropologie a surtout considéré l'image à la manière d'un objet naturel dissocié de toute gestuelle et/ou intention artistique comme le révèle les écrits de Didi-Huberman (1990), Goody (2003) et Westermann (2005) et Coquet (2009). Le peu d'informations disponibles quant à la gestuelle des dessinateurs inuit semble tenir, non pas d'un désintérêt de la part des chercheurs, mais plutôt d'une conception universelle de l'art et de la culture largement répandue dans les sciences sociales, notamment auprès des philosophes (Gadamer 1996) et des historiens d'art formalistes comme Aloïs Riegl et Heinrich Wöfflin, dans la lignée des travaux de Jacob Burckhardt (1965a)¹³⁵. Dénoncée par des anthropologues comme Hans Belting (2004 : 9)¹³⁶, le concept de l'universalité de l'art annihilerait ainsi toute spécificité de l'art inuit. À moins qu'il ne s'agisse plutôt, d'un point de vue pragmatique, de la difficulté de côtoyer les artistes au sein des lieux de production des œuvres. En effet, plusieurs raisons sont à prendre en compte. La première repose sur le fait que la présence d'un tiers durant les activités artistiques d'un auteur provoque parfois une gêne, voire une interruption du processus créatif¹³⁷. De ce fait, la présence d'une personne étrangère à l'atelier n'est tolérée qu'à de rares exceptions sur autorisation des responsables de l'atelier. Une seconde raison concerne l'accès à l'information en inuktitut, étant donné que de nombreux Inuit sont monolingues comme mentionné au premier

l'expérimentation ; *aajiiqatigiingniq*, la consultation de celles et ceux qui détiennent des savoirs et des savoir-faire tels que les aînés (Arnakak 2005 : 179-180).

¹³⁴ Il s'avère effectivement juste de dire que notre propre expérience du dessin et des techniques de l'estampe a facilité notre compréhension des pratiques artistiques locales inuit. Un enseignement pratique et théorique au sein d'une école d'arts plastiques durant une dizaine d'années s'est révélé particulièrement utile sur le terrain et tout particulièrement, lorsque les artistes que j'interrogeais me demandaient, si moi aussi, je dessinais. Ma crédibilité en tant que chercheur aurait été certainement amoindrie si la réponse à cette question avait été négative. Par ailleurs, la mise en pratique des apprentissages acquis auprès des artistes fut riche d'enseignements, en facilitant la compréhension des processus créatifs mis en œuvre.

¹³⁵ Voir à ce sujet un ouvrage récent de Ringgenberg (2011) qui explore le courant de pensée métaphysique et universaliste lancé par René Guénon (1886-1951) et ses influences sur de nombreux penseurs, dont le postulat repose sur l'idée d'un art fondé sur une tradition symbolique, une esthétique canonique, et une créativité ritualisée et initiatique.

¹³⁶ Dans l'avant-propos de son ouvrage *Pour une anthropologie des images*, Belting propose « d'examiner l'image comme phénomène anthropologique » et prône une approche analytique des images en relation avec trois éléments : « image-médium-regard ou image-dispositif-corps », dans la lignée des travaux de Jean-Pierre Vernant qui est, selon l'auteur, à l'initiative de l'« anthropologie historique de l'image » (Belting 2004 : 9-10). Notre démarche doit beaucoup à cette approche.

¹³⁷ À Kinngait comme à Pangniqtuuq, la présence d'une personne étrangère à l'atelier (y compris les chercheurs) n'est tolérée qu'à de rares exceptions. Dans ces deux communautés, ma présence à l'atelier fut autorisée par le responsable et par les artistes, à condition de ne pas déranger ces derniers, par exemple, avec des questions susceptibles de détourner leur attention. Les entrevues avec les artistes ont donc été menées à l'extérieur de l'atelier, en dehors de leurs horaires de travail.

chapitre de la thèse. La dernière raison n'est autre que la possibilité de mener une collecte de données sur place qui représente un coût financier important. Ces raisons n'expliquent sans doute pas à elles seules l'absence d'information quant aux conditions de création des œuvres dans l'Arctique canadien, bien qu'elles restent déterminantes.

Ayant eu l'opportunité d'examiner les processus créatifs en cours, je propose une ethnographie des pratiques graphiques observées sur le terrain¹³⁸. Ce chapitre est ainsi consacré à la conception des dessins, de leur genèse à leur réalisation, aux conditions de leur production, au sein des ateliers comme à l'extérieur. Notons par ailleurs que toute estampe ou toute tapisserie étant issue d'un dessin originel, ces trois pratiques – le dessin, l'estampe et la tapisserie – restent intrinsèquement liées, c'est pourquoi elles structurent la démonstration. Il s'agit de comprendre comment s'élabore la réalisation d'un dessin, d'une estampe ou d'une tapisserie, afin d'en explorer les spécificités de sa conception mentale à sa réalisation matérielle. Conscients de l'originalité de chacune des œuvres, j'ai choisi d'évoquer la genèse des dessins à partir de la récurrence des informations collectées que ce soit par la prise en compte des discours des artistes ou par l'observation simultanée des pratiques artistiques. Au nom d'un certain relativisme, cette méthode pourrait être sévèrement critiquée puisqu'elle ne propose que des résultats d'analyse d'œuvres et non à une œuvre en particulier. Ceci dit, et pour défendre ma position, évoquer la genèse des œuvres dans une perspective globale permet de rester cohérents quant aux propos des artistes dont la récurrence des informations partagées est frappante. Rappelons que la production des œuvres est ici envisagée comme un fait individuel et social dans le but de restituer la parole des artistes au plus près de mes observations.

¹³⁸ Ces observations ont systématiquement été notées dans des journaux de terrain pour chacun des séjours effectués au Nunavut. Ces notes sont parfois accompagnées d'enregistrements audiovisuels lorsque les autorisations nécessaires ont été accordées.

III.I.1. Penser et réaliser un dessin

III.I.1.a. La genèse d'une œuvre

Les recherches consacrées à la sculpture inuit ont révélé certaines caractéristiques de la genèse des œuvres quant à leur conception mentale et matérielle. De nombreux témoignages d'artistes attestent de l'importance de la matière ou plutôt de la forme des matériaux qui détermine le façonnage de l'œuvre, tant lors du choix du sujet figuratif que lors de sa représentation. Taqqialuk Nuna, un artiste vivant et travaillant à Kinngait¹³⁹, explique la façon dont il a appris à sculpter la pierre :

J'aime beaucoup sculpter quand je ne chasse pas. Je fais de la sculpture depuis une dizaine d'années. J'ai réalisé mes premières pièces quand j'étais un jeune garçon, je devais avoir à peu près huit ans. Je regardais faire mon père, mais je ne sculptais pas beaucoup parce que j'allais à l'école et que je devais travailler. [...] J'ai appris à envisager mon œuvre d'après les formes que je vois dans la pierre [...] sans trop penser au résultat final. Quand je sculpte, je m'inspire de la forme qui naît à mesure que je dégrossis la pierre. (Ace et Papatsie 1997 : 48)

Ce point de vue est largement répandu parmi les artistes, ce dont témoignent de nombreuses publications dont Saladin d'Anglure et Alasuaq (1978), Coward-Wight (2000), Côté (2002) et Auger (2005), pour ne citer que celles-ci. Selon les sculpteurs du Nunavut et du Nunavik, le sujet figuratif est déterminé par la forme de la matière¹⁴⁰ et c'est en ce sens que le dessin diffère en tout point de la sculpture. Pour Kenojuak Ashevak, dessiner se situe à l'opposé de la pratique sculpturale :

¹³⁹ Taqqialuk Nuna est un artiste réputé notamment pour ses sculptures d'ours polaires et de morses. Très impliqué auprès de sa communauté, il est membre de plusieurs conseils locaux : Education Council, Hunters and Trappers Association, West Baffin Eskimo Co-operative et Nunavut Arts & Crafts Festival (Vladykov Fisher 2008 : 111-112).

¹⁴⁰ Rappelons à ce propos que selon la pensée inuit, tout être vivant, ainsi que tout objet naturel (comme une pierre) ou manufacturé est pourvu d'un esprit (*inua*). Selon Hubert Amarualik, « Everything, rocks and other solid objects or anything else have their *inua* (inner person). Anything that is made or created has an *inua*. » (Bennett et Rowley 2004 : 43).

For me, drawing is totally the reverse of the process of carving. With the carving, the stone, through its shape, suggests a subject. The white paper is flat and empty, and I must think of an idea first. I cannot chip away at it to change its shape to create an idea. Drawing is much more difficult for me to do. (Kenojuak 1989 : 23)

Au début du processus graphique, le support papier est non seulement « plat et vierge » mais encore, il ne révèle aucune idée initiale à son créateur. Un sculpteur transforme la matière à partir d'une forme préexistante, un dessinateur engage le processus créatif avec une matière vierge et une idée qu'il doit lui-même engendrer et mûrir, pour ensuite lui donner forme : telle est la difficulté du dessin qui se distingue de ce fait du processus sculptural.

Aux dires des dessinateurs inuit, la figuration¹⁴¹ d'un objet prend sa source dans la pensée, les émotions et les affects (*isuma*), qui, nous dit Qumaq (1991 : 45), est : « *takuksaungittuq inuup isumautiminut isumagijanga nitjaajagani isuma amisunik aulatsigunnatuq isumatuinnaugaluqsuni* », c'est à dire « par nature invisible et silencieuse ; puissante, elle impulse un mouvement aux choses ; elle déclenche des processus qui lui permettent de se manifester de façon tangible » (traduction *in* Therrien 2008 : 277). Selon les artistes, le papier à dessin vierge est considéré comme « *maniraqtuq ammalu taqsaqannгимат* » c'est-à-dire « plat et sans aucune trace », comme cela m'a souvent été répété¹⁴². Concevoir un dessin mobilise un ensemble de pensées et d'affects (*isumait* au pluriel), impliquant une réflexion quant à l'objet de figuration. Kananginak Pootoogook, leader respecté de Kinngait et remarquable dessinateur récemment décédé¹⁴³, soulignait : « I can never start drawing unless I have something in my head. Only when I really clearly see the pictures in my head do I start drawing » (Boyd Ryan et Coward-Wight

¹⁴¹ La figuration est ici entendue comme une « opération universelle au moyen de laquelle un objet matériel quelconque est investi de façon ostensible d'une « agence » (au sens de l'anglais *agency*) socialement définie à la suite d'une action de façonnage, d'aménagement, d'ornementation ou de mise en situation visant à lui donner un potentiel d'évocation iconique d'un prototype réel ou imaginaire qu'il dénote de façon indicielle (par délégation d'intentionnalité) en jouant sur une ressemblance directe de type mimétique ou sur toute autre type de motivation identifiable de façon médiate ou immédiate », telle que définie par Descola (2006 : 167).

¹⁴² Notons que le terme *taqsaqannгимат* (« il n'y a aucune trace ») s'utilise en référence au paysage ou à la glace, puisque les traces s'impriment d'abord sur une surface parcourue.

¹⁴³ Décédé le 23 novembre 2011, Kananginak Pootoogook était l'un des fondateurs de la West Baffin Eskimo Co-operative dont il a été président avant de se consacrer exclusivement à la création artistique. Voir, entre autres, la notice biographique de l'artiste (Vladykov Fisher 2008 : 183-186).

2007 : 184). Il expliquait l'importance de ce « quelque chose dans sa tête », c'est-à-dire des pensées suffisamment précises pour le guider dans l'élaboration d'un dessin, allant jusqu'à comparer son esprit à un ordinateur¹⁴⁴ où se développe une image initiale qu'il représente ensuite par le dessin.

I have a little computer in my brain. An image has to develop in my brain. If everything is OK, the image is clear. If there are interruptions or distractions, then the image is less clear. A piece of paper is blank, so it's a very different process from sculpture. My thought processes in drawing have to be very precised. [...] When I am comfortable in a drawing – when the original plan comes to my mind and I can concentrate on that plan – I can finish that drawing successfully. (Kananginak Pootoogook cité in Hessel 2010 : 13)

Lorsque je l'ai rencontré en 2009 et 2010, Kananginak disait devoir réfléchir de plus en plus longtemps, compte du fait qu'il avait déjà réalisé de nombreux dessins : la recherche constante de nouveaux sujets iconographiques représentent donc, pour lui, une préoccupation majeure afin d'éviter la répétition et la reproduction de ce qui a été réalisé auparavant (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009). Notons que cette attitude face au dessin reste récurrente parmi les artistes ayant collaboré à la recherche.

Concevoir des idées résulte d'un processus aléatoire comme l'ont souligné certains informateurs : la figuration mentale d'un dessin survient parfois rapidement, alors qu'elle nécessite d'autres fois une longue période de réflexion. Itee Pootoogook¹⁴⁵, illustrateur et dessinateur explique :

Sometimes when I want to figure a topic, I would draw directly and sometimes I would think about what I would draw for a while, and then I start drawing. Sometimes the drawing is just popped up rapidly and I don't need to think too much about it. (Itee Pootoogook, 8 avril 2009)

¹⁴⁴ Cette comparaison n'est pas anodine puisqu'en inuktitut, un ordinateur se dit *qaritaujaq* qui signifie littéralement « ce qui ressemble à un cerveau ».

¹⁴⁵ Itee Pootoogook est originaire de Kimmirut mais il vit à Kinngait depuis de nombreuses années, où il a commencé à dessiner en 1985. Artiste professionnel, il a contribué à l'illustration de manuels scolaires en 2006. Ses dessins sont régulièrement sélectionnés pour la collection annuelle d'estampes du Dorset Fine Arts. Il est animateur d'émissions à la radio locale (Vladykov Fisher 2008 : 178-179 ; Itee Pootoogook, 8 avril 2009).

De même, Ningeokuluk Teevee¹⁴⁶, une jeune dessinatrice et illustratrice de Kinngait, déclarait :

Sometimes I woke up with the idea, or something in my mind, and sometimes an Inuit story comes into my mind and I really want to put [it] onto paper. Sometimes it takes a long time. (Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009)

Pourtant, tous les témoignages collectés dont l'échantillon présenté illustre l'importance du processus réflexif qu'il soit préliminaire ou concomitant à la réalisation d'une œuvre. De ce point de vue, dessiner s'inscrit dans une démarche intellectuelle où l'artiste doit définir tant le contenu que la forme de la représentation graphique mise en œuvre, alors que l'origine d'un dessin ne requiert pas la même précision pour tous les artistes et que la matérialisation d'une idée ou d'un sentiment qui initie le processus créatif reste transformable tout au long de l'exécution de l'œuvre.

III.I.1.b. Le façonnage d'un dessin

« Pour savoir ce qui se passe dans la tête du peintre, il faut suivre sa main. » affirmait Coquet (2009 : 2) dans un remarquable article consacré à la question de la mise en forme de la matière et aux conditions d'émergence des œuvres plastiques. Je me suis livrée à cet exercice dont les résultats présentés sont mis en relation avec les commentaires explicatifs des artistes quant à leurs pratiques et leurs savoir-faire. Le façonnage d'un dessin requiert, pour être engagé, une idée originelle plus ou moins précise qui guidera son élaboration matérielle, comme nous venons de l'évoquer. Elle peut être mue par une intention initiale ou « intentionnalité » (*agency*, pour reprendre l'expression de Gell 1998) discutée notamment par Freedberg (1989), Schaeffer (1996), Bakewell (1998), Descola (2006 ; 2010), Rothenberg et Fine (2008) qui considèrent les œuvres comme des agents ayant un effet sur le monde¹⁴⁷. Notons cependant que l'engagement du tracé n'implique pas

¹⁴⁶ Ningeokuluk a commencé à vendre ses dessins à la West Baffin Eskimo Co-operative à la fin des années 1980. Elle a également collaboré à l'illustration de livres scolaires (Vladykov Fisher 2008 : 244-246 ; Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009).

¹⁴⁷ Cette perspective sera explorée dans les deux parties suivantes de la thèse, aux chapitres V et IX.

systématiquement la visualisation du dessin achevé. Comme l'expliquait Kenojuak Ashevak en 1985, elle débute presque toujours un dessin sans penser à son résultat final.

My way of doing it is to start without a preconceived plan of exactly I am going to execute in full. I come up with a small part that is pleasing to me, and I use that as starting point to wander into and through the drawing. I try to make things that satisfy my sense of form and colour. (citée in Blodgett 1985 : 36)

Concevoir un dessin « sans plan » initial peut sembler déroutant pour qui a à l'esprit la peinture académique occidentale où de nombreuses esquisses, ébauches, retouches et repentirs se révèlent comme autant d'étapes préliminaires à l'achèvement d'une œuvre ; aussi me suis-je demandé si cette démarche était répandue auprès des artistes inuit. Lors de mes rencontres quotidiennes avec Shuvinai Ashoona, l'artiste répétait qu'elle ne pensait jamais à la façon dont elle achèverait le dessin : « I don't think much about how my drawing is turning out. » (Shuvinai Ashoona, 21 avril 2010). Les propos de la plupart des artistes se sont néanmoins révélés plus nuancés, en insistant sur l'idée de ce qui a été « fait au mieux » selon son habileté et sa maîtrise technique : cela s'exprime en inuktitut par le terme *sanannuaga[t]siasimajuq* ou *sanannua[t]siasimajuq*. L'affixe *-[t]siaq-* présent dans ces deux termes correspond ici à un augmentatif indiquant une valeur méliorative, dans le sens de « grand, beau, bien »¹⁴⁸.

Au vu des heures passées à observer les dessinateurs au travail, le tracé d'un dessin mobilise beaucoup d'attention et de concentration. En effet, dessiner est très exigeant et requiert expérience et savoir-faire pour maîtriser les techniques graphiques. Kananginak Pootoogook décrit l'exigence du tracé et la concentration requise pour réaliser un dessin comme des moments critiques du travail :

When I make a drawing of people, my mind has to work to make my hands show the critical movements. It is as if I take a slow motion camera shot of a person in motion – my mind sees this, and then I take to concentrate very carefully to make the drawing. Sometimes I will think too far ahead and start to see what else I have to draw; it complicates my work sometimes. Other ideas come to mind and I get confused. (cité in Hessel 2010 : 13).

¹⁴⁸ Selon le contexte d'énonciation, l'affixe *-[t]siaq-* désigne ce qui a été reçu, vu ou apporté ; ou correspond encore à une idée virtuelle de quelque chose qui n'a pas été accompli et va se produire (Schneider 1986 : 203-204). Notons cependant que *-atsiaq-* est très proche de *-tsiaq-*. L'affixe *-atsiaq-* désigne « l'image de » quand il s'agit, entre autres, d'un jeu de ficelles (*ajaraaq*). Par exemple, *amaruatsiaq* est employé pour dire qu'un *ajaraaq* représente « l'image d'un loup » (*Ibid.* : 9).

De ce point de vue, trop d'idées génèrent une certaine confusion dans l'esprit du dessinateur qui doit alors exercer un contrôle pour que le travail simultané de l'esprit et de la main reste cohérent. Pour Peona Keyuakjuk, un jeune artiste pluridisciplinaire de Pangniqtuuq, la patience s'ajoute à la concentration comme l'une des qualités requises pour dessiner : « When I do art, I am very patient. I have to be concentrated on my work. It is better that way » (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010).

Lors de l'exécution du dessin, le tracé de la ligne sur le papier semble aussi labile que la pensée puisque le dessin, la structure et les rapports chromatiques sont continuellement repensés. Ce processus pourrait être comparé à une bataille, à une lutte à laquelle assiste, impuissant, le spectateur, comme l'avancait Coquet (2009 : 4). À de nombreuses reprises, alors que j'observais Shuvinai Ashoona dessiner et que je l'interrogeais sur ce qu'elle représentait, l'artiste expliquait avec ironie qu'elle voulait dessiner quelque chose (sans pour autant le préciser), mais que sa main en avait décidé autrement. Sa main avait-elle donc une volonté indépendante de celle de sa pensée ? « May be or may be not. May be I got new ideas in mind; they came up and smashed the first ones. Or maybe this is only my imagination » répondit-elle à ma question avec un large sourire (Shuvinai Ashoona, 21 avril 2010). Dans ce cas, l'artiste semble s'être « laissée porter » par son imagination, alors que de nouvelles idées remplaçaient les premières à partir desquelles elle avait débuté son dessin. D'autres fois, les difficultés techniques peuvent amener l'artiste à repenser son dessin en cours d'exécution ; par exemple, lorsqu'un artiste ne parvient pas à représenter un sujet comme il le souhaite, la composition peut être modifiée en conséquence en la réajustant.

Les observations de la gestuelle des dessinateurs témoignent souvent d'un tracé hésitant, aux lignes et aux contours mobiles qui engendrent des compositions transformables. La mutation constante des formes anime le dessin d'une dynamique nouvelle à chacun des gestes du dessinateur, quand soudain, celui-ci s'arrête, en proie à la réflexion :

Parfois, lorsque je dessine, je m'arrête. Je me demande parfois si j'en ai assez fait et alors je poursuis le travail et j'ajoute un autre élément au dessin. Je recommence et ajoute autre chose que je veux représenter. (Itée Pootoogook, 8 avril 2009, notre traduction)

L'incertitude et l'expérimentation sont inhérentes à l'élaboration d'un dessin ou de toute œuvre d'art : tous les artistes rencontrés sur le terrain l'ont évoqué, sans exception. Mais penser, n'est-ce pas « essayer, opérer, transformer sous la seule réserve d'un contrôle expérimental où n'interviennent que les phénomènes hautement 'travaillés' », comme le rappelle Merleau-Ponty (1964a : 10) ? La ligne apparaît sur le papier tantôt avec assurance, tantôt avec tâtonnements. Selon Pelaudeix, le tracé d'un dessin laisse une grande place à l'expression de l'inconscient, de sorte que c'est parfois, comme l'affirme Kenojuak Ashevak « le dessin qui guide sa main » (citée *in* Pelaudeix 2005 : 235). L'artiste explique la façon dont elle travaille :

I don't just conceive a drawing in full. I start out and I make one statement and I look at it and consider, well, there's not quite enough there; it's too thin or too shadowy; it's not full; it's not fleshed out enough as a drawing, and then, I'll look at it for a while and then my mind comes up with new things to further fill the space and although to further beautify the image, to enhance the image, and so then I'll add to it. My mind comes up with something else and there it is; I put that in and then look at it again. And it still looks as it's unfinished, so then, as my imagination keeps working, using what I have already done as inspiration, I lay down more parts, until all of a sudden I look at it and say, well, it is complete, I stop. I have never gone on and filled in a bit here, and then looked and thought: oh, whoops, I guess I've put too much here. That's not the way my mind works. It's a kind of fulfilment which is apparent, it's easily apparent to me. I look at it and say, well, that's it; I've filled it in to my satisfaction, and put it down or away... I just go at it, and I have ideas in my mind. I think, well, I'll do this and it will be a little fainter or more subtle and then sometimes it will be a bigger area of colour and bolder, and these are the kind of concept I start out with. And the thing just sort of fills in to a certain point as which, to my eye, that's it. There's really no place to put anything else that would be part of the solution any more, and so then I stop. (citée *in* Blodgett 1985 : 38)

Certains des témoignages collectés vont également en ce sens. Par exemple, Shuvinai Ashoona confiait n'exercer que peu de contrôle sur son processus créatif : « I don't think much about what I'm drawing. I let my mind and my hand working together. I'm glad when lines and colors are turning good. » (Shuvinai Ashoona, 21 avril 2010)

Quant aux difficultés éventuellement rencontrées par les artistes lors du façonnage d'un dessin, beaucoup d'entre eux ont évoqué l'absence d'idée initiale associée à la confrontation directe et immédiate avec un papier « plat et dépourvu de traces », c'est-à-dire vierge. De ce fait, de nombreux artistes pluridisciplinaires considèrent qu'il est plus facile de sculpter que de dessiner. Pour Kenojuak Ashevak, par exemple, le fait qu'un trait sur le papier soit irréversible apparaît comme une difficulté supplémentaire :

I consider working with seal skin or also carving to be easier than drawing - the line with felt-tip pen or crayon is always final and unchangeable. With the other materials you can usually "iron our" mistakes quite well; drawings are always fixed straight away, even when you are only using a pen and an eraser. (Walk 1999 : 200)

En comparant les propos des artistes relatifs à la façon dont les dessins sont créés d'une génération à l'autre, aucun changement majeur n'a été relevé, si ce n'est dans l'utilisation des coloris. À l'inverse des aînés qui utilisent généralement peu de couleurs, les jeunes artistes ont souvent recours à des chromatismes plus variés. Rappelons néanmoins que les jeunes générations sont plus familières avec les matériaux et les outils utilisés que leurs aînés. En effet, la plupart des artistes dits « de la première génération », c'est-à-dire ceux qui expérimentent le dessin pour la première fois à l'âge de cinquante ou soixante ans (Jackson 1985 : 201-211), n'avaient alors jamais utilisé ni papier ni crayons, contrairement à ceux qui ont été scolarisés dès leur plus jeune âge.

Par ailleurs, les crayons de couleur n'ont été disponibles à l'atelier de Kinngait qu'à partir de 1965 (Blodgett 1985 : 64) et les feutres deux ans plus tard (*Ibid.* : 39). Cependant, le choix des coloris n'en était pas moins limité en raison du caractère aléatoire de l'approvisionnement. De ce fait, la plupart des dessins étaient réalisés au crayon graphite ou à la mine de plomb, sans couleur et cela jusqu'aux années 1970. Ceci implique que les formes n'étaient souvent représentées que par leurs lignes de contours, à l'exception de quelques dessins¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Certains artistes se sont distingués par leur style, notamment Parr, dont les formes apparaissent par l'intermédiaire de lignes courtes très serrées. Cette technique rappelle les stries incisées sur l'ivoire qui permettent à l'artiste d'obtenir des formes massives contrastées sur un fond blanc (Hessel 1988a).

Aujourd'hui, les couleurs sont mises à la disposition des artistes qui les appliquent dans leurs compositions avec vigueur ou délicatesse. Par exemple, Shuvinai Ashoona,



Ill. 11. Itee Pootoogook dessinant (Source : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

lorsqu'elle travaille sur de grands formats, ajoute la couleur d'un geste rapide et ample, alors que d'autres, comme Ohutaq Mikkigaq, Qavavau Manumie ou encore Itee Pootoogook colorent les formes avec délicatesse et minutie (Ill. 11). Si ces représentations ne sont qu'une question de perception, comme l'avance Merleau-Ponty (1945), il est

certain que durant la nuit polaire, la vision des couleurs reste déterminée par une lumière artificielle ou de faible intensité¹⁵⁰. Il est probable que ce phénomène influence l'application et le choix des coloris sur le papier et leur perception, à divers degrés, bien que je n'ai pas collecté de données à ce sujet. Concevoir mentalement un dessin et le réaliser matériellement sont donc deux phénomènes distincts. Le résultat final correspond parfois mais rarement à celui initialement escompté en raison des difficultés techniques auxquelles est confronté l'artiste lors de l'exécution d'un dessin. De plus, la simultanéité de la conception mentale d'un dessin et de son exécution interfère parfois dans le cheminement créatif.

¹⁵⁰ Au cours la nuit polaire, le soleil reste sous la ligne d'horizon durant plusieurs semaines dépendant de la longitude où l'on est. Selon les phénomènes optiques qui opèrent, les chromatismes perçus se distinguent nettement de la vision lors d'une journée estivale où la lumière est directe. En hiver, l'œil perçoit davantage les couleurs selon des tonalités de bleus.

III.I.2. *Titiqtugarvik* : « l'endroit où l'on dessine »

À l'instar de toute forme de production, qu'elle soit artistique ou non, les conditions de création déterminent significativement chacune des étapes du processus de réalisation de l'objet, c'est pourquoi elles requièrent une attention particulière. Les artistes ont systématiquement insisté sur l'importance de ce qui les entoure lorsqu'ils dessinent. Selon les informateurs localement impliqués sur la scène artistique et culturelle, deux possibilités s'offrent : travailler au sein de l'atelier d'art graphique local ou travailler en dehors de cette sphère. Voyons ce que l'environnement de travail implique.

III.I.2.a. Dessiner à l'atelier

À Kinngait, comme à Pangniqtuuq, un atelier est mis à la disposition des artistes, selon certaines conditions. Ces locaux appartiennent aux Inuit et sont des établissements associés aux coopératives (Ill. 4 et 6). Kinngait et Pangniqtuuq font cependant exception au Nunavut puisque peu de Nunavummiut jouissent d'un atelier d'art graphique dans leur communauté¹⁵¹. Rappelons que jusqu'au début des années 1940, la plupart des Inuit de la Terre de Baffin sont encore nomades et qu'ils ne sont devenus sédentaires, de gré ou de force, qu'aux cours des années suivantes. Ceci implique qu'avant l'ouverture des premiers

¹⁵¹ Plusieurs programmes d'estampe expérimentaux ont été menés dans l'Arctique canadien, avec la réalisation d'une première collection annuelle : à Kinngait en 1957, à Puvirnituaq (Povungnitung) dès 1962, à Ulukhaqtuuq (Holman) à partir de 1965, à Qamanittuaq (Baker Lake) en 1970, une collaboration des communautés du Nouveau-Québec dès 1972, à Pangniqtuuq la même année, à Kangirlugaapik (Clyde River) en 1981. Peu des ateliers de ces communautés sont encore actifs aujourd'hui (Crandall 2000 ; Barz 2003). À Qamanittuaq, par exemple l'atelier d'estampe a été totalement détruit par un incendie en 1977, ainsi que les archives de dessins et la collection entière d'estampes l'année suivante. Après plusieurs années de difficultés financières, l'atelier a été contraint de fermer, après la réalisation de la collection de 1990. Au début de l'année 1996, un programme d'art graphique financé par le Nunavut Arctic College a permis la réalisation d'une nouvelle collection expérimentale. Les communautés de Kinngait, Pangniqtuuq et Qamanittuaq sont aujourd'hui les seules dont les ateliers d'art graphique demeurent actifs, avec la réalisation continue de dessins et d'estampes. Il existe cependant des productions d'estampes indépendantes, c'est à dire réalisées en dehors du système de coopérative comme c'est notamment le cas au Nunavut Arctic College ou par l'intermédiaire d'artistes comme Teeve Etook.

ateliers, les artistes emportaient avec eux, dans leur campement, le matériel nécessaire et dessinaient dans les maisons de neige (*igluit*), dans les tentes (*tupiit*) ou à l'extérieur (Labarge 1986 : 11).

À Kinngait et Pangniqtuuq, les locaux restent étroitement associés à la production des estampes puisqu'ils ont été construits, à l'origine dans le but d'y installer les presses et le matériel, comme le papier, les matrices et les encres nécessaires à l'expérimentation et à la réalisation des estampes. Le premier local destiné à la production des estampes à avoir été bâti dans la région est celui de Kinngait en 1957. Il ne s'agissait alors que d'un petit espace de quelques mètres à peine, où les encres gelaient en hiver et où la *qulliq* (lampe à huile traditionnelle) était la seule source de lumière et de chauffage (Boyd Ryan et Coward-Wight 2007 : 42). À Pangniqtuuq, le lancement d'un programme d'estampe expérimental en 1971 rendit nécessaire la construction d'un atelier qui fut rapidement bâti et opérationnel dès l'année suivante pour permettre la réalisation de la première collection locale d'estampes. Naturellement, les dessinateurs ont acquis une place au sein de l'atelier et un espace leur est désormais consacré où ils viennent travailler quotidiennement. Selon les disponibilités de chacun, les dessinateurs travaillent à l'atelier annuellement ou parfois, pour quelques mois seulement.



Ill. 12. Uqurmiut Centre for Arts and Crafts, l'atelier d'estampe de Pangniqtuuq à l'extérieur (partie supérieure) et à l'intérieur (partie inférieure) (Photo : Aurélie Maire 2007 © Pangniqtuuq).

Dans les ateliers de Pangniqtuuq et Kinngait, les artistes qui y travaillent sont employés par la coopérative locale qui les rémunère selon un taux horaire fixe. Un montant additionnel est versé aux artistes lors de l'achèvement d'une œuvre, en plus de la rémunération des droits d'auteurs (Peter Wilson, 19 janvier 2007 ; Jimmy Manning, 1^{er} mai 2009 ; 26 avril 2010). Ce statut d'employé implique une gestion administrative ainsi qu'un

certain contrôle de la productivité et de la présence des artistes¹⁵². Comme me l'expliquait Jimmy Manning, responsable de l'atelier de Kinngait de 2007 à 2010, les dessinateurs et les maîtres-graveurs de l'atelier sont employés par le Dorset Fine Arts qui dépend de la West Baffin Eskimo Co-operative.

We are connected with [the] Dorset Fine Arts in Toronto^[153] and these people handle our production doing the deal and prepare for the year that we will have for the print collection. These printer here [in Kinngait] are paid hourly doing their process, and their after they have finished in the spring, and then we will be sending all the production, and then the printers are off for three months. [...]

Some [drawers] will keep going. Some [...] will slow down a little bit and then we will buy more [drawings] later, and they are a kind of mountains [up and down]. Like for Shuvinaï [Ashoona] and Annie [Pootoogook], and few other younger artists because the galleries across Canada have been you know focusing on them these years, and then they can be forced very busy through up the year. [...] And that for younger people it's at the same because galleries in Canada have been very anxious of the new generation work which is very very different from their grandmother's or father's work; so in that case and then the younger people would work through the year.

As the work finishes we would pay them almost high brought like at this instance if they are working on special project like a long scale project, and then we will pay them as they are going on is. The drawing is made in two weeks and we give them an advance during the work process. And also in the other medium like lithography, you know, if we have selected image and they are required to draw on stone or another plate ; it may low in that case if their image is very positive they would get paid more for their work. (Jimmy Manning, 22 novembre 2007)

Il existe différentes catégories de travailleurs à l'atelier de Kinngait : les maîtres-graveurs et les dessinateurs. Les premiers sont salariés par la West Baffin Eskimo Co-operative et rémunérés à un taux horaire fixe. Ils travaillent neuf mois par année. Les seconds sont soumis aux mêmes conditions que les maîtres-graveurs mais ne travaillent pas durant l'été, à moins qu'un retard dans la production des estampes ne l'exige. Notons que l'engouement récent des galeries d'art privées pour les dessins des jeunes artistes (comme Shuvinaï Ashoona et Annie Pootoogook citées par Jimmy Manning) implique un travailler régulier toute l'année, pour répondre à la demande du marché de l'art occidental¹⁵⁴ (*Ibid.*).

¹⁵² Une pointeuse a été installée dans chaque local pour vérifier les heures d'arrivée et de sortie des employés.

¹⁵³ La coopérative de Kinngait est la seule à bénéficier d'une succursale hors du Nunavut. Note de l'auteur. La structure et la gestion des coopératives seront explicitées dans le chapitre suivant (*Cf. infra* : IV.II.1).

¹⁵⁴ La question du renouvellement du marché de l'art international sera ultérieurement développée (*Cf. infra* : IV.II.3).

Travailler au sein des ateliers locaux implique certaines conditions de création auxquelles les artistes n'auraient pas accès dans d'autres circonstances (s'ils travaillaient à leur domicile par exemple, comme nous le verrons ensuite). Beaucoup des artistes interrogés insistent sur le fait de ne pas être continuellement dérangés à l'atelier, comme cela est bien souvent le cas à la maison où les enfants sollicitent les adultes (par exemple, Andrew Qappik, 15 janvier 2007 ; Tim Piseolak, 15 novembre 2007 ; Pitaloosie Saila, 11 avril 2009 ; Qaunaq Mikkigaq, 21 avril 2009 ; Qavavau Manumie, 30 avril 2009). Lors d'un entretien avec Peter Wilson, responsable de l'atelier de Pangniqtuuq de 2006 à 2008, celui-ci insistait sur le fait que seules les personnes autorisées peuvent entrer dans l'atelier. Selon lui, il s'agit de préserver un environnement calme, libre de toute distraction qui pourrait perturber la créativité des artistes (Peter Wilson, 19 janvier 2007). Il en est de même à Kinngait où les visites ne sont tolérées qu'occasionnellement. Dans l'atelier, chaque artiste a son propre espace de travail, avec une table, une chaise ou un tabouret, les outils et le matériel nécessaires (Ill. 13)¹⁵⁵.

¹⁵⁵ À Kinngait, le manque d'espace contraint parfois les dessinateurs à échanger leur table à dessin, en fonction de la dimension du papier utilisé.



III. 13. Shuvinai Ashoona dessinant au Dorset Fine Arts, l'atelier de Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset fine Arts-WBEC).

Travailler dans un même local implique également pour les artistes, la possibilité de voir les réalisations des autres créateurs, et pour certains, de glaner de nouvelles idées pour de futurs dessins. Comme le montre la photographie ci-dessus avec un dessin de Shuvinai Ashoona, il n'est pas rare que les dessins récemment achevés soient affichés sur les murs de l'atelier. La réunion de plusieurs artistes dans un même atelier semble effectivement agir comme un véritable stimulant, tant d'un point de vue créatif que personnel, ce que soulignait Jimmy Manning (26 avril 2010). En ce sens, l'atelier est considéré par beaucoup comme un lieu communautaire essentiel où se discutent et se partagent des opinions. Et des idées. Les deux pauses café quotidiennes d'une demi-heure chacune (à dix à quinze heures, à Kinngait comme à Pangniqtuuq) sont propices à ces échanges. De plus, la radio écoutée quotidiennement dans les ateliers alimente les conversations, alors que des encouragements, parfois accompagnés de conseils, sont également formulés par les artistes dont la plupart observent avec attention les dessins en cours de réalisation ou achevés sans

prononcer une parole. Dans des sociétés où tout commentaire critique est jugé inconvenant et associé à une humiliation qui pourrait rompre l'harmonie (Dorais 1984), le talent des artistes n'est que rarement l'objet de discussions, si ce n'est pour en souligner l'habileté et le savoir-faire bien que l'humilité reste de mise (Bennett et Rowley 2004 : 96). Par contre, certains des sujets représentés suscitent souvent de vives réactions de la part des spectateurs, ce sur quoi nous reviendrons ultérieurement (*Cf. infra* : chapitre VII).

III.I.2.b. Dessiner à domicile

Si certains dessinateurs sont employés par la coopérative et travaillent quotidiennement à l'atelier, ce n'est pourtant pas le cas de la majorité d'entre eux. Le statut d'artiste salarié ne concerne qu'une minorité des dessinateurs, d'autant plus que seul un petit nombre d'entre eux se consacre à temps plein à la création artistique. D'une part, les artistes ne collaborent pas systématiquement avec la coopérative locale, ce qui implique qu'ils choisissent de vendre leurs œuvres par leurs propres moyens et d'autre part, certains artistes choisissent de vendre leurs dessins à la coopérative, sans pour autant y être employé ou travailler dans ses locaux¹⁵⁶. À l'inverse, un dessinateur ou un maître-graveur salarié doit travailler quotidiennement dans les ateliers locaux. Cette situation engendre certaines contraintes qui les dissuadent de conserver cet emploi. Il a ainsi été fréquemment mentionné (par ordre d'importance) que les revenus en tant qu'artiste salarié ne permettent pas de subvenir aux besoins de la famille¹⁵⁷ ; un travail régulier de neuf à cinq heures n'est pas envisageable pour certaines personnes (« trop routinier » affirment quelques-uns) ; de nombreux artistes ayant un autre emploi et/ou une autre source de revenus ne peuvent pas se consacrer exclusivement à la création artistique ou n'en ont pas l'envie ; les aînés ne sont parfois plus en mesure de se déplacer à l'atelier quotidiennement et décident de rester chez

¹⁵⁶ Ces deux points seront explicités au chapitre suivant.

¹⁵⁷ L'exemple de Noah Maniapik est significatif. Il travaillait à l'atelier d'estampe lorsque je l'ai rencontré en 2006 et 2007 à Pangniqtuuq (Noah Maniapik, 19 décembre 2006). Quand je l'ai revu trois ans plus tard, il expliquait qu'il avait dû quitter l'atelier parce qu'il ne gagnait pas suffisamment d'argent pour subvenir aux besoins de sa famille. Il est aujourd'hui électricien en charge de la maintenance de l'hôtel de la communauté. Il dessine toujours, mais à domicile et réalise des peintures à l'huile qui ont récemment été exposées, au Nunatta Sanakuttaangit Museum à Iqaluit (notes de terrain 2010 : 7).

eux où ils continuent de dessiner (c'est le cas, par exemple, de Kenojuak Ashevak et Pitaloosie Saila) ; les artistes ayant des enfants trop jeunes pour être scolarisés doivent rester chez eux pour s'en occuper.

Il ne faut cependant pas négliger le fait qu'un petit nombre d'artistes est invité à venir travailler à l'atelier et que seuls « les plus talentueux et les plus prometteurs », aux dires des responsables des ateliers se voient offrir une telle opportunité, en raison du manque d'espace à l'atelier, mais surtout du manque de fonds pour la rémunération des artistes (Peter Wilson, 19 janvier 2007 ; Jimmy Manning, 1^e mai 2009). Ces dernières années, ce ne sont ni l'espace ni l'argent qui manquent pour engager des dessinateurs à Pangniquuuq, mais comme me le confiait Kyra Vladykov Fisher (alors responsable de l'atelier de Pangniquuuq), la difficulté consiste à trouver des personnes intéressées par le dessin et suffisamment impliquées pour y consacrer du temps (Valdykof Fisher, 1^e avril 2010). Or, selon elle, la création d'estampes ou de dessins n'intéresse pas les jeunes qui préfèrent travailler pour le gouvernement du Nunavut et bénéficier de meilleurs salaires¹⁵⁸.

Une atmosphère calme est requise pour les dessinateurs qui travaillent à domicile, cela a été évoqué de façon unanime par les personnes interrogées. Selon Pitaloosie Saila (11 avril 2009), il est difficile de dessiner à la maison en présence de ses enfants et petits-enfants parce qu'ils sont agités, bougent sans arrêt, crient et se disputent souvent. Elle préfère dessiner seule ou en compagnie de son mari Pauta Saila¹⁵⁹. Shuvinai Ashoona, quant à elle, dessine uniquement à l'atelier où elle n'est pas constamment dérangée par les membres de sa famille (Shuvinai Ashoona, 24 avril 2009). Pour d'autres comme Peona Keyuakjuak, aucun lieu n'est plus calme que la toundra où il se sent plus à l'aise : il y a moins de monde que dans la communauté, les gens ont d'autres sujets de discussion et sont plus calmes (Peona Keyuakjuak, 4 avril 2010).

¹⁵⁸ Communication personnelle, le 1^e avril 2010.

¹⁵⁹ Pauta Saila fut le premier sculpteur inuit à réaliser un ours qui danse (Vladykov Fisher 2008 : 213-215). Il est décédé en octobre 2009.

III.I.2.c. Dessiner à l'extérieur de la communauté, dans la toundra

Parmi l'ensemble des informateurs, un seul disait dessiner régulièrement à l'extérieur de la communauté, dans la toundra ; mais cet espace créatif ne doit pas être pour autant négligé.

[I moved to Pangniqtuuq] in the 1970's. We were out there but we had a camp here then we moved back again out on the land in our out post camp. [...] Then we moved again to our camp where we had a qammaq. [...] Yes, in these years in 1600, my great great great grandfather was also a shaman. His name was Ivvik, my big great great grandfather, Tuurngaq, Ivvik's son was Tuurngaq (great great grandfather). And Tuurngaq's son was Kiinainaq, my great great grandfather's son and Kiinainaq was my grandfather father's. I came from a shaman family. [...] My art came from my family. Well, I work on my own out there, on the land, with my family. [...] I feel more comfortable out there. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

L'ascendance chamanique de l'artiste reste étroitement associée à sa pratique artistique, ce que Peona Keyuakjuk exprime sans équivoque : « I came from a shaman family. [...] My art comes from my family. ». En dessinant dans la toundra qu'occupaient jadis ses ancêtres, qu'il a lui-même occupé et qu'il continue d'occuper encore aujourd'hui, Peona Keyuakjuk maintient des liens étroits avec son histoire familiale. Ces propos rejoignent ceux de Jimmy Manning, ancien responsable de l'atelier de Kinngait, également photographe et auteur de talent¹⁶⁰. Évoquant sa pratique de la photographie, celui-ci explique l'importance de conserver un lien avec le territoire (*nuna*) pour rester en contact avec ses ancêtres :

Going out on the land seems to me like visiting my parents, my grandparents, and my great great grandparents you know because they lived on the land in these areas. So I keep connections with them even if they passed away a long time ago. Their *tarniit* [souls] are still there as well as they are in my mind and in my heart. But I feel them easier when I am out on the land in our cabin as they used to stay around there.

My parents and my grandparents are always in my mind. I could say that they are still alive as I follow what they told when I was a kid. Today, I do my best to tell my grandchildren what my parents and grandparents told me. (Jimmy Manning, 13 avril 2010)

De ce point de vue, nous comprenons que *nuna* est non seulement associé aux membres de la famille décédés, mais que le territoire représente aussi un lieu propice à la transmission

¹⁶⁰ Au sujet de l'artiste, voir la notice biographique de Vladykov Fisher (2008 : 89-91).

des savoirs et des savoir-faire d'une génération à l'autre. Cette relation triadique entre le territoire parcouru et habité et les histoires familiales est d'autant plus forte qu'elle est au cœur de la pratique artistique des deux hommes. En effet, Peona Keyuakjuk a appris à sculpter et à dessiner en observant son père :

I made a carving at first. I mean, I watched my father carving when I was a child. [...] I just watched him making carving. I learned from watching him, I never asked him, I learned from watching him. I have started [to carve] in this way I was about 13-14 years old. [...]

[My first carving was] a walrus. I made a seal. That was my first time, a very small seal [...] in stone, it wasn't so hard but the stone is sometimes better, I mean that kind of stone, I mean soapstone. It was my first time carving. Not here [in the community] but in our out post camp. It was almost spring time. I mean in the camp. [...]

My dad used old hand made, made out from stone and steel. I saw my father to put the carving under water in order to make them shining. It was my first time. [...] I watched my father making some drawings that is what I remember. I mean I didn't ask him what he was drawing; I just looked at him drawing. [...] It was something like that [a hunting scene] maybe on the ice that I remember. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

Quant à Jimmy Manning, l'exercice de la photographie reste intrinsèquement lié à son héritage paternel, puisque son grand-père paternel n'est autre que Peter Pitseolak, considéré comme le premier inuit à faire de la photographie (Eber 1977 ; Belman et Eber 1980 ; Wise 2000). Lorsqu'il prend des clichés photographiques, son grand-père paternel occupe ses pensées :

My grandfather, I mean my father's father was Peter Pitseolak you know. The school here was named after him. Peter Pitseolak was maybe the first Inuk who paid attention to photography. You have seen his camera over there [in the house where Jimmy lives in Kinngait]. I myself really enjoy taking pictures, and he is in my mind when I take pictures. [...] He is actually always in my mind; he was very strong you know. He told me many stories when I was a child. Every day he is in my mind, and in my thoughts. (Jimmy Manning, 30 mai 2010)

Ces deux témoignages soulignent l'importance du lieu de création des œuvres pour les artistes qui, au-delà de l'aspect pratique d'un lieu, y associent une valeur symbolique en étroite relation avec les ancêtres¹⁶¹. Rappelons qu'il y a seulement quelques décennies, les Inuit étaient encore nomades et se déplaçaient pour assurer leur subsistance par la chasse et la pêche. Ils pouvaient également parcourir de longues distances pour rendre visite à des

¹⁶¹ Cet aspect sera développé dans la troisième partie de la thèse (*Cf. infra* : VIII.II.1)

membres de la famille ou des amis établis dans d'autres régions, explorer de nouveaux territoires de chasse, commercer avec les comptoirs de traite ou encore, voyager pour le plaisir et retourner à un endroit évoquant des souvenirs tel le lieu de naissance ou de décès d'un parent (Boas 1888 : 166-167). Les Inuit voyageaient toute l'année, que ce soit à pied, en traîneau à chien (*qimuksiik*) ou en bateau (*qajaq* et *umiaq*¹⁶²). De nos jours et dans le contexte d'un mode de vie sédentaire, les Inuit constatent que les déplacements ne sont plus aussi nécessaires qu'autrefois puisque l'approvisionnement en nourriture repose davantage sur les denrées de la coopérative ou du magasin local que sur la chasse. Se déplacer sur les territoires jadis parcourus et occupés par les ancêtres représente pourtant une activité essentielle sur un plan symbolique, ce dont il sera ultérieurement question. Bien que les modes de transport aient changé au profit des motos-neige, des bateaux à moteur, des véhicules tout terrain et des avions, les Inuit retracent sur la banquise et le sol enneigé, une année après l'autre, les pistes laissées par leurs ancêtres et conservées dans la mémoire collective.

Alors que certaines sources ethnographiques ont défini les mondes terrestre et céleste comme les lieux de résidence des âmes des personnes décédées (Rasmussen 1929 : 95). Turner (1894 : 192-193), qui eut l'occasion d'observer les Inuit de l'Ungava à la fin du XIX^e siècle rapporta que les âmes des défunts rejoignaient le ciel *keluk* [*qilak*] ou descendaient sous terre *nuna* : « The place to which the soul goes depends on the conduct of the person on earth and especially on the manner of his death » (*Ibid.* : 191). Ainsi, les âmes des personnes qui mouraient de faim ou étaient assassinés, ou encore les femmes décédées en couche devenaient des *kelugmyut* [*qilammiut*], « les habitants de la voûte céleste ». Les autres descendaient vers le monde souterrain et étaient appelées des *nunamyut* [*nunamiut*], « les habitants de la terre ». Le capitaine Lyon (1824 : 372-374) fit la même observation dans la région d'Iglulik. Il existait deux lieux de séjour pour les âmes défuntes, l'un souterrain, l'autre céleste (*qilak*). L'espace céleste est le domaine de *tatkuk*

¹⁶² Le *qajaq* (kayak) est une embarcation individuelle (parfois double) utilisée pour la chasse et constituée de peaux de mammifères marins ou de caribous tendues sur une structure légère d'os ou de bois flotté. Quant à l'*umiaq*, il s'agit d'une embarcation collective servant à transporter les familles lors des déplacements saisonniers dans l'Arctique canadien oriental. Sa coque était généralement constituée de peaux de phoques ou de morsés. Des rames et un gouvernail permettaient de manœuvrer l'embarcation qui était parfois dotée d'une petite voile aidant à le propulser. Autrefois largement répandu à l'échelle circumpolaire, l'*umiaq* comme le *qajaq* ne sont pratiquement plus utilisés aujourd'hui, à l'exception du Nord du Groenland et lors d'événements ponctuels ailleurs au Canada et en Alaska.

[*taqqiq*], l'homme-Lune, esprit bienveillant envers les humains ; les âmes des chasseurs noyés en mer, tués par des animaux, ou encore celles de ceux qui ont été assassinés y résident. Le monde souterrain se divise, quant à lui, en quatre niveaux, décrits comme « de mauvais endroits inconfortables » :

The day on which a good person dies and is buried, the soul goes to a land immediately under the visible world; and, still descending, it arrives the second day at one yet lower; the third day it goes farther yet; and on the fourth it finds, "Below the lowest deep, a deeper still". This is the "good land" and the soul which reaches it is for ever happy. The three first stages are bad uncomfortable places; for in each the sky is so close to the earth, that a man cannot walk erect: yet these regions are inhabited; and the good soul, in passing through them, sees multitudes of the dead, who, having lost their way, or who, not being entitled to the "good land", are always wandering about and in great distress. Whether these unhappy souls are in purgatory or not, I was unable to learn; but they suffer no other pain than what we should call the "fidgets". In the lowest *Aadlee* a perpetual and delightful summer prevails; the sun never sets, but performs one unceasing round; ice and snow are unknown; the land is covered with perpetual verdure [...]; thus universal and eternal feasting and jollity prevail, and the whole time of the souls is occupied in the favourite amusements of eating, singing, dancing, and sleeping. (*Ibid.*)

Des observations similaires furent rapportées par Rasmussen, un siècle plus tard, dans la même région :

After death, there are two different places to which one may pass either up into heaven to the *Udlormiut* [*Ullurmiut*], or People of Day; their land lies in the direction of dawn, and is the same as the Land of the Moon Spirit. The other place to which the dead may come lies down under the sea. It is a narrow strip of land, with sea on either side; and the inhabitants are therefore called *Qimiujârmiut*: "the dwellers in the narrow land." [...] Here also dwells the great Sea Spirit *Takánakapsâluk*. (Rasmussen 1929 : 94-95)

D'autres sources ethnographiques pourraient être évoquées, mais ces quelques exemples suffisent à comprendre la dimension symbolique qui lie les mondes terrestre (*nuna*) et céleste (*qilak*) aux défunts. De nos jours, cette conscience de la présence des personnes décédées reste très forte pour la plupart des Inuit qui disent renouer ou renforcer les liens avec leurs ancêtres lorsqu'ils parcourent la banquise ou la toundra. C'est ainsi que les paroles du photographe Jimmy Manning (2 mai 2010) me reviennent en mémoire lorsqu'il disait : « Going out on the land seems to me like visiting my parents, my grandparents, and my great great-grandparents ». Avant qu'un lieu ne soit consacré à la création artistique à la fin des années quarante, les Inuit emportaient avec eux leur matériel nécessaire à la création des œuvres. Les dessins étaient alors réalisés dans les campements,

à l'intérieur de la tente (*tupiq*), de l'*iglu* ou du *qammaq*¹⁶³ ou à l'extérieur, lorsque le temps le permettait. Que ce soit par choix ou par nécessité, les artistes de Kinngait et Pangniqtuuq ont aujourd'hui l'opportunité de travailler à domicile ou dans un atelier dédié à la création, mais soumis à des horaires de travail réguliers. Tandis qu'il s'agit, pour certains, d'une réelle opportunité de se consacrer à temps plein aux pratiques artistiques, travailler à l'atelier représente des contraintes (horaires peu flexibles et présence quotidienne requise par exemple), pour d'autres, au point parfois d'y renoncer. Pour les artistes les plus assidus, travailler à l'atelier ne signifie pas pour autant de renoncer à dessiner ailleurs ; par exemple, en répartissant son temps de travail entre l'atelier (du lundi au vendredi), la maison et l'extérieur, les fins de semaine comme l'ont expliqué Tim Pitsiulak (12 avril 2010) et Peona Keyuakjuk (4 avril 2010), cela reste tout à fait envisageable. Enfin, travailler à l'atelier implique souvent, pour les dessinateurs, d'être associés à la réalisation des estampes bien qu'un nombre restreint de dessins soient sélectionnés comme le déplore Pitaloosie Saila (11 avril 2009).

III.II. *Titiqtugaliriniq* : « la production des estampes »

Le terme « estampe » désigne toute image imprimée en édition limitée¹⁶⁴, obtenue selon divers procédés d'impression comme la gravure sur pierre, sur cuivre, sur zinc ou sur bois, la lithographie, l'eau-forte, l'aquatinte, le pochoir, etc. En inuktitut, la réalisation des estampes se dit *titiqtugaliriniq*, impliquant l'idée de « s'occuper à faire » exprimé par le morphème *-liri-* associé à une certaine durée dans le temps (Schneider 1986 : 109). Les premiers essais de production d'estampes ont été réalisés à Kinngait, au cours de l'année 1956, suite à l'ouverture d'un petit local permettant l'entreposage du matériel¹⁶⁵. Les

¹⁶³ Un *iglu* (igloo) est une maison de neige constituée de blocs de neige compactés, découpés et assemblés selon un plan circulaire. Un *qammaq* est une habitation circulaire constituée de pierres superposées.

¹⁶⁴ Depuis le développement des programmes d'art graphique dans les communautés inuit de l'Arctique canadien, le nombre d'édition des estampes a varié de vingt-cinq à soixante-quinze exemplaires de reproduction d'un même dessin. À Kinngait et Pangniqtuuq, l'édition des estampes est souvent limitée à cinquante exemplaires.

¹⁶⁵ La même année, les Inuit de Kinngait ont créé une coopérative dont dépend l'atelier d'estampes. Elle se charge de rémunérer des artistes, fournir du matériel et diffuser des œuvres sur le marché de l'art. (*Cf. infra* :

origines historiques du développement de la technique de l'estampe dans l'Arctique canadien oriental ont fait l'objet d'une riche documentation, par l'intermédiaire, notamment, de James Houston, un artiste canadien de passage dans les communautés inuit pour la première fois durant l'été 1956¹⁶⁶. L'histoire, considérée comme officielle et relayée par les Inuit comme par les non-Inuit (historiens, historiens d'art et spécialistes de l'art inuit), révèle le vif intérêt des Inuit qui, voyant la reproduction d'une même image sur des paquets de cigarettes vides – ceux de Houston – s'inquiétèrent du caractère ennuyeux d'une telle répétition. Maîtrisant mal l'inuktitut, Houston leur expliqua alors la technique d'impression utilisée à l'aide d'une défense d'ivoire incisée qu'il enduisit de suie et appliqua sur une peau d'oiseau : le motif imprimé apparut alors. Dans son ouvrage autobiographique, Houston écrit :

Osuituk sat near me one evening casually studying the sailor's head to be seen as a trademark on two identical packages of cigarettes ['Player's navy Cut']. He noted carefully every subtle detail of color and form, then stated that it must have been very tiresome for some artist to sit painting every one of the title heads on the packages with the exact sameness.

I tried to explain this in Inuktitut, as best I could, about 'civilized man's technical progress in the field of printing little packages, which involved the entire offset color printing process. My explanation was far from successful, partly because of my inability to find the words to describe terms such as 'intaglio' and 'color register', and partly because I was starting to wonder whether this could have any practical application in Inuit terms.

Looking around to find some way to demonstrate printing, I saw an ivory tusk that Osuitok has recently engraved. The curved tusk was about fifteen inches long. Osuitok had carefully smoothed and polished it and had incised bold engraving on both sides. Into the lines of these engravings he had rubbed black soot gathered from his family's seal-oil-lamp.

Taking an old tin of writing ink that had frozen and thawed many times, with finger I dipped up the black residue and smoothed it over the tusk. Then taking a thin piece of toilet tissue, I laid it on the inked surface and rubbed the top lightly, then quickly stripped the paper from the tusk. I saw that by mere good fortune, I had pulled a fairly good negative image of Osuitok's incised design.

"We could do that", he said, with the instant decision of a hunter. And so we did. (Houston 1995 : 263)

chapitre IV). L'atelier de lithographie et de dessin actuel est adjacent à ce local d'une dizaine de mètres carrés à peine.

¹⁶⁶ James Houston, nommé par le gouvernement fédéral comme administrateur local, encourage la création graphique et sculpturale de 1954 à 1962 (voir notamment Houston 1967 ; Graburn 1987b).

Ce récit que les Inuit partagent volontiers appartient désormais à la tradition orale. Les premières expérimentations d'estampes ont été réalisées à Kinngait entre 1956 et 1958 : guidés par James Houston, les Inuit testèrent divers procédés – ivoire incisé, gravure sur pierre et pochoir réalisé sur peau de phoque – dont résulta la première collection d'estampes contemporaines¹⁶⁷. Rapidement maîtrisée, la technique de la gravure sur pierre acquit davantage d'importance auprès des créateurs qui perfectionnèrent leur savoir-faire. Un programme d'art graphique fut financé par le gouvernement fédéral au début des années 1960 dont plusieurs communautés de l'Arctique canadien bénéficièrent, permettant la création d'autres ateliers d'estampes, notamment à Puvirnituq en 1962, Ulukhaqtuuq en 1965, Qamanittuaq en 1970 et Pangniqtuuq en 1972¹⁶⁸. Depuis cette époque, une collection réunissant de vingt à soixante estampes est annuellement réalisée à Kinngait.

Une riche documentation à caractère historique existe sur cette période, c'est pourquoi le lecteur sera référé aux nombreuses sources existantes¹⁶⁹. Il s'agit de comprendre, dans un premier temps, les critères de sélection des dessins en vue de leur reproduction en estampe, tout en se demandant si la perspective d'une éventuelle édition estampée influence ou non la conception initiale des dessins. Dans un second temps, il sera question des techniques mises en œuvre pour reproduire un dessin par un procédé d'impression. Il s'agit de prendre conscience de la place accordée au dessin par rapport à la réalisation des estampes et des tapisseries.

¹⁶⁷ Celle-ci compte treize estampes (éditées chacune en vingt exemplaires) exécutées par douze artistes. Exposées en décembre 1959 lors du Festival Shakespeare de Stratford en Ontario, ces estampes remportent un franc succès auprès des collectionneurs et amateurs d'art occidentaux qui les achètent toutes. Une seconde collection de quarante et une estampes est réalisée à Kinngait en 1959 (Crandall 2000 : 119-128 ; Barz 2003 : 195).

¹⁶⁸ Au Nunavik, l'intérêt pour l'estampe ne se développe que dans les années 1972, à l'exception de la communauté de Puvirnituq qui inaugure son atelier en 1962. Au printemps 1972, dix-huit artistes issus de neuf communautés viennent à Puvirnituq pour s'initier à la technique de la gravure sur pierre. De retour dans leurs villages, les Inuit bénéficiant d'une formation à la gravure sur pierre, ont choisi de poursuivre cette expérience et parfois de l'enseigner à d'autres comme en témoignent des documents d'archives (R11333 vol 10-3).

¹⁶⁹ Voir à ce sujet les catalogues annuels d'estampes des communautés concernées, ainsi que la publication de Barz (2003) qui répertorie systématiquement les estampes produites dans l'Arctique canadien de 1957 à 2003. Cet ouvrage fournit un ensemble de données considérables. De plus, voir Crandall (2000) dont l'ouvrage historique propose, pour chaque année, une partie du chapitre à la production des estampes. En ce qui concerne les estampes de Kinngait, la publication sous la direction de Boyd Ryan et Coward-Wight (2007) offre une très riche rétrospective de cinquante années de création d'estampes à Kinngait, incluant des essais des acteurs locaux.

III.II.1. Les techniques d'impression

Les techniques d'impression représentent une large part de la production des œuvres graphiques dans les ateliers locaux¹⁷⁰. Bien que je n'ai eu accès à aucune donnée chiffrée, un lien intrinsèque rattache la pratique du dessin à celle de l'estampe, comme l'indiquait Labarge : « In practical terms, however, the two streams of activity - drawing and printmaking - were interdependence ; one could not have survived without the other. The drawing remains a largely unexplored area. » (Labarge 1986 : 39). En d'autres termes, la production d'estampe n'existerait pas sans les dessins et inversement, la création de dessins ne serait probablement pas aussi importante sans les estampes. Au vu de l'ensemble de la production, des catalogues annuels d'estampes et des nombreuses sources disponibles sur le sujet¹⁷¹, il existe trois techniques d'impression principales à Pangnituq et Kinngait (répandues également dans tout l'Arctique canadien), permettant de reproduire les dessins, en vue de réaliser une estampe : la gravure sur pierre, le pochoir et la lithographie. Bien que d'autres techniques d'estampe existent également, elles restent moins courantes.

¹⁷⁰ Cette partie a fait l'objet d'un article consacré aux techniques de l'estampe dans l'Arctique canadien (Maire 2008a) dont certains passages ont été remaniés.

¹⁷¹ En plus des catalogues annuels d'estampes des coopératives, voir notamment : Le Vallée (1964), Roch (1974), Marquand (1975), Labarge (1986), Barz (2003), Myers (1986), Leroux *et al.* (1994), Boyd Ryan et Coward-Wight (2007), Maire (2008c), Lalonde (2009).

III.II.1.a. *Ujaraq nakasimajuq* : « une gravure sur pierre »

Ujaraq nakasimajuq désigne la technique de la gravure sur pierre à Kinngait, alors que les Pangniqturmiut emploient davantage le terme *ujaraaqsimajuq* bien qu'ils comprennent le premier. Au Nunavik, l'expression *qullisajamut sanasimajuq* représente l'équivalent ces termes¹⁷². La technique de la gravure sur pierre s'inspire de la pratique japonaise de la gravure sur bois que James Houston a étudiée sur place et importée à Kinngait en 1957. Après une période d'expérimentation et d'ajustements, les Kinngarmiut s'approprient le procédé en l'adaptant aux matériaux dont ils disposent¹⁷³. En l'absence de bois (à l'exception du bois flotté), la pierre le remplace. Les premiers essais de gravures sur pierre ont été réalisés entre 1957 et 1958, avec la production de vingt estampes de petits formats éditées en trente exemplaires chacune¹⁷⁴.

La technique consiste en dessin original réalisé au crayon (graphite et/ou crayon de couleur) qui est reproduit par un maître-graveur sur une matrice de pierre, préalablement polie. Pour ce faire, un papier calque est généralement utilisé, à moins que le dessinateur n'exécute son dessin directement sur la pierre – ce qui n'est pas rare, à Puvirnituq et Kinngait en particulier (Blodgett 1991). La matrice de pierre, dont l'épaisseur varie de cinq à quinze centimètres, est ensuite gravée au ciseau et au burin. La matière est enlevée sur quelques millimètres pour ne laisser en relief que les zones correspondant aux surfaces colorées (Ill. 14). Il s'agit d'un long processus requérant force et habileté.

¹⁷² *Ujaraq nakasimajuq* signifie littéralement : « une pierre a été coupée, taillée ». Le terme *ujaraaqsimajuq* qui est employé à Pangnituq se réfère quant à lui à l'idée de quelque chose qui a été arrêté par une pierre sur laquelle on passait ou qui a buté sur une roche qui dépassait. Il est d'ailleurs employé au Nunavik dans ce sens, au sujet d'un traîneau ou d'un bateau.

¹⁷³ Plusieurs sources témoignent de ces essais initiaux, parmi lesquels : Boyd Ryan et Coward-Wight (2007) ; Houston (1988 : 56-63) ; Coward-Wight (1991) ; Labarge (1986 : 23).

¹⁷⁴ Cette collection a été vendue à Winnipeg dans un magasin de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Selon M. Craig, chargée de la commercialisation et de la promotion de l'art inuit pendant vingt-cinq ans auprès de la Canadian Arctic Producers puis de la Fédération des coopératives du Nouveau Québec (FCNQ) en 1976, ces premières estampes produites dans l'Arctique canadien ne sont pas reconnues à leur juste valeur par les spécialistes et amateurs d'art inuit (Houston 1988 : 58).



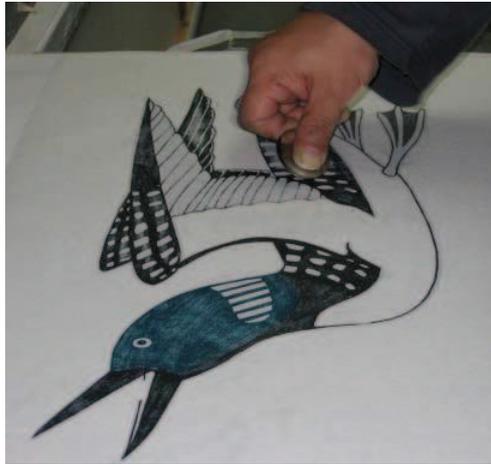
Ill. 14. Qiatsuq Niviaqsi sculptant la matrice de pierre : cette gravure sur pierre reproduit un dessin de Ningeokuluk Teevee (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Selon la dimension du support et la dureté de la pierre, la préparation de la matrice nécessite de cinq à quinze jours de travail, à raison de cinq à sept heures de travail quotidien. Une fois la matrice gravée, le maître-graveur dispose les encres d'imprimerie sur une plaque de verre où il enduit d'encre ses rouleaux pour permettre une répartition homogène de la couleur. Il applique ensuite chaque rouleau enduit d'encre sur les zones en relief de la matrice. Un papier tendre de type mûrier de Chine est ensuite déposé sur la matrice préalablement encrée, puis recouvert d'une autre pellicule de papier protecteur, avant de procéder à l'impression proprement dite. Celle-ci est réalisée manuellement et parfois, certains artistes utilisent le dos d'une cuillère afin de faciliter l'impression de l'encre sur le support papier (Ill. 15, ci-après, p. 145) :

Using a spoon is better to ink the paper. A steel spoon is harder than my hand so its pression under inked stone reveal all design details on paper. (Arnaqu Ashevak, 29 octobre 2007)

Bien que le recours à la cuillère soit peu répandu, selon mes observations, cette méthode se révèle efficace pour imprimer des détails sur le papier grâce à une forte pression exercée sur le papier, par l'intermédiaire de la cuillère et le maître-graveur reproduit ce procédé pour chaque édition qu'il réalise. En ce qui concerne les matrices de pierre, elles étaient systématiquement détruites une fois les estampes réalisées pour éviter toute contrefaçon mais aujourd'hui, elles sont généralement repolies en vue d'être réutilisées pour une nouvelle édition de gravures (Jimmy Manning, 22 novembre 2007).

Dans le domaine artistique et à l'échelle internationale, la technique de la gravure sur pierre reste une spécificité inuit. Elle fait la réputation de l'atelier de Kinngait dont les maîtres-graveurs produisent chacun de trois à quatre éditions de différentes séries d'estampes en une journée. Une fois les couleurs pressées sur le support papier, l'artiste retire l'épreuve de la matrice et ajoute, si nécessaire, les détails du dessin au crayon noir. L'épreuve achevée, l'artiste appose l'estampille au bas de l'œuvre, inscrit le nombre d'édition, le titre, ainsi que le lieu et la date de création. Également utilisée à Pangniqtuuq et Puvirnituuq, la gravure sur pierre peut être combinée avec d'autres techniques d'impression, comme celle du pochoir qui permet d'ajouter de la couleur sur des petites surfaces.



Ill. 15. Arnaqu Ashevak procédant à l'impression manuelle d'une gravure sur pierre : il retire ensuite le papier pour contrôler l'impression et ajouter les derniers détails au crayon noir (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

III.II.1.b. *Kajjurallaaq* : « un pochoir »

La technique du pochoir consiste en l'utilisation de caches et de brosses, spécifiques à chacun des coloris que l'on ajoute et superpose au fur et à mesure. Le terme *kajjurallaaq* exprime précisément cette idée : le radical *kajjuq-* qui signifie « joindre à un autre » s'associe au morphème *-ralaaq-* [ou *-ralaak-*] qui désigne littéralement « plusieurs petites choses l'une après l'autre » (Schneider 1986 : 176). *Kajjurallaaniq* est son synonyme (le suffixe *-niq* qui est une forme nominale traduit l'idée de résultat). Ce procédé permet de réaliser des aplats colorés et des dégradés de couleurs. Les artistes de Qamanittuaq depuis 1970, Pangniqtuuq depuis 1973, et Ulukhaqtuuq depuis 1979 se sont spécialisés dans cette technique (Goetz 1977 ; Goliger et Ipellie 1978 ; Barz 2003).



III. 16. Jolly Atagoyuk exécutant un pochoir (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqurmiut Centre for Arts & Crafts).

Réaliser un pochoir consiste en la reproduction d'un dessin original à l'aide d'un papier calque, sur différents supports en fonction des coloris. L'artiste réalise autant de caches que compte de coloris le dessin d'origine ; chaque zone correspondant à un même coloris est découpée. Les caches sont ensuite fixés sur le support papier final, l'artiste procède alors à l'impression à l'aide de brosses enduites d'encres, couleur par couleur (III. 16). Simultanément avec les essais initiaux de gravure sur pierre, menés à Kinngait entre 1957 et 1958, les premiers pochoirs ont été réalisés à partir de peaux de phoque remplacées

ultérieurement par le papier (Houston 1988 : 58). En dépit de la simplicité du procédé, cette technique requiert beaucoup de précision et de rapidité gestuelle. À la fin de la journée, il n'est pas rare que les artistes se plaignent d'avoir mal au bras, après avoir produit entre quatre et six pochoirs, comme me le confiait Andrew Qappik qui exécute lui-même l'impression au pochoir des dessins qu'il réalise (Andrew Qappik, 15 janvier 2007). Le nombre d'édition des pochoirs reste généralement inférieur à celui des gravures sur pierre, bien qu'il atteigne parfois une cinquantaine d'exemplaires.

III.II.1.c. *Titiqtugaq* : « une lithographie »

La technique lithographique inuit ne se distingue pas de celle pratiquée ailleurs dans le monde. En inuktitut, la lithographie est désignée par le terme *titiqtugaq* qui correspond tant à un dessin qu'à une estampe en général (sans préciser la technique utilisée). Sur une pierre de grain très fin, le lithographe reproduit un dessin original à l'aide d'un corps gras (au crayon gras, avec un liquide gras appelé *tusche* en anglais ou encore à la gomme arabique). Une fois le tracé exécuté, la matrice est humidifiée car la pierre calcaire retient l'eau. L'encre grasse appliquée au rouleau se fixe sur le tracé du dessin alors que l'humidité la repousse ailleurs. Après avoir appliqué sur la matrice l'ensemble des coloris, le lithographe y dépose le papier puis passe le tout sous presse (Ill. 17, ci-après). L'encre de la matrice est alors transférée sur le papier par l'intermédiaire de la presse (ou machine à imprimer). La lithographie appartient aux techniques d'impression planographiques, c'est-à-dire « à plat ».



III. 17. Bill Ritchie (à gauche) décalquant un dessin original de Kenojuak Ashevak afin de le reproduire sur la matrice par la technique de la lithographie. Niviaqsi Pitseolak (à droite) appliquant l'encre sur la matrice au moyen d'un rouleau (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).



III. 18. Estampe de Kenojuak Ashevak (dessin) et Pitseolak Niviaqsi (maître-graveur), *Long Necked Loon* [version bleue], 2008 (CD08-16), lithographie sur papier BFK Rives écru, 50 éd., 76,52 x 106 cm (Source : Dorset Fine Arts 2008 © WBEC).

La lithographie a été introduite en 1974 à Kinngait et a acquis de l'importance au point de devoir créer un second atelier réservé à la gravure sur pierre, faute d'espace dans le premier. Les Kinngarmiut sont les seuls à produire régulièrement des lithographies, bien que des essais sont ponctuellement réalisés par des artistes d'autres communautés, comme à Pangniqtuuq ou Iqaluit.

III.II.1.d. Les autres techniques d'impression

Si les Inuit de l'Arctique canadien ont expérimenté d'autres techniques d'impression, les essais de gravure sur cuivre et sur zinc (techniques dite *intaglio*), d'eau-forte et de sérigraphie sont restés sans suite, à l'exception de quelques nouvelles expérimentations réalisés au cours des dernières années. Les techniques de gravure sur pierre, pochoir et lithographie représentent la majorité de l'ensemble de la production d'estampes. Cependant, avec la venue régulière d'artistes non-Inuit au sein des ateliers locaux, de nouvelles pratiques sont expérimentées et gagnent en popularité auprès des maîtres graveurs inuit. Le but de ces visites vise la formation artistique des Inuit désireux d'apprendre de nouveaux savoir-faire et/ou de perfectionner les techniques existantes. Par exemple, à Pangniqtuuq, l'Uqurmiut Centre for Arts and Crafts accueillait simultanément, en 2010, Doreen Nault, artiste maître-graveur diplômée de l'université nationale de Tokyo au Japon, et Jennifer Whitford Robins, enseignante des techniques de l'estampe au Victoria College of Art et à la Vancouver Island School of Art, en Colombie-Britannique. Leur contribution a notamment permis aux artistes locaux d'explorer de nouvelles techniques d'impression comme l'aquatinte, l'eau-forte ou la linogravure¹⁷⁵.

¹⁷⁵ L'aquatinte et l'eau-forte sont deux techniques d'impression qui appartiennent à la pratique dite *intaglio* ou « taille douce » obtenues par la morsure d'un acide. L'impression par linogravure est similaire à la gravure sur pierre, si ce n'est que la matrice utilisée est faite en linoléum. Cette technique présente l'avantage de faciliter non seulement la gravure de la matrice mais également sa manipulation en raison de la texture souple et légère du linoléum.

III.II.2. Des dessins pour une collection d'estampes

Toute réalisation d'une estampe résulte de la sélection rigoureuse d'un dessin original qui sera reproduit par un processus d'impression : nous verrons ici comment s'organise la sélection des dessins en lien avec les discours des artistes.

III.II.2.a. Sélectionner des dessins

Bien qu'aucune estampe ne puisse être réalisée sans dessin préalable (que ce soit sur du papier ou directement sur une matrice), peu de sources existent quant aux étapes précédant immédiatement la réalisation des estampes. Seules des données disparates apportent quelques renseignements, à l'exception de courts passages dans la monographie consacrée à l'artiste graphique Kenojuak Ashevak (Blodgett 1985 : 124-128) et d'un catalogue d'exposition intitulé *From Drawing to Print*¹⁷⁶. Ces deux publications expliquent, pour la première fois, les étapes de la réalisation d'une collection d'estampes, du dessin à son impression, ainsi que les techniques utilisées à Kinngait. L'étude comparative des œuvres révèle les ressemblances, comme les différences, entre les reproductions imprimées et les dessins initiaux (Labarge 1986 : 7).

Selon les données collectées, de deux cents à cinq cents dessins sont annuellement réalisés par les créateurs de Pangniqtuuq et Kinngait, archivés et mis à la disposition des maîtres-graveurs et des tisserands (Peter Wilson, 19 janvier 2007 ; Jimmy Manning, 13 avril 2010). À l'issue d'une sélection rigoureuse des dessins validée par le responsable de l'atelier, les artistes débentent le travail de « mise en couleur » virtuelle des dessins¹⁷⁷. Il

¹⁷⁶ L'exposition *From drawing to print* organisée par le Glenbow Museum de Calgary (Alberta) de mai à septembre 1986, présenta des œuvres graphiques de Kinngait produites entre 1960 et 1965.

¹⁷⁷ Ce processus était autrefois réalisé à la main (aux crayons de couleur) par le responsable de l'atelier. Les archives de Kinngait conservent l'un des cahiers de Terry Ryan (responsable de l'atelier de 1959 à 1999) qu'il utilisait à cet effet. Aujourd'hui, le processus est effectué par informatique à l'aide d'un logiciel de graphisme

s'agit en d'autres termes d'envisager des coloris convenant au mieux à l'estampe, en fonction des impératifs techniques du processus d'impression choisi (gravure sur pierre, lithographie, pochoir par exemple). Selon les artistes impliqués, ce choix est déterminé par le résultat escompté qui résulte de la précision des détails du dessin, du rendu souhaité des coloris, des lignes de contours, du format de l'œuvre et de l'expérience du maître-graveur (Jimmy Manning, 1^e mai 2009). Les estampes produites sont réunies en une collection annuelle dont le nombre des œuvres et de l'édition varient selon les années et les communautés (Barz 2003)¹⁷⁸.

Je me suis interrogée sur les critères requis pour qu'un dessin puisse être reproduit par impression. Aux dires des responsables des ateliers, un dessin destiné à être imprimé doit avoir une composition et une facture simple avec des lignes précises, sans trop de détails difficiles à reproduire (Peter Wilson, 19 janvier 2007 ; Jimmy Manning, 22 novembre 2007 ; 1^e mai 2009). Lorsque la composition se révèle trop complexe, il est possible de choisir un élément pour en faire le sujet principal de l'estampe (Jimmy Manning, 1^e mai 2009) – ce que soulignent certaines sources (Labarge 1986 : 36, notamment). Les exemples de cet ordre ne manquent effectivement pas. Quant au sujet figuratif, intervient-il dans le choix des dessins éventuellement reproduits par impression ? À cette question, les quatre responsables des ateliers locaux que j'ai rencontrés, à savoir Peter Wilson (19 janvier 2007), Jimmy Manning (22 novembre 2007 ; 1^e mai 2009 ; 13 avril 2010), Bill Ritchie (15 octobre 2007) et Kyra Valdykov Fisher (1^e avril 2010), considèrent que tout dessin peut faire l'objet d'une estampe potentielle, quel que soit le sujet représenté.

permettant de sélectionner les formes à colorer. Selon Bill Ritchie, le successeur de Jimmy Manning à la tête de l'atelier et ancien conseiller artistique sous la direction de Jimmy, le gain de temps est considérable (Bill Ritchie, 15 octobre 2007).

¹⁷⁸ Afin d'identifier l'origine des créations, chaque coopérative adopte une estampille spécifique apposée au bas de l'œuvre : l'*iglu* surmonté du nom du dessinateur et du graveur en inuktitut pour celle de Kinngait ; une matrice avec, tel qu'écrit en syllabaire, sans les diacritiques *puvinitumiu katujjiju imikut* (*puvirnitumiut katujjijut immikut*, « les habitants de Puvirnituaq réunis à leur initiative ») ; une rivière traversée d'une flèche pour celle de Qamanittuaq ; le *ulu* (couteau féminin) pour Ulukhaqtuaq ; un *inuksuk* pour Pangniqtuaq (*Cf infra* : chapitre IV.I.3. III. 23). Chacune des collections annuelles d'estampes est associée à la publication d'un catalogue qui permet de diffuser et de promouvoir les œuvres auprès des acquéreurs potentiels, à savoir les galeries d'art et les collectionneurs privés, en particulier.

Une certaine unité est néanmoins recherchée dans l'ensemble de la collection, selon Jimmy Manning (2009), alors que la qualité des œuvres est bien évidemment requise (Peter Wilson, 19 janvier 2007 ; Kyra Vladykov Fisher, 1^e avril 2010). Mais qu'entend-on par « qualité » et comment définir cette notion ? Pour Peter Wilson, la qualité d'un dessin ou d'une estampe résulte de sa facture, c'est-à-dire du soin accordé par l'artiste à la réalisation de son œuvre et de son esthétique, c'est-à-dire à la forme, aux couleurs et à la composition (Peter Wilson, 19 janvier 2007). Selon Jimmy Manning, l'apparence des œuvres est certainement importante, mais reste moindre par rapport au sujet représenté (Jimmy Manning, 1^e mai 2009). Alors que Bill Ritchie semble partager le point de vue de Peter Wilson selon lequel l'esthétique prime sur le sujet, Kyra Vladykov Fisher reste quant à elle partagée entre l'importance visuelle du sujet et celle de son iconographie : « form and topic have similar importance as both are a major factor of artworks expressiveness » (Kyra Vladykov Fisher, 1^e avril 2010).

Ces positions, plus ou moins tranchées, renvoient à deux visions de l'art : l'une où la forme prime sur le sujet ; l'autre où l'iconographie prime sur son apparence. La première conception reste profondément ancrée dans la vision occidentale de l'art où l'apparence des œuvres conserve la préséance telle que le formule notamment Adorno dans un essai intitulé *Théorie esthétique* (1989). Le point de vue de Jimmy Manning est également partagé par la quasi-totalité des artistes inuit à quelques rares exceptions¹⁷⁹. Cette perception repose sur le fait que l'œuvre n'est plus conçue comme un objet esthétique, mais plutôt comme le support d'une parole que le papier permet de transmettre. Nous verrons dans les chapitres suivants les divers attributs associés au dessin et à sa pratique. La perception de Kyra Vladykov Fisher concilie néanmoins ces deux perceptions en accordant autant d'importance à l'apparence et au sujet du dessin. Notons cependant que Jimmy Manning ne parle ni de « formes », ni d'« esthétique », deux notions fortement connotées dans les sciences sociales¹⁸⁰. En tant qu'Inuk, il se réfère à un concept emprunté à l'inuktitut, celui de *tautu* qui désigne l'apparence visuelle des choses, des personnes et des objets (évoqué au chapitre précédent) qu'il traduit en anglais par *appearance* (Jimmy Manning, 1^e mai 2009).

¹⁷⁹ Kenojuak Ashevak m'a expliqué qu'elle puisait l'inspiration de ses dessins dans son imagination et que les formes et les couleurs étaient importantes pour elle (Kenojuak Ashevak, 20 avril 2009).

¹⁸⁰ Voir notamment les écrits des anthropologues (Maquet 1993 ; Michaud 1999 ; Graburn 2005 ; Kindl 2009) et des historiens d'art (Jopling 1965 ; Panofsky 1976 ; Adorno 1989 ; Carani 1992 ; Didi-Huberman 2000).

Cette question mériterait d'être plus largement discutée pour mieux en comprendre la complexité et les enjeux qui se jouent ; ceci dit, l'opportunité d'acquérir davantage d'information à ce sujet ne s'est pas présentée. Des réunions annuelles sont consacrées aux dessins qui seront reproduits en estampes et qui figureront dans l'édition de la nouvelle collection. Cependant, ces rencontres réunissent exclusivement le responsable de l'atelier, les dessinateurs et les maîtres-graveurs et restent confidentielles, y compris après l'inauguration officielle des collections annuelles d'estampes¹⁸¹.

III.II.2.b. « Je préfère l'estampe au dessin original »

Étant donné que l'auteur d'un dessin n'est pas toujours le même que celui qui exécute l'estampe, des différences de tracé, de formes, de contours et de compositions interviennent souvent lors du processus d'impression. Seuls des ajustements permettent la reproduction d'un dessin par la technique de l'estampe. Par exemple, certains éléments peuvent être isolés pour en faire le sujet principal de l'estampe, comme cela a été évoqué plus haut. Ceci est le cas, selon Labarge (1986 : 36), lorsque les artistes conçoivent les éléments de composition d'un dessin comme indépendants et non comme des fragments d'une image. De plus, beaucoup de dessins réalisés restent monochromes et ne reçoivent des couleurs que lors de leur impression ou à l'inverse, les imprimeurs peuvent parfois atténuer les coloris lorsque nécessaire, comme le mentionne Pelaudeix (2005 : 225) au sujet des dessins de Kenojuak Ashevak. Quelquefois, les maîtres-graveurs ajoutent des détails ou des effets de textures au dessin original (*Ibid.* : 224) ou, au contraire, des éléments sont supprimés (Coward-Wight et Routledge 2010 : 14). Les possibilités restent donc multiples, sous réserve que le dessinateur approuve la démarche (Peter Wilson 2007).

Au regard de ces pratiques, nous pouvons nous demander si la reproduction éventuelle des dessins par impression influence ou non leur conception mentale et matérielle. J'ai interrogé les artistes à ce sujet, considérant le fait que les estampes réalisées

¹⁸¹ En dépit de mon intérêt, je n'ai jamais été autorisée à y assister, en raison du caractère confidentiel des discussions.

n'utilisent souvent qu'une partie ou qu'un élément de la composition du dessin original, comme me l'expliquaient Peter Wilson (19 janvier 2007) et Jimmy Manning (22 novembre 2007). Certaines sources confirment que cette pratique courante lors des premières expérimentations de la technique de l'estampe le reste aujourd'hui (Coward-Wight et Routledge 2010 : 14). Considérant qu'un dessin originel puisse être modifié afin d'en permettre la reproduction par impression, comment les dessinateurs envisagent-ils leurs dessins ? En 2008, Kiugak expliquait qu'il avait essayé de produire des dessins réalistes « comme une photographie », mais il changea sa façon de dessiner car ses dessins ne pouvaient être reproduits par la technique de l'estampe (Coward-Wight et Routledge 2010 : 30). Cette démarche qui n'est pas isolée concerne également les artistes soucieux de voir leurs dessins reproduits. Par ailleurs, Peter Wilson (19 janvier 2007) et Jimmy Manning (22 novembre 2007) ont souligné le fait que des dessins « trop détaillés » sont considérés comme inappropriés à la technique de reproduction par estampe.

D'autre part, notons que la majorité des artistes dont les dessins sont régulièrement reproduits par impression ont affirmé préférer les estampes au dessin original. Plusieurs raisons ont été évoquées. Pour Terry Ryan, responsable de l'atelier de Kinngait de 1960 à 2005, les dessinateurs sont peu intéressés par la phase de gravure et restent silencieux lorsqu'ils ont l'occasion d'observer le processus d'impression (Pelaudeix 2005 : 222-223). En effet, les dessinateurs s'intéressent davantage à l'estampe réalisée à partir de leurs dessins qu'aux techniques employées pour y parvenir. Notons cependant que le silence manifesté par les artistes n'est pas une preuve de désintérêt de leur part, comme le laisse croire Terry Ryan. Au contraire, l'observation silencieuse fonde l'apprentissage traditionnel des Inuit, aux côtés de l'expérimentation¹⁸². Cet intérêt des dessinateurs pour les estampes semble étroitement lié à l'application de coloris, c'est-à-dire à la mise en couleur du dessin originel qui reste souvent peu coloré. Aux dires des informateurs, les estampes ont davantage de force que les dessins. Pour Ningeokuluk Teevee, par exemple, ce sont les couleurs appliquées par les maîtres-graveurs qui confèrent une certaine puissance à ses dessins : « I mostly draw with black and white, and I add a little bit of colors. But when the coop adds colors, it makes my drawings very might » (Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009).

¹⁸² Voir à ce sujet les témoignages éloquentes d'ainés inuit réunis par Jean Briggs (2000b) et publiés par le Nunavut Arctic College.

Interrogée sur sa préférence entre les estampes et les dessins originaux qu'elle a réalisés, elle répondit : « I really like the way they [printmakers at the cooperative] make them [drawings] into prints. They become very might; they do very good work over there » (*Ibid.*). Les propos de Pitaloosie Saila (11 avril 2009), Tim Pitsiulak (12 avril 2010) et Shuvinaï Ashoona (24 avril 2009) vont également en ce sens. Selon Itee Pootoogook, dont le répertoire chromatique est devenu restreint ces dernières années, plus il y a de couleur(s) dans une œuvre, davantage le public y accorde de l'intérêt : « more colors are there, more people are looking drawings » (Itee Pootoogook, 8 avril 2009).

En Occident, l'importance de la couleur a retenu l'attention des philosophes, comme Platon et Aristote au IV^e av. J.C., puis celle des historiens d'art, Alberti (1435), Félibien (1676) et Chevreul (1839). La dimension symbolique des couleurs a également fait l'objet de recherches, que ce soit dans une perspective historique (notamment : De Portal 1837 ; Benaky 1897), anthropologique (par exemple : Lewis 1957 ; Berlin et Kay 1969) et socio-historique (Pastoureau 1992). Inscrit dans la continuité de ces réflexions pluridisciplinaires, un article de Véronique Antomarchi (2008) opte pour une étude de la terminologie inuit propre au domaine des couleurs. Son analyse du lexique montre que la perception des coloris par les Inuit s'opère en référence à l'anatomie du corps humain. Selon elle, les représentations symboliques des couleurs sont associées à la cosmogonie et aux pratiques sociales. Cette approche ouvre de nouvelles perspectives quant à la portée symbolique accordée aux coloris dans les sociétés inuit et mériterait d'être approfondie. Ceci pourrait en partie expliquer le fait que les dessinateurs apprécient davantage les estampes aux coloris souvent vifs que les dessins moins colorés.

Nous pourrions croire que des dessins richement colorés sollicitent davantage l'attention d'une audience inuit. Il n'en est rien et ceux-ci restent relégués au second plan, derrière les estampes. Plusieurs raisons pourraient être avancées en guise d'explication. La première mentionnée se réfère à la valeur monétaire d'un dessin et d'une estampe. En effet, un dessin sélectionné pour être reproduit par une technique d'estampe représente autant d'argent qu'il y a de reproductions, à l'inverse d'un dessin original non reproduit qui demeure unique. À cela s'ajoute également les droits d'auteurs inhérents à toute exposition, publication ou reproduction (illustration, carte postale, poster, timbre etc.). Bien que les

droits d'auteurs s'appliquent au dessin comme à l'estampe, la large diffusion des estampes sur le marché international de l'art représente un atout certain pour les artistes. En effet, mieux sont diffusées les œuvres, plus elles sont visibles et donc susceptibles de susciter l'intérêt des acheteurs potentiels, des conservateurs de musées, des auteurs de publications et des touristes. Notons par ailleurs que les collections annuelles d'estampes de Kinngait et Pangniqtuuq font l'objet de contrats d'exclusivité entre les coopératives et les galeries d'art privées : une seule édition de chaque collection annuelle est autorisée par ville, ce qui permet une meilleure répartition des œuvres dans le monde. À l'inverse, les dessins inuit bénéficient d'une diffusion extrêmement restreinte puisqu'une fois acquis par une galerie, un particulier ou une institution, l'œuvre est parfois exposée (dans la sphère publique ou privée) ou conservée en archives, limitant ainsi tant son accessibilité que sa visibilité.

Une autre raison de la prévalence des estampes sur les dessins, selon les artistes et leur entourage, concerne la nécessité d'une collaboration engagée tout au long du processus de réalisation des estampes. Dans des sociétés où l'individu est considéré comme un élément étroitement lié à son groupe social (ce que Mauss soulignait déjà en 1938), il n'est certainement pas anodin de considérer le travail artistique comme une activité collective selon l'approche de Becker (1988)¹⁸³ et reprise par Buscatto (2008 : 6-7). Les dessinateurs apprécient que leur travail circule entre les mains des maîtres-graveurs, tout en bénéficiant du soutien de la communauté par l'intermédiaire des coopératives locales. Celles-ci rémunèrent non seulement les artistes, mais elles redistribuent le bénéfice des ventes à ses membres (*Cf supra* : chapitre IV). La création artistique étant la première source d'emploi non gouvernemental au Nunavut (Hill et Capriotti 2009 : 41), la contribution des artistes est essentielle à la dynamique socio-économique locale. Considérer la production artistique comme une activité collective plutôt qu'un fait individuel montre que les dessins peuvent être envisagés, par certains artistes, comme une étape préliminaire à l'élaboration des estampes. Il ne faut cependant pas perdre de vue que seule une minorité des dessins est reproduite par la technique de l'estampe. Une nouvelle demande du marché de l'art pour les dessins inuit contemporains tend néanmoins à se développer au Canada, par l'intermédiaire

¹⁸³ Howard S. Becker propose d'analyser l'art comme « un travail, en [s]'intéressant plus aux formes de coopération mises en jeu par ceux qui réalisent les œuvres qu'aux œuvres elles-mêmes ou à leurs créateurs au sens traditionnel » (Becker 1988 : 21).

de galeries d'art spécialisées dans ce domaine¹⁸⁴ (Jimmy Manning, 1^e mai 2009). Rappelons cependant que toute estampe résulte d'un dessin initial qui demeure indispensable à son élaboration. Par ailleurs, la diffusion des estampes dans les régions inuit et à l'extérieur contribue de manière significative à une meilleure visibilité des dessins sélectionnés pour les collections d'estampes. La réalisation de tapisseries s'inscrit dans cette même démarche.

III.III. *Panniqtuup nuviqsarvinga* : « la tapisserie de Pangniqtuuq »

L'introduction de la tapisserie dans l'Arctique canadien est récente. Le premier atelier de tapisserie a été créé à Pangniqtuuq en 1969, alors que le gouvernement fédéral canadien mandate la compagnie montréalaise Karen Bulow Limited¹⁸⁵ pour lancer un projet de développement social et économique visant la production de tapisseries à Pangniqtuuq. Selon Donald A. Stuart, alors en charge du projet, Pangniqtuuq avait été choisi « parce que les femmes y étaient d'extraordinaires brodeuses » (Von Finckenstein 2002 : vii). Pour désigner cette technique nouvellement introduite, les Inuit ont choisi un élément verbal préexistant : *nuviq-* qui signifie « unir ensemble par un lien, un fil, un nœud ou une trame »¹⁸⁶. Ce sens initial a été élargi pour former le terme *nuviqsaaq* correspondant au tricot, au tissage et à la tapisserie, au Nunavut comme au Nunavik (Schneider 1985 : 230). La technique même de la tapisserie est ainsi suggérée par le sens littéral du mot en inuktitut dont le morphème *-saaq-* (ou *-sar-*) implique l'idée d'essayer de faire par soi-même, rapidement ou immédiatement (Schneider 1986 : 198).

¹⁸⁴ Citons, notamment, les galeries Feheley Fine Arts à Toronto et Marion Scott Gallery à Vancouver qui organisent régulièrement des expositions individuelles et collectives consacrées à des dessinateurs inuit.

¹⁸⁵ Karen Bulow (1899-1982) fonde à Montréal, au début des années 1930, l'entreprise *Canada Homespuns* (renommée *Karen Bulow Ltée* en 1960) qui est considérée comme le premier atelier de tisserandes professionnelles du Canada. Elle emploie alors environ 70 tisserandes et fonde une école en 1933 afin de dispenser l'apprentissage du métier (CWAHI 2007). En 1976, Karen Bulow devient membre honorable du Conseil des Arts du Canada (Canadian Council for the Arts) et est admise à l'Académie royale des arts du Canada (Royal Canadian Academy of Arts).

¹⁸⁶ Le radical *nuvi-* forme un large champ sémantique associé au domaine de la couture (*miqsuniq*). Par exemple, *nuvitsiuti* désigne une aiguille fine pour enfiler des perles, ou n'importe quoi pour aider à enfiler ; *nuvijait* correspond à des choses et des objets enfilés, embrochées ; *nuvirsapuq*, « il tricote, il entrelace, il soude » (Schneider 1985 : 230).

Du point de vue occidental, une tapisserie est, « Par définition, [...] un tissu plat tissé, où des images sont réalisées au moyen d'une trame discontinue » (Von Finckenstein 2002 : 42). Après plus de 40 ans d'activité¹⁸⁷, l'atelier de tapisserie fait toujours la notoriété de Pangniqtuuq, en dépit de difficultés financières récurrentes, comme me le rappelait Deborah Hickman, directrice de l'atelier depuis le mois d'août 1980¹⁸⁸. Habituellement, deux personnes participent à la création d'une tapisserie, l'une exécute le dessin, l'autre l'interprète. Le tissage des tapisseries s'effectue selon deux méthodes : l'une, où les tisserandes créent leur œuvre au fur et à mesure sur un métier à tisser, suivant un dessin préparatoire exécuté de leur propre main ; et l'autre où le dessin d'un tiers est reproduit fidèlement par la tisserandes. À Pangniqtuuq, une autre méthode s'applique puisque plusieurs tisserandes participent au tissage d'une même tapisserie, à partir du dessin d'un tiers plus ou moins fidèlement reproduit. La réalisation de tapisseries est une spécificité de la communauté de Pangniqtuuq qui est la seule de l'Arctique canadien à en produire. Les tisserandes bénéficient d'un atelier contigu à l'atelier d'estampes et qui leur est exclusivement réservé.



III. 19. Igah Etoanga, tisserande à l'atelier de tapisserie de Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts).

¹⁸⁷ Une tapisserie commémorative du quarantième anniversaire de production à l'atelier de Pangniqtuuq a été réalisée à cette occasion. Elle nécessita la contribution de toutes les tisserandes de l'atelier.

¹⁸⁸ Communication personnelle, le 1^{er} avril 2010.

Un catalogue d'exposition intitulée *Nuvisavik, là où nous tissons* est le premier ouvrage exclusivement dédié à l'atelier de tapisserie de Pangniqtuuq et à ses artistes (Von Finckenstein 2002)¹⁸⁹. De précieuses informations s'ajoutent aux témoignages des acteurs locaux et aux commentaires explicatifs des œuvres. Les dessins occupent une place de choix, tout comme le proposait l'exposition *From drawings to prints* et son catalogue (Labarge 1986). La réalisation des estampes et des tapisseries pourrait effectivement être comparée puisqu'il s'agit de deux méthodes de travail collaboratif où un dessin initial est transformé par l'intermédiaire d'une technique de reproduction, en l'occurrence la tapisserie ou l'estampe. Selon Maria Von Finckenstein, commissaire de l'exposition *Nuvisavik, là où nous tissons* organisée par le Musée canadien des Civilisations :

Le dessinateur fournit le concept, l'idée et l'histoire au moyen d'un dessin, tandis que l'artiste-tisserande s'efforce de donner vie au dessin. Souvent, cela consiste à transformer un dessin au trait en une vibrante tapisserie. [...] Le procédé de base est demeuré le même jusqu'à ce jour. Les artistes-tisserandes choisissent les couleurs, souvent en consultant leurs collègues, mais rarement celui ou celle qui a réalisé le dessin, qui considère que les tisserandes s'y connaissent mieux en matière de couleur. (Von Finckenstein 2002 : 4).

Le mot « tisserande(s) » pourrait être aisément remplacé par « maître-graveur » tant les procédés de transformation d'un dessin par la technique de l'estampe ou de la tapisserie semblent similaires, à l'exception du support et du médium artistique. Les coloris y occupent également une place majeure en participant à la composition de l'œuvre. Dans un article consacré aux tisserandes et aux tapisseries de Pangniqtuuq, Flaherty a fait le même constat : « La création d'une tapisserie ressemble à la création d'une gravure. L'une et l'autre naissent de la collaboration de deux artistes : la personne qui crée le dessin et la personne qui exécute le produit fini. » (Flaherty 1981 : 63). Un même dessin peut d'ailleurs être utilisé pour réaliser une estampe ou une tapisserie et à Pangniqtuuq, les archives de dessins sont accessibles tant aux artistes graphiques qu'aux tisserandes (Von Finckenstein 2002 : 46). Parallèlement, le processus de collaboration mis en œuvre durant la réalisation des tapisseries et des estampes est identique selon Peter Wilson, directeur du Uqurmiut Centre for Arts and Crafts de Pangniqtuuq en 2007 :

¹⁸⁹ Cette exposition résulte de l'initiative du Musée canadien des Civilisations de Gatineau (Québec), soit l'actuel Musée canadien de l'histoire.

Well, that [tapestry confection] is a collaborative process. In Pangniqtuuq we have a drawing program other the years so we preach strong from elders and different people... [...] The drawings are used in tapestry and prints. The drawings are usually simplified in some way and maybe changed a little bit to make them work as tapestry. [...] So, for example a weaver will look through a collection of drawing and she has selected one that she thinks appeals to her, and which we think who works in tapestry, and she would make a decision with the art advisor, and then make them into a tapestry. [...]

Very often the drawings (some of them) don't have any colors as black and white, and in tapestries we want all in colors so we have to make a decision about what colors will be used. That's again a collaborative process. The weavers play a very strong role in that but also the art advisor who comes into work with the weavers whenever we do a collection or something like that. And that's some advices and they don't make the decision, but there is a collaborative process.

It works exactly in the same way in the print shop. There is an art advisor who comes up annually to work with the printers and they all decide together. They sit down on a dark room on a big table and they spread all the drawings, they spread large of drawing all around the table and then, people look at them and they talk, basically make decisions in that way. (Peter Wilson, 19 janvier 2007)

Aux dires des tisserandes rencontrées sur place, c'est précisément l'entreprise collective qui rend le travail intéressant. Interrogée sur ses activités à l'atelier de tapisserie, Geela Keenainak déclarait : « Je n'attache pas d'importance à ma personne comme tisseuse, mais au groupe. J'aime beaucoup quand nous travaillons ensemble pour une commande. » (Von Finckenstein 2002 : 5). En ce qui concerne les artistes, dont les dessins sont choisis pour être reproduits sous forme de tapisserie, ils se disent heureux que leurs dessins soient reproduits et qu'ils préfèrent souvent les tapisseries au dessin original, de façon similaire aux estampes bien souvent préférées par rapport aux dessins qu'elles reproduisent.



III. 20. Tapisserie de Joel Maniapik (dessinateur) et Anna Etuangat (tisserande), *Marking the trail*, 2008, laine tissée, 73,66 cm x 91,44 cm (Source : <http://www.uqqurmiut.com/Tapestry%20Pages/Tapestry%20478.html>).

Par ailleurs, le système de commercialisation des tapisseries sur le marché international de l'art est similaire à celui des estampes et revient à la charge de la coopérative locale¹⁹⁰. Comme les maîtres-graveurs, les tisserandes sont des salariées de la coopérative ; rémunérées à un taux horaire fixe, elles sont également payées au rendement, lorsqu'une pièce est achevée. De nombreux points de comparaison entre la tapisserie et l'estampe apparaissent ainsi, en particulier pour ce qui a trait à la structure et la gestion de l'atelier.

¹⁹⁰ Ce système de commercialisation a été introduit par Charlotte Lindgren, consultante à l'atelier de tapisserie en 1979 (Von Finckenstein 2002 : 6).

Conclusion du chapitre III

L'analyse des témoignages consacrés à la conception et à la réalisation d'un dessin révèle la complexité d'un processus créatif qui demande beaucoup d'efforts et de persévérance. À l'inverse de la sculpture où la pierre, dit-on, insuffle l'idée du sujet au sculpteur, le papier à dessin demeure plat, sans aspérité ni motif qui pourrait inspirer l'artiste. L'analyse des propos des dessinateurs a permis de montrer certaines difficultés auxquelles ils sont confrontés lors de la réalisation d'un dessin. Parmi celles-ci, l'obtention d'une idée ou d'un sujet de représentation graphique est essentielle à la réalisation de tout dessin et cette étape apparaît souvent comme un obstacle majeur à surmonter. Quant à la maîtrise des outils et des matériaux, elle s'ajoute à l'exigence de l'élaboration d'un dessin.

Rappelons que l'introduction du papier et des crayons se situe à la fin du XIX^e siècle et que ceux-ci ont été diffusés au cours des décennies suivantes dans l'Arctique canadien. Par conséquent, dessiner sur du papier est un phénomène relativement récent, résultant de l'appropriation de nouveaux outils et supports, et cela, même si la terminologie inuit qui procède par l'association d'idées et la réactualisation de termes existants, a montré que tracer une ligne ou un motif sur une surface correspond à des pratiques plus anciennes. De nos jours, l'apprentissage du dessin requiert une démarche rigoureuse qui s'inscrit souvent dans la continuité des pratiques familiales et collectives : presque tous les jeunes dessinateurs ont appris à dessiner en observant leurs aînés. Ce premier contact avec le papier et le crayon encourage souvent les jeunes à expérimenter cette technique par eux-mêmes, comme leurs grands-parents, leurs parents, leurs oncles ou leurs tantes avant eux. Dans ce contexte, il n'est donc pas surprenant que le dessin maintienne des liens privilégiés avec une certaine tradition familiale, que ce soit par l'intermédiaire des lieux de la création ou des sujets iconographiques.

Cependant, la pratique du dessin s'inscrit dans une sphère de production artistique plus large. L'utilisation des dessins dans la réalisation des estampes et des tapisseries confère tant aux dessinateurs qu'à leurs œuvres un statut particulier. Les dessins sont souvent conçus avec l'idée qu'ils seront éventuellement transformés en estampe ou en

tapisserie. Ces dernières sont souvent préférées aux dessins originaux qui sont considérés comme une étape, dans la réalisation d'une estampe ou d'une tapisserie. Il n'en demeure pas moins que les dessins jouent un rôle de premier plan puisque ni les estampes ni les tapisseries n'existeraient sans un dessin initial. Dans cette perspective, les dessins sont un élément d'un processus créatif global qui associe différentes pratiques artistiques, au sein desquels les dessinateurs sont des acteurs essentiels.

L'importance croissante du dessin a engendré la modification du lieu de travail des dessinateurs avec la création des ateliers dans les années cinquante qui entraîne un changement de statut des créateurs d'objets d'art : ceux-ci deviennent des artistes professionnels soumis à des contraintes salariales. Par exemple, le découpage du temps en horaires fixes reste encore aujourd'hui une pression ressentie comme étant trop forte. Les artistes qui travaillent à l'atelier sont des salariés comme les autres dans un système qui ne tient pas compte des habitudes inuit. Jusqu'à quel point le fait d'être un dessinateur (ou un artiste en général) permet-il d'aménager son temps dans le respect des exigences et des désirs personnels, familiaux et sociaux ? La marge de manœuvre pour les artistes semble extrêmement mince, dans un contexte où l'atelier est une entreprise visant la rentabilité économique. Un juste équilibre doit être trouvé entre une production artistique qui génère des revenus suffisants pour la collectivité et des créations qui répondent à la demande du marché de l'art.

Chapitre IV. *TITIRAQTIUNIQ* : « ÊTRE DESSINATEUR »

Nous savons que la manière dont les dessinateurs se perçoivent et sont perçus par leur entourage détermine leur statut social au sein de la communauté. Ce chapitre aborde la question de la notion d'artiste et de dessinateur pour définir les représentations normatives et symboliques qui y sont associées. Pour reprendre les termes de la sociologue spécialiste de l'art, Nathalie Heinich (1996 : 119) : « étudier le statut d'artiste n'a pas pour but d'éclairer les œuvres d'art mais de connaître, de comprendre et d'expliquer ce statut, sous les différentes formes qu'il a pu et peut encore prendre ». Il s'agit plutôt de réfléchir à ce que signifie être un dessinateur pour un Inuk, en lien avec son environnement social et culturel, ainsi que l'encadrement institutionnel et juridique inhérent à cette fonction. Avant toute chose, l'existence d'une définition de l'artiste sera vérifiée et si tel est le cas, les notions d'artiste et de dessinateur seront discutées pour déterminer leurs principaux éléments constitutifs. Nous verrons, par ailleurs, que les artistes s'inscrivent dans des réseaux artistiques intra et inter-communautaires dont le portrait des principales organisations sera dressé à la lumière de l'analyse de la situation des artistes au sein de ces réseaux et en rapport aux stratégies d'ascension collectives et individuelles.

IV.I. *Sanannguaqtiummangarma* : « je me demande si je suis un(e) artiste »

IV.I.1. Existe-t-il une définition de l'artiste ?

Comprendre ce que signifie « être un artiste » selon les représentations inuit est essentiel pour mieux saisir les enjeux socio-culturels intrinsèques au domaine de la création artistique. Au vu de la terminologie inuit, nous savons que l'art et l'artisanat ne sont pas dissociés et correspondent, dans un sens large, à tout objet conçu et façonné par la main d'une personne (*Cf. supra* : II.I.2). Pour les Inuit, artistes et artisans sont synonymes puisque tous deux fabriquent des objets et maîtrisent les savoir-faire requis pour leur réalisation. J'ai interrogé des Inuit sur leur conception de l'artiste ou de l'artisan afin d'en saisir la complexité et certaines réponses furent formulées ainsi :

Tu me demandes ce que signifie être un artiste, ce que signifie être un dessinateur. Je ne le sais pas. Je n'y ai jamais réfléchi. Je me demande si je suis un artiste. Je ne le sais pas. Je sais comment dessiner, je fais de mon mieux pour concevoir des dessins que les gens aimeront mais je me demande si je suis un artiste. Je ne le sais pas. Je dessine et je sculpte aussi, c'est ainsi. (Pilipuusi 2007a, notre traduction)

Selon ces dires, le fait de réaliser des dessins ne confère pas systématiquement à son auteur le statut d'artiste, comme d'autres personnes semblent le confirmer :

We want to know what an artist is. Well, my father made prints, those you can see at museums. My father was a printmaker. Maybe he was an artist. People from down south considered him as an artist. (Aaron 2007b)

De tels commentaires nous renseignent peu sur ce qu'est ou non un artiste, aussi ai-je cherché des éléments de réponse récurrents dans les discours. L'idée systématiquement soulignée est que tout individu est un artiste potentiel ayant la capacité de créer un objet. Par exemple, selon Ohutaq Mikkigaq qui réalisa son premier dessin en 1959 et qui travaille à l'atelier de Kinngait presque tous les jours depuis 1999, « Toute personne a le potentiel de devenir un artiste s'il y consacre beaucoup d'efforts » (Ohutaq Mikkigaq, 10 avril 2009, notre traduction). Cette même idée a été exprimée, notamment par Tim Pitsiulak, un dessinateur plus jeune. Pour lui, on ne naît pas artiste, on le devient grâce à l'apprentissage

et l'expérimentation des pratiques artistiques : « You are not an artist when you are born. You have to learn how to draw and how to carve; you have to practice to get more experience then, you become an artist » (Tim Pitsiulak, 12 avril 2010). Maîtriser les techniques pour acquérir davantage d'expérience est un prérequis pour qui souhaite devenir artiste et la volonté de créer des objets d'art est propre à chaque individu qui décide par lui-même de développer ou non ses talents de créateur : être artiste relève d'un choix individuel, d'une volonté particulière.

Pour l'ancien responsable du Dorset Fine Arts à Kinngait, Jimmy Manning, être artiste n'est pourtant pas comparable à n'importe quelle profession car cela implique une certaine manière de vivre :

Well it's just a way; I think that the persons have with them the will of being an artist which is their way of living and willingly to being, rather than being driver or other work at the office and that's the way where I see it. I think it's very much up to each person how he or she wants to be. (Jimmy Manning, 22 novembre 2007)

Pitaloosie Saila, une dessinatrice expérimentée de Kinngait partage également cet avis, expliquant l'importance du dessin dans sa vie :

You don't just do drawings [...] you express yourself. It is also a way of life, a part of life. Life is sometimes heavy [...] you have to be able to express yourself. Some of it comes out through art [...] I am just doing what I know how to do best. (citée in Leroux *et al.* 1994 : 27)

Elle considère le dessin comme un mode d'expression, c'est pourquoi elle y accorde autant d'importance, comme ce sera évoqué aux chapitres six et sept de la thèse. Selon Jimmy Manning et Pitaloosie Saila, la création artistique peut intervenir dans le quotidien de certaines personnes si ces dernières s'y investissent avec ardeur et y accordent beaucoup de temps. Dessiner ou sculpter fait partie intégrante de leur vie, devenant une manière de vivre et de ce point de vue, le temps investi et les efforts consacrés à la création pourraient être deux caractéristiques qui définissent l'identité d'artiste.

Certains artistes, nous l'avons vu, sont des salariés de l'atelier et y travaillent chaque jour, quand d'autres dessinent régulièrement à leur domicile (*Cf. supra* : III.I.2) : ces personnes dont les revenus dépendent de leur production artistique consacrent donc une partie ou la totalité de leur journée au dessin. Parmi les Inuit, il est d'usage courant

d'envisager le dessin ou la sculpture comme une source de revenu familial, mais ce n'est pas pour autant que les activités artistiques sont considérées comme égales à toute autre profession. Pour certains artistes, comme Goo Pootoogook, dessiner représente, certes, une façon de gagner sa vie, mais cela s'inscrit surtout dans une tradition familiale. Sa grand-mère maternelle, Pitseolak Ashoona et sa mère, Napachie Pootoogook, dessinaient toutes les deux :

When I was a kid, I saw my grandmother and my mother making money from drawing so I started drawing later by my own. Nowadays, I draw every day and my drawings earn money. [...] That's my business and my family lives thanks to my drawings like my grandmother and my mother did in the past. (Goo Pootoogook, 20 avril 2009)

Selon Goo Pootoogook, sa mère et sa grand-mère lui ont transmis le désir de dessiner, alors qu'il les observait étant enfant et sa sœur, Annie Pootoogook est également une artiste de renom international ayant notamment remporté le prestigieux prix Sobey en 2006, lequel récompense les jeunes artistes canadiens (Tidlumaluk 2007). Dans ce contexte, la pratique artistique de Goo Pootoogook relève d'une histoire familiale qui confère au dessin un statut particulier et grâce au dessin, Pitseolak Ashoona, la grand-mère de Goo Pootoogook, a su tirer une source de revenus nécessaire à leur subsistance. En 1971, elle a reconnu avoir commencé à dessiner pour obtenir de l'argent :

I became an artist to earn money but I think I am a real artist. Even when they are out of papers for drawing at the Coop., they find papers for me. I draw the thing I have never seen, the monsters and spirits, and I draw the old way, the things we did long ago before there were many white men. I don't know how many drawings I have done but more than a thousand. There are many Pitseolaks now – I have signed my name many times. (Eber 1971 : 13)

Dessiner pour subvenir à ses besoins est une réalité pour de nombreuses familles inuit¹⁹¹. Pourtant, selon Pitseolak Ashoona, le fait de tirer des revenus suffisants de ses dessins ne fait pas d'elle une artiste, considérant que la diversité et la quantité de ses œuvres lui semblent plus importantes que le bénéfice financier dont elle a pu en tirer.

Tim Pitsiulak, parmi d'autres, tint des propos analogues, évoquant l'éventualité qu'un jour, s'il ne travaillait plus à l'atelier et que ses dessins ne lui rapportaient plus suffisamment d'argent pour subvenir aux besoins de sa famille, il continuerait pourtant à

¹⁹¹ Voir à ce sujet le catalogue d'exposition *Art and Cold Cash* (Arngna'naaq et al. 2009) qui ouvre la discussion sur le rapport entre la création artistique contemporaine et l'argent dans les sociétés inuit.

dessiner. L'intérêt qu'il porte au dessin date de son enfance : il dessinait régulièrement à cette époque que ce soit à l'école ou à la maison, mais il n'avait pas envisagé que le dessin puisse devenir si important dans sa vie (Tim Pitsiulak, 15 novembre 2007). Devenu un dessinateur expérimenté, il reconnaît avoir été influencé par sa tante : « My inspiration to be an artist comes from my aunt, Kenojuak Ashevak, because she is the oldest and the best. »¹⁹². Artiste de notoriété internationale, Kenojuak Ashevak était la doyenne de Kinngait, jusqu'à son décès le 8 janvier 2013. Elle commença à dessiner en 1959 et ses dessins ont été, depuis, reproduits dans chacune des collections annuelles d'estampes de la communauté.

Tenter de définir ce que signifie « être artiste » se révèle complexe et parfois contradictoire et il existe probablement autant de définitions que d'individus. En revanche, quatre éléments récurrents semblent déterminants pour considérer une personne comme un(e) artiste : l'inscription d'une pratique artistique dans la tradition familiale, le temps investi dans la création, la potentialité d'en tirer une source de revenu et la quantité des œuvres produites. Ces éléments sont pourtant discutables et peu convaincants, à l'exception du premier point. Je serais tentée de m'en tenir à l'auto-définition ou à l'auto-revendication selon laquelle tout individu qui se dit artiste sera considéré comme tel. Il s'agit du parti adopté par l'Unesco en 1980, dans une recommandation concernant le statut de l'artiste :

On entend par « artiste » toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association. (Unesco 1980 : 163)

Revendiquer son identité ou son statut d'artiste ne suffit pourtant pas, encore faut-il être reconnu comme tel et respecté en tant qu'artiste par son entourage.

¹⁹² Consulté sur Internet, http://dorsetfinearts.com/images/downloads/artist/tim_pitsiulak.pdf, le 28 novembre 2012.

IV.I.2. Qu'est-ce qu'un dessinateur respecté ?

Il ne suffit pas d'être désigné comme artiste par son entourage pour être considéré comme un créateur important, voire marquant, susceptible peut-être d'influencer ses successeurs, d'ouvrir de nouvelles voies à la création ou de modifier le cours même de l'histoire de l'art : cette représentation de l'artiste ne correspond pas à la vision des Inuit. Certaines valeurs prisées dans la culture inuit contribuent à ce qu'un artiste soit reconnu au sein de la communauté, c'est-à-dire respecté en tant qu'individu avant tout et éventuellement en tant qu'artiste. Penchons-nous sur quelques éléments significatifs.

IV.I.2.a. *Imminiqjuq* « une personne capable d'agir de sa propre initiative sans menacer autrui »

Sur le terrain, j'ai constaté combien la création artistique est considérée comme une activité sérieuse. Elle est soumise à des règles en référence aux pratiques, aux coutumes, aux façons d'être ou de faire. Lors d'une série d'entrevues menées avec des aînés sur le thème des lois traditionnelles inuit, Mariano Aupilaarjuk, originaire de Qamanittuaq (Rankin Inlet), a distingué trois notions essentielles qui ont guidé la réflexion : *tirigususiit*, « les choses qu'il fallait éviter » ; *maligait*¹⁹³, « les règles qu'il fallait suivre » ; et *piqujait*, « les choses qu'il fallait faire » :

Les *tirigusungniit* sont les règles qui se rapportent au *pittailiniq*, ce sont les choses qu'il faut s'abstenir de faire. Les *maligait* sont les choses qu'il faut faire. Dans le temps, on n'employait pas le mot *maligait*, mais il y avait une manière particulière de faire les choses qui devait être observée. Les deux choses ne sont pas exactement identiques, mais il y a des rapports entre elles. Pour obéir à un *pittailiniq*, il fallait qu'on *tirigusuk*, qu'on s'abstienne de faire certaines choses. Si je n'avais pas observé le *tirigusungniq*, j'aurais fait quelque chose de mal parce que j'aurais enfreint le *maligait* qui se rapportait au *pittailiniq*. (Oosten, Laugrand et Rasing 2001 : 18)

¹⁹³ Aujourd'hui, ce terme est souvent employé pour traduire « la loi canadienne ».

Respecter les *maligait* était essentiel pour survivre : cela s'appliquait non seulement aux rapports sociaux mais également à l'environnement (la faune, la nature et le temps). Une infraction pouvaient entraîner de fâcheuses conséquences.

C'est uniquement parce que ma mère et mon père ont traversé plusieurs périodes difficiles que nous avons survécu. La seule raison pour laquelle ils ont survécu, c'est parce qu'ils ont obéi aux *maligait* des Inuit. S'ils n'avaient pas suivi les *maligait*, nos vies auraient été plus difficiles. Aujourd'hui, on nous dit que les Inuit n'ont jamais eu de lois ou de *maligait*. Pourquoi ? Ils disent : « Parce que ce n'est pas écrit sur du papier. » Quand je pense au papier, je pense que c'est quelque chose qu'on peut déchirer et alors, les lois disparaissent. Les *maligait* des Inuit ne sont pas écrites sur du papier. Elles sont dans la tête des gens et elles ne vont pas disparaître ni être déchirées en mille morceaux. Même quand une personne meurt, les *maligait* ne disparaissent pas. Elles font partie de la personne. C'est ce qui rend les gens forts. Quand les Inuit avaient l'habitude de *ataaq-*, de quitter l'intérieur des terres pour aller sur la côte, ou quand ils cherchaient du gibier, ils le faisaient en observant les *maligait*. (Mariano Aupilaarjuk in *Ibid.* : 15-16)

Aujourd'hui, ces règles ne sont pas tombées en désuétude ; on entend dire, par exemple, que le taux élevé de suicides au Nunavut s'explique par le manque de respect des *maligait*. En effet, de nombreux aînés s'accordent pour dire que ceux qui enfreignent les règles inuit verront leur vie écourtée.

Que les gens transgressent les lois des *qallunaat* ou les *maligait* inuit, les conséquences sont les mêmes. Celui qui fait ça va écourter sa vie. Quand je pense à ça, je me demande comment nous pouvons résoudre le problème. J'aimerais pouvoir examiner les *maligait* inuit que nous avons dans le passé et les comparer aux lois que nous avons aujourd'hui, afin de créer de meilleures lois pour l'avenir. (in *Ibid.* : 18-19)

En tant que membre d'une communauté, les artistes ne font pas exception d'autant plus que certains d'entre eux sont considérés comme des leaders culturels et parfois politiques ce qui sera abordé au dernier chapitre de la thèse. Je me suis alors demandée si des comportements (*piusiit*¹⁹⁴) particuliers concernant les artistes existaient : en tant qu'artiste, que doivent-ils faire ou éviter de faire ? En réponse à cette question, la capacité de chacun à agir par lui-même sans porter préjudice à quiconque a été systématiquement mentionnée. Cette attitude correspond au terme *imminiiqijuq* désignant « une personne capable d'agir de sa propre initiative sans menacer autrui »¹⁹⁵. Ce comportement est apprécié et valorisé. Kananginak Pootoogook, responsable de l'atelier de Kinngait entre

¹⁹⁴ *Piusiit* ou *piqusiit* est emprunté au dialecte sud Baffin et au Nunavik. *Iliqusiit* est un terme équivalent dans la région nord Baffin et Kivalliq.

¹⁹⁵ Selon Therrien (2008 : 154), ce terme s'associe à l'expérience intime (*imminiiqiniq*).

1959 et 1960 et artiste pluridisciplinaire, l'a souligné : « Un artiste doit réfléchir et essayer de comprendre ce que les gens apprécient. Tout artiste doit penser par lui-même et décider quel genre d'art il souhaite réaliser. » (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009). Fort de son expérience acquise et de ses savoir-faire, tout individu doit gérer ses propres affaires et suivre sa voie, dans le domaine des arts comme dans la vie en général. Dans cette perspective, Peona Keyuakjuk, un artiste pluridisciplinaire de Pangniqtuuq, suit les recommandations de ses grands-parents :

I am working on my own out there [on the tundra]. When I see people, I mean different artists in the community [Pangniqtuuq], they lost their own art I guess and I don't know where their art comes from. But me, I have my own private art. When I was a kid, my grandfather told me: "this art, that's your art, this is yours. You have to keep yours; you have to keep your own way". (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

Peona Keyuakjuk revendique sa différence, considérant que les autres artistes de la communauté ont oublié les savoirs de leurs aînés. Il développa cette idée, en insistant sur l'importance de ses origines familiales sur son art. Selon lui, les enseignements des aînés et des ancêtres ne doivent pas être oubliés dans le domaine de l'art comme dans celui de la chasse.

There are some people who are not using their traditions today, their culture. They say "let's talk"; but me, I am still using my culture, the culture where I come from, I still use it. I mean what they do [and] what I do is so different. So they always make different art than me. They talk about they have a different culture. But where I come from, out there, we live out there always alone. There [in the community], this is always crowded than out there [...]. They are not what they say, right? We hunt out there, but they hunt by guns. My grandfather did not use any guns. But me, I still follow my grandmother's way. My grandmother always teaches me her way. [...] We lived out there on the land. When people were not successful hunting for food, we helped them at that time. [...] But you asked me about culture, I try to say that they don't use it today in art making and hunting activities.

Skidoo, guns, they all use it. But not me, I still can use my father, my grandfather, my great grandfather's way. I still can use that. When I show them out there, they cannot still use it, but I do by my own. They get upset because I can still use what I learn from my parents and my grandparents and they say that is bad. That's what I was trying to say. I am, today, I am talking to you too, I am talking to them, I really can say nothing to them because people don't really want to listen me. When people are getting crazy about world, they miss crazy things; that is why we have to be patient. That is what my grandmother use to tell me: "don't talk too much." (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

Âgé d'une quarantaine d'années, Peona Keyuakjuk s'est installé récemment à Pangniqtuuq, après avoir grandi et vécu à Nunataaq, un campement situé à une cinquantaine de

kilomètres au nord-est de Pangniqtuuq. Lors de cet entretien, il a admis avoir des difficultés à s'adapter au mode de vie urbain, c'est pourquoi il ressent souvent le besoin de quitter la communauté pendant quelques jours pour « penser à ses propres affaires » comme la création artistique (*Ibid.*). Selon lui, dessiner ou sculpter relève d'une démarche personnelle qui puise ses sources dans un héritage familial. Ses propos tranchés soulignent l'importance de suivre sa propre voie, aussi différente soit-elle de la majorité des gens, du moment qu'elle ne porte pas préjudice à quiconque. Les pratiques artistiques de Peona Keyuakjuk se nourrissent de son expérience de la toundra et de la banquise, alors qu'il vivait avec ses parents et grands-parents, à l'écart de Pangniqtuuq. Lorsqu'il sculpte, il n'utilise que des outils manuels et il consacre beaucoup de temps au dessin : selon lui, ce sont ces caractéristiques qui lui permettent de se distinguer des autres créateurs et font de lui un artiste. Son style créatif lui est propre et il serait inopportun, par exemple, de le copier, ce que soulignent également les propos de Kenojuak Ashevak :

I have a style of drawing that doesn't belong to anybody but me. It is my own and I own it but people can try to copy it but they can't. They try but they can't. It would be hard to express how little I desire to imitate anybody else's work. I have no desire on earth to do that. At the same time I don't really want my style, what I feel belongs to me, to be imitated by anyone else. I feel that's fair. I'm not going to copy anyone else. (Kenojuak Ashevak *in* Blodgett 1985 : 74-75)

Quelqu'un qui copie ou imite le style d'un artiste est considéré comme *qanungaqsaqti*, « une personne malfaisante ». Il s'agit d'une infraction intentionnelle qui a fait de l'imitation une règle à portée générale (*maligaq*). Aujourd'hui, ce terme est employé pour désigner quelqu'un de malfaisant qui profère des insultes (dialecte sud Baffin). S'approprier les idées d'une autre personne sans aucun accord (explicite ou implicite) revient à transgresser les règles sociales¹⁹⁶. Teevee Etook, un artiste du Nunavik le confirme sans détours : « Vous n'avez pas le droit de copier quelqu'un d'autre. [...] Vous devez utiliser votre propre imagination et faire quelque chose de différent » (Weetaluktuk et Bryant 2008 : 101). Dans le cas contraire, le non-respect de ces règles peut susciter de violentes réactions. J'ai été témoins d'une telle situation à Pangniqtuuq lorsque Peona Keyuakjuk surprit deux adolescents en train d'inscrire sa signature à la base d'une petite

¹⁹⁶ J'ai consacré une note de recherche à la notion de droits d'auteur et de propriété intellectuelle dans le domaine artistique contemporain inuit publiée dans la revue *Anthropologie et Sociétés*. La réflexion montre les tensions et les contradictions entre les représentations inuit de l'idée de propriété et la législation internationale (Maire 2011).

sculpture : « They sign their stone by my name. I can't believe it ! (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010). À la question de savoir comment il se sentait, il répondit : *taakkuaruluuk qanungajuuk* « ces deux-là, là-bas, sont malfaisants ! » (*Ibid.*). Peona Keyuakjuk s'est senti humilié, vulnérable et impuissant face aux fraudeurs. Selon Louis-Jacques Dorais, trois attitudes peuvent susciter un sentiment d'humiliation : *anngusuttisinik* (« mettre quelqu'un dans l'embarras »), *atsaanik* (« voler quelque chose à quelqu'un, lui prendre son/sa conjoint(e) ou encore *quinatsaanik* (« faire peur à quelqu'un »), dans le dialecte du Nunavik. « Dans les trois cas, semble-t-il, ce n'est pas le ou la responsable de l'offense (embarrasser, faire peur ou voler), mais la victime, qui se sent humiliée. » (Dorais 1984 : 7).

S'approprier la signature d'un artiste revient à lui usurper son nom (*atiq*), c'est-à-dire son identité en tant que personne mais aussi en tant qu'artiste. Il s'agit non seulement d'un vol (*tiglinia*) mais également d'un mensonge (*sagluniq*) puisque le fraudeur dissimule son nom au profit de celui d'une autre personne. Rappelons que les noms (*atiit*) constituent une part importante de la personne humaine. Chaque être humain est doté de *anirniq* (souffle vital), *tarniq* (âme) et *atiq* (nom)¹⁹⁷. Ce dernier est toujours transmis d'une personne décédée à un enfant nouveau-né qui reçoit également les pouvoirs, les vertus et les vices qui y sont associés, selon les actes posés par celles et ceux qui les avaient portés :

Le nom était à la personne ce que l'esprit auxiliaire était au chamane, une source de vitalité, de pouvoir et de lien social, tant avec le monde des humains qu'avec celui des esprits et avec celui des défunts. Le fait d'avoir reçu le nom d'une personne vivante créait un lien très fort entre les deux homonymes qui devenaient *Atiqatigiik* (dialecte d'Igloodik), *Sauniriik* (dialecte Aivilik ou du Nunavik) ou encore *Kiigutigiiik* dans la langue des esprits et des chamanes. (Saladin d'Anglure 2001 : 14)

La transmission des noms permet le maintien du cycle de la vie (*inuusiq*) partagé entre les êtres vivants, les défunts et les esprits, c'est pourquoi usurper le nom d'une personne est perçu comme un acte extrêmement grave compte tenu de la dimension symbolique associée au nom et du mensonge qui en résulte. Par conséquent, s'approprier le nom d'une personne est doublement condamnable, selon les configurations de pensée la inuit, d'autant plus qu'une personne volée peut être intimidée et avoir peur (*ilirasuktuq*).

¹⁹⁷ Tous les êtres vivants sont pourvus d'un *anirniq* (souffle vital) et d'un *tarniq* (esprit) mais seuls les êtres humains reçoivent un nom (*atiq*), à l'exception des chiens dont le statut particulier d'auxiliaire de chasse lui confère une place sociale parmi les humains (Laugrand et Oosten 2002 : 91 ; Lévesque 2008 : 156).

Dans le cas d'une œuvre d'art falsifiée, les enjeux sont parfois importants puisqu'il en va de la réputation de la communauté et de celle de l'artiste dont la carrière est en devenir. Soucieux des conséquences que ces œuvres falsifiées pourraient avoir, Peona Keyuakjuk s'est aussitôt inquiété de savoir qui achèterait ses œuvres si les acheteurs potentiels croient qu'il est l'auteur de ces sculptures médiocres qu'il n'a pas conçues et qui sont pourtant signées de son nom ? Un faussaire pourrait être désigné par le terme *isumainnaqjuq* c'est-à-dire « une personne qui n'en fait qu'à sa tête, qui agit à sa guise » au détriment de son entourage. Cet exemple montre l'importance de développer son propre savoir-faire en respectant le travail d'autrui, c'est-à-dire agir sans tromper quiconque ni lui porter préjudice.

IV.I.2.b. Contribuer à la prospérité de sa communauté

Être un artiste respecté n'implique pas seulement de suivre sa propre voie sans nuire à quiconque et d'autres éléments méritent d'être mentionnés pour en déterminer l'importance. Par exemple, le fait qu'un ou plusieurs dessins soient reproduits dans la collection annuelle d'estampes de la communauté implique une certaine reconnaissance de la part de l'entourage, laquelle résulte de l'engagement et de l'investissement d'un individu envers sa communauté comme l'ont répété à de nombreuses reprises les artistes interrogés :

Inuit and Qallunaat know I am an artist because they can see my carvings and my drawings. I sign them by my name and they see it on the bottom. When they see my artworks, they recognize my style. They know where those artworks come from as they recognize Dorset style. We are many artists in Dorset with different styles. We do carvings and prints following Dorset way of carving and printmaking that is different than [from] other Nunavut communities. (Aaron 2007b)

La diffusion internationale des estampes n'est pas étrangère à ce sentiment de fierté et contribue à une valorisation du travail des artistes à l'échelle intra et extra-communautaire. En effet, alors que les dessins sont archivés et rarement montrés, les estampes, à l'inverse, sont éditées à une cinquantaine d'exemplaires et largement diffusées : ainsi, les œuvres associées aux noms de leurs auteurs et de leurs communautés circulent *qallunaani*, « dans le monde des non-Inuit ».

I'm glad that my drawings are selected to be reproduced into prints. I feel proud to take part of [Cape] Dorset annual print collection. I do my best when I make drawings even when I don't know how to represent a sitting woman or whatever. I only do my best. We send our prints from Dorset to *qallunaani* [non-Inuit areas]. *Qallunaat* [non-Inuit people] have our prints in their museums, everywhere in the world! (Shuvinaï Ashoona, 24 avril 2009)

Rappelons cependant qu'une participation à la collection d'estampe représente un effort collectif (*Cf. supra* : III.II) qui permet de contribuer à l'essor de la coopérative dont dépendent les ateliers :

Quelques-uns de mes dessins ont été reproduits en estampes. J'en suis heureuse. À l'atelier, ici, à Kinngait, nous travaillons ensemble pour produire chaque année une nouvelle collection d'estampes. Je suis contente que les *Qallunaat*, dans le Sud, aiment nos estampes que nous réalisons ensemble, ici à Kinngait. [...] Les œuvres graphiques que nous réalisons collectivement, ici, à Kinngait, sont vendues dans le Sud et achetées par des Qallunaat. Les responsables de la coopérative s'occupent de les vendre à des galeries d'art ou à des musées. La coopérative nous aide beaucoup. Nous gagnons de l'argent pour nos familles grâce à la création artistique. (Pitaloosie Saila, 30 avril 2010, notre traduction)

N'oublions pas qu'au Nunavut, les activités artistiques représentent la première source d'emploi non-gouvernementale. Il n'est donc pas surprenant que l'art soit souvent désigné par le terme *kiinaujaliuruti*, « ce qui sert à produire de l'argent » : « We use to say that artmaking is *kiinaujaliuruti*, meaning "something used to make money". Art making helps us a lot. » (Goo Pootoogook, 20 avril 2009).

Contribuer à la prospérité de la communauté est important pour un dessinateur mais la bienveillance envers les membres de la communauté l'est plus encore, comme le prône le concept *Inuit qaujimajatuqangit* qui intègre cette valeur à ses principes essentiels, laquelle et associée au terme *pijutsirniq*, désignant la responsabilité et l'obligation sociale d'un individu envers sa communauté (Arnakak 2005 : 179-180). Sur ce point, l'exemple de Kananginak Pootoogook qui a, entre autre, participé à la mise en place de la West Baffin Eskimo Co-operative et du Dorset Fine Arts en 1959 à Kinngait, est éloquent alors qu'il évoque son parcours artistique :

When I began working at the studio I was James Houston's right-hand man. I become more like an arts advisor or a liaison person with the printmakers and artists; I wasn't really working on my own art, it was really enjoyable and rewarding when the first prints were being exhibited in the South, when we could see that they were successful.

By the 1970s, housing costs were going up; my wife Shooyoo had found a job, but it was still difficult. I decided to leave my salaried job à the Coop; I decided to make a strong commitment to myself to be an artist. The art market was good at the time, so I began to carve and to draw more. I began to save up money and I was able to buy the things that I needed. I left the studio in the knowledge that the other printmakers would continue our work.

The most rewarding thing for me is that I am still healthy enough to be an artist. I make fewer sculptures today, but I still able to draw.

Sometimes I think back at how we Inuit started and how hungry we were at times – not my family so much because our camp was not too poor. Today, after so many years, we still see many heavy burdens in life. But we should not expect only good things; we have to face both the good and the bad, and learn how to cope with both.

The most important thing in life is to support those people and things around you. I am trying to show my grandchildren what I have done, and what we can be achieved. I have tried to be a good role model. (Pootoogook 2010 : 4)

Kananginak Pootoogook a délaissé son emploi à l'atelier pour se consacrer à la sculpture et au dessin. Il n'a décidé de quitter l'atelier qu'après s'être assuré que les maîtres-graveurs pourraient poursuivre leur travail sans lui. Il n'a jamais regretté ce choix, me confia-t-il en 2009, même si cela n'a pas toujours été facile (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009). Décédé l'année suivante, il laisse un immense héritage aux jeunes générations de Kinngait. Sa contribution dans le développement et l'essor de la coopérative, ainsi que sa dévotion à la création artistique sont reconnues par tous. À un âge avancé, son statut d'aîné (*inummarik*) au sein de la communauté fut associé aux qualificatifs *sanannguaqtimmarik* « un sculpteur remarquable » et *titiraqtimmarik* « un dessinateur remarquable ». Notons que l'affixe *-mmarik* a un sens mélioratif indiquant qu'une chose ou une personne est « complète, entière, véritable » (Schneider 1986 : 132), impliquant l'idée d'excellence. Posant la question de savoir ce qu'est un artiste « véritable », certains me répondirent :

On me demande ce que ce signifie *sanannguaqtimmarik* et *titiraqtimmarik*. Ces deux mots ont une forte signification. Ils désignent une personne qui fabrique des objets comme des sculptures et des dessins qui ont la capacité d'être utiles aux gens. Je veux dire que ces sculptures et ces dessins peuvent être utilisés par les gens pour les aider à se souvenir de nos ancêtres, de ce qu'ils faisaient autrefois, avant qu'ils ne s'installent ici, à Kinngait. Les sculptures, les estampes et les dessins nous aident à conserver un lien avec nos ancêtres et notre culture. Un *sanannguaqtimmarik* nous aide à garder notre culture vivante. (Mangitak Kellypalik, 15 avril 2009, notre traduction)

Selon cette définition formulée par un aîné de Kinngait, tout artiste doit être utile à la société pour être désigné par le terme *sanannguaqtimmarik* ou *titiraqtimmarik*. On entend

également : « A *titiraqtimmarik* is the best artist, the one who makes better drawings than all other » (Aaron 2007b). Quiconque est associé à l'un de ces qualificatifs bénéficie d'un immense respect de la part de ses pairs ; il s'agit probablement de la plus haute marque de distinction et d'estime dont puisse bénéficier un individu.

IV.1.3. En quoi le statut d'artiste inuit est-il spécifique ?

Les inuit se sont appropriés les notions d'art et d'artiste, au fur et à mesure que les activités artistiques gagnaient de l'importance dans les communautés. Initialement, la notion d'artiste a été construite autour de la sculpture, en lien avec une demande croissante du marché de l'art pour ces créations inuit (Graburn 1967). Certes, la diffusion des œuvres à l'extérieur des communautés (par exemple, lors des expositions dans des musées ou des galeries) n'est pas sans lien avec l'idée de considérer une personne comme un artiste mais pourtant, tous les créateurs d'art ne s'identifient pas au statut d'artiste et ne se revendiquent pas comme tels. N'oublions pas qu'avant de devenir des sculpteurs ou des dessinateurs, les Inuit consacraient beaucoup de temps aux activités cynégétiques : ils passaient leurs journées à l'extérieur comme le font aujourd'hui les sculpteurs qui travaillent à proximité de leur domicile, quel que soit le temps.

I remember the old hunters. Nowadays, I see the soapstone carvers standing on the rooftops, looking through telescopes to the distant horizon, just as the hunter used to sit on the high hills and look for caribous or other animals. I see men sitting for long period outside their houses looking as though they are thinking about their activities in the old days.

Their minds are turned to the past for the future is so uncertain and they cannot think of it. [...] If they were asked which life is better, the present or the past, they would say: "There is White man's food and we are not hungry, but we are not happier than we were."

A man who was once a proud hunter is now a carver of soapstone and in the summer time, while he is carving; he sits outside his house where he can see into the distance. He wants to live there as his own boss. This is not to say that all men think that way. (Tagoona 1973 : 59-60)

Les propos du révérend Armand Tagoona datant des années soixante-dix s'avèrent encore justes, en ce début du XXI^e siècle. La photographie ci-après (Ill. 21) montre un jeune Inuk

en train de sculpter de la serpentine, près de son domicile. Situé sur un point culminant de la communauté, il sculptait plusieurs heures chaque jour, s'arrêtant régulièrement pour contempler le paysage¹⁹⁸.



III. 21. Journée de tempête à Kinngait. Un sculpteur est néanmoins au travail. (Photo : Aurélie Maire 2010 © Kinngait).

À l'atelier d'art graphique, l'observation du paysage et des environs occupe également les maîtres-graveurs et les dessinateurs durant leur temps de pause :

We don't need to talk. Sometimes we talk about community events, our families, arts or whatever. Sometimes we drink coffee looking outside without any words. We keep quiet looking outside through the window. (Qavavau Manumie, 30 avril 2009)

I don't speak much; I prefer to observe what is surrounding me. Sometimes I see something that gives me inspiration for a new drawing. (Tim Pitsiulak, 12 avril 2010)

L'observation silencieuse est une qualité valorisée dans la culture inuit : elle permet l'apprentissage, au même titre que l'expérimentation par soi-même

Au cours de l'enfance et de l'adolescence, il est toujours bien vu de se monter extrêmement réservé, voire timide, car l'attitude silencieuse qui favorise l'écoute accélère les processus de mémorisation. Parvenus à l'âge adulte les timides, dit-on, assument davantage de responsabilité que les autres. (Therrien 2008 : 255)

¹⁹⁸ Occupant la maison voisine, j'ai eu le loisir de l'observer au travail chaque jour, quelles que soient les conditions météorologiques.

Soulignons que la majorité des artistes ont acquis leurs savoir-faire de sculpteurs ou de dessinateurs par l'observation de leurs aînés et par l'expérimentation. Quant à « l'attitude silencieuse » évoquée par Qavavau Manumie et Therrien en rapport à l'apprentissage et à la question de la responsabilité des adultes, nous verrons ultérieurement qu'elle s'inscrit en étroite relation avec l'oralité, ce qui sera développé dans la seconde partie de la thèse.

Pour en revenir aux représentations symboliques de la notion d'artiste, notons, par ailleurs, que jusqu'aux années 1970, rares étaient les œuvres signées par leurs auteurs dans un contexte où le marché international de l'art définit la valeur esthétique et marchande en fonction du nom des artistes (Moulin 1992) :

Formerly, we didn't sign our drawing and our carving then, we were told by the Coop manager to sign our creation so we did. When we started drawing we were not concerned by names, signs or whatever. (Ohutaq Mikkigaq, 10 avril 2009)

Cependant, avec le développement des productions artistiques dans l'Arctique canadien et face à l'augmentation de la demande, des contrefaçons de sculptures inuit en provenance de l'Asie sont apparues sur le marché international de l'art, incitant de nouvelles mesures pour y remédier. Dans un article publié dans le magazine *Inuit today/Inuit Ullumi*, Saali Peter fait le constat suivant :

The soapstone skills of Inuit artists have become well-known and priced by most Canadians, to the point where it is the most identifiable Canadian art form, it has become the chief model of imitation for greedy opportunists who care little for the damage they do to the fragile livelihoods depended upon by hundreds families.

This parasitic threat has worried the Inuit cooperatives organizations, which market the great majority of genuine Inuit art, in the last few years. [...] Canadian laws are so lax towards art imitation done for financial gain. (Peter 1983 : 1-2)

Du point de vue des artistes, tout dessin ou toute sculpture, même sans signature, n'en est pourtant pas moins identifiable par sa facture. Selon Shuvinai Ashoona, le style d'une œuvre est comme un nom :

When I see a drawing or a carving I immediately know who made it looking at it only. The way the artist made it is recognizable like a sign or a name underneath. (Shuvinai Ashoona, 21 avril 2010)



III. 22. Logo : certificat d'authenticité ou « igloo tag » utilisé pour les sculptures.

Il n'en demeure pas moins que deux mesures principales furent mises en place pour remédier au problème des contrefaçons (Denhez 1983 ; CAP 1986). Tout d'abord, les responsables des ateliers communautaires demandèrent aux sculpteurs comme aux dessinateurs de signer systématiquement leurs œuvres de leur nom, en indiquant également leur numéro de disque¹⁹⁹, le symbole du droit d'auteur et la date de création. Parallèlement, un certificat d'authenticité représentant un *iglu* (appelé l'« igloo tag ») fut enregistré comme marque de commerce officielle dès 1958 par le ministère du Nord canadien et des Ressources nationales²⁰⁰ pour aider les producteurs inuit à affirmer la légitimité de leurs créations et aider les consommateurs à identifier la provenance des productions (III. 22). Selon un rapport gouvernemental du ministère du patrimoine canadien,

Le fait d'obtenir une certification du gouvernement augmente la crédibilité sur le marché et la confiance du consommateur envers l'étiquette et l'œuvre qui la porte. [...] Cependant, en tant que détenteur de la marque de commerce officielle, AINC [Affaires indiennes et du Nord Canada] en demeure le seul administrateur. La certification est gérée par les galeries, les coopératives du Nord et les grossistes. (Bird 2008 : 10)

Malgré l'authentification de l'origine des œuvres grâce à une étiquette sur laquelle figure un *iglu*, les contrefaçons se poursuivent, avec notamment, l'imitation du logo (*Ibid.* : 11). Ce certificat d'authenticité ou étiquette est uniquement apposé sur les sculptures. Concernant les dessins et les estampes, toute œuvre est identifiée par le nom de son auteur

¹⁹⁹ Un système de numéro de disque (disc number system) fut mis en place en 1941 par le gouvernement fédéral canadien et utilisé jusqu'en 1978 pour identifier et recenser les Inuit ayant droit aux allocations familiales (Nungak 2000 : 35). Un disque d'argile porté comme pendentif comportait une lettre (E pour « est » et W pour « west ») et un numéro correspondant à une région, ainsi qu'un numéro attribué à chaque individu. Un projet appelé « Project surname » visant à restituer les noms et les prénoms des Inuit fut mené par Abe Okpik entre 1968 et 1971, années au cours desquelles il parcouru l'Arctique canadien pour expliquer aux familles l'importance des noms inuit (Okpik 1989) dont les systèmes d'attribution en référence aux liens de parenté ont fait l'objet d'études anthropologiques (Saladin d'Anglure 1980a ; 1980b ; Dupré 2014). Abe Okpik fut nommé membre de l'Ordre du Canada en 1976, en reconnaissance de son importante contribution dans la préservation des traditions inuit par son implication pour la restitution des noms inuit.

²⁰⁰ Le ministère du Nord canadien et des Ressources nationales / Department of Northern Affairs and National Resources change de nom en 1966 pour devenir le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada (AINC) / Indian and Northern Affairs Canada (INAC). Celui-ci est ensuite devenu le ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada / Aboriginal Affairs and Northern Development Canada (AADNC / AANDC).

(ou ses auteurs, le dessinateur et le maître-graveur dans le cas d'une estampe), avec la date d'exécution et un titre accompagné éventuellement d'un commentaire. À Kinngait, par exemple, les œuvres graphiques sont systématiquement documentées :

Well with art in the prints production everything is documented; we have what we called a print documentation. So there is a process with this production: everything is put on paper and then, you know, the artist sign on there; you know, their rights are still for us to produce that. So that procedure is carried on. That's is quite important because we should not produce anything that maybe the artists don't want [...]; so that is important and all the more important that everything is documented in appropriate way and then, you know, because that there are copyrights and other things are a grant to be memorized. (Jimmy Manning, 22 novembre 2007)

En plus de signer et de documenter les œuvres, une estampille est systématiquement apposée au bas des estampes, selon l'atelier de production (Ill. 23).



Ill. 23. Estampilles apposées sur les estampes, selon leur origine (Source : Aurélie Maire 2009 © Québec).

Au regard du marché de l'art, le rôle joué par le nom de l'auteur d'une œuvre est essentiel puisqu'il détermine la valeur monétaire de ses productions. Selon les normes en vigueur, la valeur marchande de toute œuvre d'art se définit par la cote artistique de son auteur. Dans le cas d'une œuvre dont l'auteur n'est pas identifié, l'estimation sera faite selon la qualité de sa facture et de son style, son sujet iconographique, ainsi que le contexte socio-historique et artistique dans lequel elle aura été exécutée.

Pour les Inuit, l'importance du nom de l'artiste semble pourtant moins compter que son appartenance communautaire. Rappelons, notamment, les propos de Geela Keenainak : « Je n'attache pas d'importance à ma personne comme tisseuse, mais au groupe. » (Von Finckenstein 2002 : 5). L'harmonie entre les membres d'une communauté peut être fragilisée par des jalousies, des querelles familiales ou toute autre chose, c'est pourquoi il convient d'éviter tout déséquilibre entre les membres de la collectivité. Dans certains cas cependant, la notoriété rapide d'un(e) artiste peut engendrer des effets négatifs. Dans le cas de Kenojuak Ashevak, par exemple, une reconnaissance publique rapide et précoce a bouleversé sa vie. Grâce à la diffusion de ses dessins et de ses estampes hors de Kinngait, elle a rapidement gagné beaucoup d'argent alors qu'elle n'était qu'une jeune femme, davantage que ses aînés et que les hommes qui dominaient les activités de l'atelier d'imprimerie de la coopérative. Selon elle, son succès aurait probablement été jugé plus acceptable si elle avait été plus âgée (Kenojuak Ashevak, 20 avril 2009). Même si ses dessins étaient régulièrement reproduits dans les collections d'estampes de Kinngait depuis 1959, elle ne se considérait pourtant pas comme une artiste et ne comprenait pas que davantage d'importance soit accordée à son art au détriment de celui d'un autre créateur : « I do not really consider myself a drawer, or an artist, or a sculptress, or whatever. I woudn't say that of myself except in conjunction with the other things that I do. » (Walk 1999 : 203). L'humilité dont elle a fait preuve semble largement répandue parmi les artistes qui se disent peu préoccupés par leur renom.

Accorder davantage d'intérêt à une personne au détriment d'une autre n'est pas considéré comme juste envers les membres de la collectivité. En effet, cela pourrait éventuellement générer des sentiments de gêne, d'embarras, d'humiliation (*Cf supra* : IV.I.2), voire de jalousie. Par exemple, Pitseolak Ashoona était embarrassée de bénéficier d'une attention particulière en recevant du papier à dessin, alors que d'autres n'en avaient pas :

Sometimes, when I see pictures in books of my drawings and prints, I laugh. I laugh to think they have become something. But even when they are waiting for paper from the south, Terry Ryan is giving artist's paper to me. Sometimes, when I am the only one who is given papers to draw on, I am scared that the other women will become jealous of me. Sometimes, I feel sorry when other people don't have papers – paper which I can get. (Eber 1971 : 78)

Pourtant, lorsque les œuvres de certains artistes font l'objet d'expositions ou de publications, cela représente toujours une source de fierté pour l'ensemble des membres de la communauté : « Art making let us put our name on the map. Dorset [Kinngait] is now on the map! », entend-on souvent dire à Kinngait.

Au regard de ce qui vient d'être dit, notons qu'il n'existe pas une définition de l'artiste mais autant de définitions que de critères retenus comme pertinents. Des critères récurrents ont pourtant été systématiquement énoncés par les personnes interrogées sur ce qui définit un artiste. Le fait de se consacrer régulièrement à la création artistique, que ce soit quelques heures par jour ou par semaine, semble être un critère important pour qui veut s'investir dans cette activité. De plus, être en mesure de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille apparaît également comme un prérequis pour être reconnu comme un artiste par son entourage. Contribuer à la prospérité de sa communauté est également très valorisé. Pourtant, les instances officielles chargées de statuer sur une définition claire qui établirait des critères légitimes rencontrent des difficultés. Le critère du revenu, le temps consacré à l'activité ou la quantité et la qualité de la création semblent pourtant limités tant les représentations diffèrent d'un individu à un autre. Par ailleurs, ces critères ne prennent pas en compte le fait que les artistes inuit travaillent rarement seuls : ils s'inscrivent dans des réseaux artistiques, sans lesquels, leurs œuvres ne pourraient être diffusées hors des territoires inuit.

IV.II Réseaux artistiques, stratégies d'ascension collectives et individuelles

Dans un contexte où créer et vendre les productions artistiques est culturellement et économiquement vital pour de nombreuses familles du Nunavut, il convient de s'interroger sur la structure des réseaux artistiques pour en comprendre la dynamique et saisir les opportunités offertes aux artistes. Nous verrons qu'il existe deux réseaux principaux impliqués dans le développement du dessin inuit : un réseau local ou intra-communautaire, et un réseau inter-communautaire. Compte tenu de l'isolement géographique des

communautés inuit et des artistes, ces réseaux ont été mis en place pour permettre la diffusion des œuvres sur le marché international de l'art. Les organisations locales représentent, pour les artistes, une première voie d'accès au marché de l'art international. La mise en place de ces structures permet la distribution des œuvres à l'extérieur des communautés inuit. Parallèlement, des organismes situés près des métropoles telles que Toronto, Ottawa et Montréal ont été établis pour seconder les organisations locales et faciliter la diffusion des œuvres à l'échelle internationale. De plus, le gouvernement fédéral a établi ses propres institutions pour contrôler les productions d'œuvres d'art inuit sur le marché. Nous verrons que cela n'a pas toujours été à l'avantage des artistes.

IV.II.1. Des réseaux intra-communautaires

IV.II.1.a. Uqqurmiut Inuit Artists Association à Pangniqtuuq

Le Uqqurmiut Inuit Artists Association est un organisme à but non lucratif dont les membres sont des acteurs artistiques et artisanaux de Pangniqtuuq. Créé en 1988, son mandat vise à préserver la dynamique culturelle et économique grâce au soutien des artistes de la communauté :

To serve Pangnirtung artists and the community of Pangnirtung, to keep all their arts and culture alive, and to ensure their full participation and control by creating employment and training opportunities for artists, providing a central place for the creation and marketing of art, contributing to local tourism, and providing an art archive to preserve the art for future generation.²⁰¹

Pour atteindre ses objectifs, l'Association fit bâtir des locaux en 1990²⁰², le Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts, structuré autour de trois espaces : les ateliers d'estampe (Ill. 24, ci-dessous) et de tapisserie, ainsi qu'une boutique qui accueille les artistes locaux comme les touristes.

²⁰¹ Consulté sur Internet, <http://www.uqqurmiut.com/uiiaa.html>, le 6 décembre 2012.

²⁰² Les bâtiments du Uqqurmiut Inuit Artists Association ont été reconstruits en 1994, suite à un incendie qui a détruit l'atelier et une partie des estampes archivées depuis 1972 (Peter Wilson, 19 janvier 2007). L'agencement des locaux de 1994 est resté identique à celui des bâtiments initiaux.



III. 24. Uqurmiut Centre for Arts and Crafts à Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire © 2007).

Selon Peter Wilson, responsable du Uqurmiut Centre for Arts and Crafts de 2001 à 2009, l'association achète les créations artistiques d'environ deux cents personnes dont une vingtaine a acquis une notoriété internationale sur la scène artistique²⁰³ (Peter Wilson, 19 janvier 2007). Notons cependant la diminution du nombre des créateurs de la communauté au cours de ces dernières années. Kyra Vladykov Fisher qui a succédé à Peter Wilson, en 2009, explique ce déclin par les décès successifs des artistes expérimentés et par un désintérêt pour les activités artistiques de la part des plus jeunes qui recherchent un salaire garantissant des revenus réguliers (Kyra Vladykov Fisher, 1^{er} avril 2010). La production artistique et artisanale représente néanmoins une ressource économique importante pour les membres de la communauté. À Pangniqtuuq, presque toutes les œuvres créées sont vendues au Uqurmiut Centre for Arts and Crafts qui détient le monopole de ce marché. Toutes les personnes interrogées ont exprimé leur satisfaction quant aux services rendus et on entend ainsi dire, par exemple :

The Uqurmiut Centre [for Arts and Crafts] helps us a lot as artists. We are employed by the Uqurmiut so we can provide our families. I'm glad to get involved in the printmaking studio. I'm glad to get involved in these activities. I'm glad to work here

²⁰³ Parmi ceux-ci, citons, les dessinateurs et les maîtres-graveurs Elisapie Ishulutaq, Annie Kilabuk Jr., Enookie Akulukjuk, Ananaisie Alikatuktuk, Leetia Alivaktuk, Peona Keyuakjuk, Josea Maniapik, Abigail Ootoova, Joel Maniapik, Noah Maniapik, Annie Pitsiulak, Lipa Pitsiulak, Andrew Qappik, Samantha Qappik, Towkie Qarpik et Geela Sowdluapik.

because I like drawing and Doreen [Nault] and Jenn [Whitford Robins²⁰⁴] show me how to print. I learn printmaking from them and looking at Andrew [Qappik] and Josea [Maniapik]. I have learned a lot so I could do prints by my own when they will leave. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

L'Association fournit des emplois, à l'atelier d'estampe mais également à l'atelier de tapisserie : « Weavers are also employed by the Uqqurmiut and Pangniqtuuq is well-known outside of Nunavut thanks to its artmaking productions » (Eva Sowdluapik, 30 mars 2010). Si l'Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts détient le monopole des achats et de la vente des œuvres d'art et d'artisanat de Pangniqtuuq, les artistes de Kinngait ont, quant à eux, davantage de possibilités s'ils veulent vendre leurs créations : ils peuvent s'adresser à la coopérative locale, le Dorset Fine Arts, ou au magasin concurrent, Northern.

IV.II.1.b. Dorset Fine Arts et le magasin Northern à Kinngait

La création du Dorset Fine Arts, en 1959, résulte de la signature d'un décret entre le Conseil des Territoires du Nord-Ouest et le gouvernement fédéral canadien autorisant la formation de coopératives dans les communautés arctiques (Crandall 2000 : 128)²⁰⁵. Cette année-là, les habitants de Kinngait créèrent la West Baffin Sports Fishing Co-operative, immédiatement renommée la West Baffin Eskimo Co-operative (WBEC). Le Dorset Fine Arts est une division de la WBEC dédiée aux productions artistiques. La première réunion de la WBEC réunit vingt-trois personnes, parmi lesquelles, Kananginak Pootoogook qui fut nommé président à l'âge de vingt-six ans ; il se souvint de la première fois qu'il entendit parler des coopératives :

In Saumik's [James Houston] house he would tell us about something we hadn't heard of before, a coop. [cooperative] we first heard about this in 1958. Our carvings were increasing and there was a collection of prints gathered down South, so with Joanasie Salomonie as interpreter we learnt more and more about coo-ops. I began to think that

²⁰⁴ Doreen Nault et Jennifer Whitford Robins, toutes deux professeurs d'art et artistes étaient présentes à l'atelier d'estampe de Pangniqtuuq, durant l'hiver 2010, en tant qu'artistes invitées. Régulièrement, des artistes non-inuit sont invités pour enseigner aux artistes locaux de nouvelles techniques.

²⁰⁵ Avant la signature de cet accord, deux coopératives inuit existaient : l'une à Kangiqualujjuaq (autrefois George River) au Nunavik, créée le 14 avril 1957 et l'autre à Killiniq (anciennement Port Burwell) au Labrador, créée le 28 octobre 1957. La première était impliquée dans des activités de pêches, d'artisanat et de cueillette de bleuets ; la seconde dans le commerce maritime (Crandall 2000 : 129).

a coop. would be better than the traders, and as I heard more and more about it I decided that if we could have a coop. [cooperative] we would have two stores here and that would be better, for the prices of things would be lower. (Boyd Ryan et Coward-Wight 2007 : 31)

Le document officiel de la création de la coopérative de Kinngait fut signé par Kananginak Pootoogook, Iyola Kingwatsiak, Joanie Salomonie, Lukta Qiatsuq et Kiatshuk, le père de Lukta. Ceux-ci, à l'exception de Joanasie Salomonie²⁰⁶, participèrent aux essais expérimentaux des estampes dès 1957 et réalisèrent les premières collections annuelles d'estampe à partir de 1959. Selon Jimmy Manning, responsable du Dorset Fine Arts de 2006 à 2009, ces personnes sont aujourd'hui considérées comme les premiers dessinateurs et maîtres-graveurs de Kinngait (Jimmy Manning, 13 avril 2010). Leurs efforts ont permis aux Kinngarmiut de se faire connaître sur la scène artistique internationale puisque la communauté est aujourd'hui considérée comme le centre artistique majeur de l'Arctique nord-américain²⁰⁷. Le Dorset Fine Arts s'avère essentiel pour les artistes de Kinngait qui ont peu l'occasion de voyager et connaissent peu ou pas, pour la majorité d'entre eux, la sphère artistique occidentale dans laquelle évoluent leurs œuvres. De nombreux artistes sont tributaires du Dorset Fine Arts, même s'ils n'en sont pas salariés (*Cf. supra* : III.I.2.a) et chaque jour, ils viennent vendre leurs sculptures ou leurs dessins à la coopérative qui les achète.

Il existe également une autre possibilité pour les Kinngarmiut qui peuvent s'adresser au Northern Store. Celui-ci propose un service d'achat des sculptures indépendant de la coopérative locale. Les magasins Northern font partie de la North West Company qui appartient à la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH). Jusqu'aux années 1950, celle-ci détenait le monopole du commerce de la fourrure dans l'Arctique canadien grâce à ses postes de traite établis dans les territoires du Nord-Ouest, la baie d'Hudson et la Terre de Baffin²⁰⁸. Durant les années 1930, de nombreuses tentatives de la Compagnie de la Baie

²⁰⁶ Joanasie Salomonie était l'un des neveux de Kananginak Pootoogook. Atteint de tuberculose, il fut traité plusieurs années dans un sanatorium en Alberta où il apprit l'anglais. Il comptait parmi les rares Inuit à parler anglais et devint l'interprète de la West Baffin Eskimo Co-operative et son vice-président (Boyd Ryan et Coward-Wight 2007 : 31). Il fut l'un des vingt-trois co-fondateurs de l'Inuit Tapirisat of Canada en août 1971. Il décéda en mars 1997.

²⁰⁷ Le site Web officiel de la communauté présente Kinngait comme la « capitale de l'art inuit ». Consulté sur Internet, <http://www.capedorset.ca/>, le 25 mai 2013.

²⁰⁸ Fondée en 1666 en Angleterre, la Compagnie de la Baie d'Hudson a établi le premier poste de traite dès 1668, à Waskaganish (autrefois appelé Fort Charles puis Rupert House) à l'embouchure de la rivière Rupert

d'Hudson visaient à développer le commerce de la sculpture et de l'artisanat inuit sans y parvenir (Watt 1980 : 11). Ce n'est qu'une vingtaine d'années plus tard, avec le déclin des prix de la fourrure que le commerce de l'art et de l'artisanat inuit s'est considérablement développé. Le magasin Northern achète des sculptures aux artistes et prend en charge leur transport vers les métropoles du Sud, tout comme le font les coopératives locales.

Les artistes de Kinngait se disent majoritairement satisfaits de ce double système car ils peuvent choisir à qui vendre le résultat de leur travail selon les prix offerts. Deux points méritent cependant d'être mentionnés : tout d'abord, le magasin Northern n'a aucune politique d'achat concernant les œuvres graphiques et de ce fait, la coopérative locale conserve le monopole dans ce domaine et les dessinateurs n'ont aucune autre ressource ; par ailleurs, des critiques émanent de quelques personnes. En effet, les commentaires adressés par les responsables de la coopérative aux artistes ne sont pas toujours appréciés. En ce qui concerne le dessin, Shuvinaï Ashoona, par exemple, a admis avoir dû retravailler certains dessins qu'elle considérait comme achevés, à la demande des responsables de l'atelier (Shuvinaï Ashoona, 24 avril 2009). Son cousin germain, Goo Pootoogook, a, quant à lui, décidé de travailler de façon autonome suite aux commentaires critiques de Jimmy Manning, le responsable de l'atelier :

Jimmy Manning told me to clean my drawings, to precise my lines. That is what he said. I said: "hey, give your advises to someone else!" I prefer to make drawings by my own. It is up to me to decide the way I want to explore in my drawings. Sometimes, Jimmy told me that he wants some drawings I did for somebody. But I don't sell my drawings to the coop. I do it myself by my own. (Goo Pootoogook, 20 avril 2009)

Interrogé sur la démarche de la coopérative, Jimmy Manning m'a expliqué combien la demande du marché de l'art inuit est stricte et qu'un dessin qui ne correspond aux normes du marché ne trouvera pas d'acquéreur et ne rapportera donc pas d'argent (Jimmy Manning, 26 avril 2010). Adapter la production artistique à la demande du marché n'est pas une situation isolée, y compris dans le domaine de la sculpture. Par exemple, Judas Ullulaq, un sculpteur de Talurjuaq au Nunavut (ou Taloyoak, autrefois Spence Bay), condamne cette situation :

dans la baie James. Un second poste de traite a été érigé à Moose Factory en 1673, suivi par celui de Fort Alabany en 1679, Severn House en 1680 et York Factory en 1684. Le premier poste de traite dans l'Est de l'Arctique canadien a été établi en 1909 à Cap Wolstenholme, à vingt-huit kilomètres au nord-est d'Ivujivik au Nunavik (HBC 2012).

The reason I had abandoned that carving style of making surface markings is that the Northern store told me that they would like to see smooth, finished surfaces instead of gouges. And that they [the sculptures] would sell better if there were no gouges - if they were all polished smoothly - because people down south don't like the markings.

The Co-op says that all my carvings sell, the way I've done them. "You do it the way you want to". But even though they say that, they sometimes tell me "don't make it too big". One time I finished a good size carving and took it to the Co-op. The Co-op manager said "it's too big, cut it in half!". So I had to cut it in half and make it smaller. That bothered me quite a bit afterwards. So much work and I was asked to cut it. So I cut it in half.

Until not too long ago, when the Northern or the Co-op told me what size, and how my carving should be, and the way they should be finished, smooth or without gouges, I would try to follow [their directives] because I thought, "If I didn't do it the way the Northern or the Co-op ask me to, they would stop buying from me". But lately I was told that my style is my own style. "Do it the way you want in the size you want." And later on I understood that the carver is an artist and is able to do what he wants to do. (Coward-Wight 2000 : 23-24)

Au vu des conseils, voire des directives parfois adressées, aux artistes par les responsables locaux, les limites de la créativité permise pourraient être questionnées. Comme me l'ont expliqué certains, l'achat d'une œuvre par la coopérative ou le magasin Northern dépend de la demande du marché de l'art. Une œuvre qui ne répondrait pas à cette demande serait-elle plus difficile à revendre ? Aux dires des personnes interrogées, il semblerait que ce soit le cas. Selon elles, les artistes doivent être informés de la demande particulière du marché des sculptures et des arts graphiques pour y répondre, s'ils le souhaitent. Compte tenu du fait que les revenus des familles des artistes dépendent de la vente de leurs créations artistiques, une situation de précarité financière est parfois défavorable à leur créativité :

I had told Jimmy Manning about some kind of drawing I could draw and he told me that I could draw topics that could be helpful for people here. At the beginning I started drawing without any aim, just to get a price and sell drawings but all my drawings were always bought by them [at the cooperative] so I started to think about my topics, and I started making drawings that I like. I can do it today because I have more money today.

He said that whatever you draw, even you are really good or not, whatever collector, whatever somebody or people who likes art they still buy drawing and things like that. When somebody catches their eyes, this kind of art get people, they bought drawings just because there was somebody who bought their art.

What he wants to point out is when somebody who wanted to make drawings may did actually learn from these Germans who show them how to use pencils and this is how

they learned and started drawing. Sometimes when he wants to figure out a topic, he would draw directly, and sometimes he would think about what he would draw for a while, and then he start drawing. Sometimes the drawing is just popped up rapidly, and he doesn't need to think too much about it. (Itee Pootoogook, 8 avril 2009)

Itee Pootoogook a commencé à dessiner en 1985. À cette époque, il ne sculptait plus depuis une dizaine d'années. Il exerçait la profession de charpentier qu'il délaissa pour se consacrer à ses deux autres activités : le dessin et les annonces à la radio locale. Selon lui, le fait que la coopérative lui achetait systématiquement ses dessins lui permit de commencer à réfléchir aux sujets iconographiques qu'il voulait représenter, plutôt que de produire des dessins uniquement pour en tirer de l'argent. Pour d'autres, comme Ningeokuluk Teevee, la pression financière et les attentes du marché restent constantes :

Je me considère comme une artiste, mais j'ai parfois l'impression que l'on s'attend à ce que j'aie toujours de nouvelles idées, que j'invente de nouvelles histoires. Et puis, il y a constamment la pression financière aussi. Je voudrais raconter des histoires inspirées de ma vie, tout autant que des mythes traditionnels. (Lalonde 2009 : 70)

En dépit des désirs créatifs des artistes, la pression est parfois tellement forte que certains succombent à la tentation de produire des dessins rien que pour l'argent. Notons que des spécialistes de l'art inuit comme des propriétaires de galerie s'interrogent quant au contrôle exercé par les réseaux artistiques établis, ce qu'explique par exemple, Jean-Robert Wilhelmy, propriétaire de la galerie Zone Art Inuit Inc. à Québec :

En effet, les coops et les intervenants influent sur la production. À tout le moins la Kinngait Coop [Dorset Fine Arts] offre des programmes de créations avec un horizon plus large. Les œuvres différentes et plus contemporaines sont acceptées et les gens qui gèrent la Coop ont une certaine formation en art. Je ne pourrais en dire autant des autres coops et acheteurs privés. La Nunavut [Development] Corporation²⁰⁹ cherche

²⁰⁹ La Corporation de développement du Nunavut (*Nunavut pivalliajulirijikkut kuapariisanngat / Nunavut Development Corporation*) œuvre dans le domaine des arts, principalement en tant que grossiste de l'art inuit provenant des Territoires du Nunavut. Cet organisme a été créé lors de l'avènement du Gouvernement du Nunavut le 1^{er} avril 1999 et dépend de l'Agence publique du gouvernement du Nunavut (Public Agency of the Government of Nunavut). Ses locaux se situent à Mississauga (Ontario). La North West Company remplit la même fonction, depuis 1987, pour les œuvres d'art et d'artisanat produites dans les Territoires du Nord-Ouest. La Compagnie est quant à elle établie à Winnipeg (Manitoba). La Canadian Arctic Producers (CAP) est une division de l'Arctic Co-operatives Limited qui réunit les trente et une coopératives des Territoires du Nord-Ouest et du Nunavut. Cet organisme fut créé le 1^{er} octobre 1965 à la demande du gouvernement fédéral pour faciliter la communication entre les coopératives arctiques et le gouvernement fédéral. Concrètement, la CAP est un grossiste qui centralise dans ses locaux les productions artistiques et artisanales provenant des coopératives inuit, pour les revendre à des commerçants de détail. En d'autres termes, la Nunavut Development Corporation, la North West Company et la Canadian Arctic Producers servent d'intermédiaire entre les coopératives inuit et les revendeurs d'art : elles réceptionnent les productions acquises dans les communautés auprès des artistes, les conservent dans leurs locaux et les vendent aux commerces de détail

des projets qui visent plus la production de masse que la production artistique. L'exemple des *inuksuit* [*inuksuk* au singulier] en canne [boîte de conserve] pour les [Jeux] Olympiques [de Vancouver en 2010] reflète bien leur vision²¹⁰. Les *inuksuit* devaient avoir le même format et devaient ressembler au logo des [Jeux] Olympiques fait par un artiste graphique dans le Sud ... Ensuite la mise en marché était effectuée à l'aide d'une boîte métallique. Le nom de « l'artiste » n'apparaissant que sur le petit certificat dans la canne [*sic*] !

La Fédération des Coop[érative]s du Nunavik [Fédération des Coopératives du Nouveau Québec²¹¹] ne fait pas tellement mieux. Elle laisse un peu plus de créativité aux artistes mais les sujets doivent rester très traditionnels et deviennent à la longue redondants. La mainmise sur la mise en marché sur tout le territoire bloque aussi l'intervention par d'autres investisseurs privés qui pourraient injecter des capitaux et pousser un peu de créativité au Nord du Québec. Les programmes de créations d'œuvres graphiques ont aussi été abandonnés faute de fonds.

L'avenir de l'art inuit passe par les jeunes et les programmes gouvernementaux qui permettaient à ceux-ci de développer leur art sans les contraintes du marché fondent comme neige au soleil. Les contraintes du marché vont ainsi être de plus en plus présentes dans la production artistique. Il reste aux galeries et [aux] musées de tenter d'éduquer les gens et d'ouvrir les horizons de l'art inuit sur de nouveaux sujets et de nouvelles avenues.

J'ajouterais qu'un programme qui aiderait énormément les jeunes serait de voyager aux Nunavut-Nunavik et fournir du matériel aux jeunes de la même façon que John Houston l'a fait au départ. Il connaissait l'art et les guidait sans toutefois dicter les sujets. Il fournissait les outils, etc. et avait un budget d'achat. Les acheteurs dans les coops ne connaissent rien à l'art. Ils ne peuvent motiver les jeunes qui sont créatifs à continuer à sculpter en leur demandant des sujets ennuyants : ours, *inuksuit*, etc. (Jean-Robert Wilhelmy, 31 mai 2013)

Cet extrait d'entrevue avec un propriétaire de galerie d'art inuit nous aide à mieux comprendre la complexité du système mis en place, au nom d'un commerce international de l'art dont la rentabilité économique reste l'objectif premier. Selon Jean-Robert Wilhelmy qui travaille dans le domaine de l'art inuit depuis une quinzaine d'années, les institutions établies laissent peu de marge de manœuvre pour les initiatives indépendantes et limitent la

comme des galeries spécialisées. Notons cependant que ce système de commercialisation de l'art inuit concerne principalement la sculpture. En ce qui concerne les œuvres d'art graphique, elles ne dépendent pas des réseaux des grossistes. Leur commercialisation est gérée par les coopératives inuit locales qui font directement affaire avec les galeries d'art spécialisées.

²¹⁰ Les Jeux Olympiques d'hiver de 2010 se sont déroulés à Vancouver du 12 au 28 février et l'*inunnguaq*, un *inuksuk* doté de bras et de jambes (voir note 16), a été choisi comme symbole officiel. Peter Ittinuar, un politicien d'expérience, a approuvé le choix du logo : « Aujourd'hui, la reconnaissance est synonyme de marketing. [...] Si elle est aussi positive que la tentative de Vancouver d'utiliser l'*inuksuk* pour un événement d'envergure mondiale, tirons-en parti au lieu de le considérer comme un empiètement sur notre culture. » (Hendrie 2005 : 11). L'*inuksuk* est devenu une marque de commerce protégée par les lois internationales sur le droit d'auteur (JO 2010 : 7).

²¹¹ Fondée en 1967, la Fédération des Coopératives du Nouveau Québec (FCNQ) réunit l'ensemble des coopératives des quatorze villages inuit Nunavik.

créativité des artistes. Ses propos dressent un constat quelque peu alarmiste d'une production artistique fortement contrainte par un marché pour lequel le gouvernement fédéral se démobilise. Les acteurs culturels locaux au Nunavik déplorent également le manque de soutien, de financements et de programmes de formation artistique adéquats.

Dans les communautés inuit, le choix des dessinateurs et des sculpteurs souhaitant vendre leurs œuvres s'avère limité puisque la coopérative reste souvent l'unique acquéreur des productions artistiques et artisanales locales. À l'inverse des habitants de Pangniqtuuq qui n'ont que l'Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts pour vendre leurs œuvres, ceux de Kinngait peuvent s'adresser au Dorset Fine Arts ou au magasin Northern mais il n'existe cependant aucune politique d'achat au Northern concernant les dessins ou toutes pratiques artistiques autres que la sculpture. Dans ce domaine, le Dorset Fine Arts conserve le monopole et reste la seule institution autorisée à acquérir les dessins des artistes locaux. Un magasin Northern existe également à Pangniqtuuq, mais compte tenu de la faible production de sculptures, la totalité des œuvres produites est vendue à l'Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts (à l'exception de quelques-unes vendues directement par le créateur à un acheteur potentiel de passage dans la communauté). Avec le développement des coopératives inuit et des créations artistiques, des réseaux inter-communautaires ont du être développés pour répondre à la demande du marché.

IV.II.2. Les réseaux inter-communautaires

Au-delà des organisations artistiques locales existent des réseaux inter-communautaires, gouvernementaux ou non, avec lesquels les coopératives inuit travaillent. L'éloignement géographique des communautés a contraint les artistes à développer des stratégies d'ascension collective et individuelle pour mieux promouvoir leurs créations et les diffuser sur le marché international de l'art. Afin de saisir l'ensemble des réseaux artistiques dans lesquels ont évolué et évoluent les Nunavummiut, nous discuterons du rôle des principales institutions impliquées dans le commerce et la promotion des arts graphiques inuit du Nunavut dès le lancement des programmes de dessin et d'estampe à la

fin des années cinquante. Tout d'abord, nous verrons que certains organismes n'ont pas toujours fait l'unanimité auprès des artistes, quand bien même ils exerçaient une forme de contrôle des productions. Nous nous attarderons ensuite sur les organisations actuelles qui contribuent au soutien des artistes.

IV.II.2.a. Canadian Eskimo Art Council (CEAC)

Le Canadian Eskimo Art Council (ou Conseil canadien des arts esquimaux, désigné ci-après par « le Conseil »)²¹² fut créé en 1961, par le Département des Affaires du Nord et des Ressources Nationales²¹³ à la demande de la West Baffin Eskimo Co-operative. La première rencontre des membres du Conseil eut lieu le 15 septembre de la même année à Ottawa²¹⁴. Le Conseil fut initialement créé pour jouer un rôle de conseiller auprès du Dorset Fine Arts et des autres coopératives inuit en les aidant à résoudre des difficultés techniques et stylistiques et en validant les œuvres graphiques qui seraient proposées au public (Myers 1988 : 3). Son mandat consistait également à promouvoir l'art inuit et à contrôler la qualité des œuvres diffusées sur le marché international de l'art. En 1967, le Conseil fut mandaté par le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada (MAINC) pour conduire à une enquête menant à des recommandations. Selon un rapport non-publié d'Helga Goetz, présidente de la Section d'art inuit du MAINC, ces décisions visaient l'autosuffisance économique des communautés qui bénéficiaient d'un important soutien financier de la part du gouvernement fédéral depuis les années 1950 :

Decisions on where to establish projects was generally based directly on economic need rather than on any special interest by the local Inuit to produce arts and crafts. The serious problems which had beset other attempts to establish and maintain crafts programs and the advice toward caution given by some field personnel were virtually

²¹² Jusqu'en 1967, le Canadian Eskimo Art Council était appelé Canadian Eskimo Art Committee / Comité canadien d'art eskimo.

²¹³ Le Ministère des Affaires du Nord et des Ressources Nationales devient le Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada en 1966.

²¹⁴ Elle réunit ses membres : Dr. Evan Turner, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal ; Paul Arthur, éditeur de la revue *Canadian Art Magazine* ; M. F. Feheley, président de T.D.F. Artists Limited à Toronto ; Norman Hallendy, un designer de la Division industrielle pour le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada (MAINC) ; Don Snowden, président de la Division Industrielle ; et James Houston qui dirigeait le programme d'estampes de Kinngait (Goetz 1987 : 60).

ignored in the face of the need to find some means of economic development. (Goetz 1987 : 43)

Le Conseil commença à organiser des expositions internationales d'art inuit et des conférences, à développer des partenariats avec des institutions muséales comme le Musée des Beaux-arts du Canada et à gérer les droits d'auteurs des artistes. Selon Myers, le Conseil guidait peu les artistes d'un point de vue technique mais examinait rigoureusement les collections d'estampes pour les approuver ou non, avant qu'elles ne soient diffusées hors des ateliers (Myers 1988 : 4). Selon les comptes-rendus des réunions du Conseil dont les « minutes » sont archivées, les critères de sélection des estampes ont dû être restreints en raison des inquiétudes émises par les membres du Conseil quant à la trop grande quantité d'estampes produites à Kinngait, laquelle risquerait de nuire à la qualité des collections (R11333 vol 1-15). Des « standards généraux » d'ordre technique et esthétique furent définis en fonction de la qualité de l'œuvre, de sa facture, de sa thématique, de sa cohérence avec l'ensemble de la collection et de la production de l'artiste. Selon ces standards, les estampes étaient soit « approuvées » soit « rejetées » :

A rejected print is not considered to be up to the general standard (technically and aesthetically) of the Co-op and if released would damage the collection and the market for Inuit prints as a whole and seriously impair the reputation of the Co-op and the artist. The Council advises the Co-operative not to market a rejected print.

A withheld print is almost always a print which does not fit into or work cohesively for the entire collection.

i-e, a print by a well know artist does not live up the artist's established reputation. However this particular print could be important historically within a collection of the artist's work (one man collection).

i-e, a print that is important because of its theme, but within a theme a given collection it causes the collection to be uneven and detracts from the body of work.

Withheld prints may be considered for future submission to the Council.²¹⁵

Ces méthodes ont été controversées tant par les Inuit que par les non-Inuit. Les critiques étaient d'autant plus acerbes qu'aucun membre du Conseil n'était inuit et que par conséquent, leur point de vue ne pouvait être défendu. De plus, les valeurs prônées par les membres (« qualité », « esthétique » et « authenticité ») n'ont peu, voire pas de pertinence

²¹⁵ Minutes CEAC, Meeting May 14 & 15 1980, room 1500, North tower, DIANA, Hull (R11333 vol 1-15).

pour les Inuit (*Cf. supra* : chapitre II). Les décisions des membres du Conseil ont souvent été incomprises, du fait de l'absence de consultation auprès des artistes ou de leurs représentants. Comme le souligne Marybelle Myers, éditrice de la revue *Inuit Art Quarterly*, les estampes étaient soumises volontairement par les responsables locaux au Conseil, alors que rien ne les y obligeait (Myers 1988 : 4). L'exclusion des estampes voire de toute une collection, c'est-à-dire une trentaine d'estampes éditées chacune à cinquante exemplaires, pouvait avoir de graves répercussions pour les communautés concernées. Ainsi, suite à l'exclusion massive des estampes d'Ulukhaqtuuq (Holman) et Qamanittuaq (Baker Lake), les artistes décidèrent de ne plus solliciter l'évaluation du Conseil²¹⁶, en raison des pertes financières occasionnées.

At the March jurying of its 1987 collection, Baker Lake was devastated by the rejection of nine prints which were already edited [...] The rejection of an edition of 50 prints can mean a loss of about \$5,000 to a Co-op. When several different prints are rejected, the loss is staggering and can only be redeemed by such questionable measures as selling the rejected prints at lower prices in the North. (*Ibid.* : 4-5)

Selon Kyra Vladykov Fisher, chargée du programme de dessin et d'estampe par le Nunavut Arctic College à la coopérative Sanavik de Qamanittuaq en 1995, les pertes financières engendrées par cette décision causèrent la disparition du programme d'estampe local qui existait depuis vingt ans (Vladykov Fisher 1997 : 194). Virginia Watt, présidente du Conseil de 1977 à 1983 explique, dans un article publié dans *The American Review of Canadian Studies* :

The first Committee did not limp onto the scene. They were greeted by the public and the press with cries of outrage. The press reported that the Committee was allegedly [...] directing the innocent unsophisticated Eskimo along wayward civilized paths, corrupting their traditional culture and in general exploring their native ability. The word censorship was very used to describe the Committee's effort. (Watt 1987 : 67)

En dépit des controverses concernant la censure des estampes par le Conseil, la question de la rentabilité économique des productions artistiques suscitait davantage de discussion au sein du Conseil. Un rapport, dit « the May Report », présenté à Ottawa lors d'une réunion du Conseil en janvier 1988, recommande notamment au gouvernement de ne plus investir

²¹⁶ Notons qu'auparavant, le Conseil avait perdu le soutien de la coopérative de Puvirnituq au début des années 1960 suite au refus de la majorité des estampes proposées, renouant ensuite leurs liens vers 1970, pour les rompre à nouveau en 1981 (Crandall 2000).

dans les programmes d'arts graphiques développés dans les communautés inuit, compte tenu de l'augmentation des coûts de production et du déclin de ce marché :

Any money lent to printing operations is unlikely ever to be repaid under current conditions, and while stopping the flow of credit may cause one or more Co-ops to leave the print business, for the sake of the long run health of that business such a development is probably wise. [...] No new print shops should be sponsored by governments. There is over-capacity in the market now and it should not be added to. (May 1987 : 21)

Ce rapport fut immédiatement contesté par les membres du Conseil, réunis le 27 janvier 1988 à Ottawa, qui dénonçaient le fait que l'aspect financier des productions des estampes soit uniquement pris en compte au détriment de leur importance culturelle. Selon les données d'archives, cinquante points furent discutés dont voici les principaux :

41. The Council is alarmed by the findings of the May report and its serious implications for the future of printmaking by Inuit artists.

42. Printmaking is no longer economically viable for Inuit cooperatives, but is vitally important to Inuit culture and is, thus, worth supporting.

43. The NWT [North West Territories] Cooperative Business Development Fund is not prepared to provide financial support for print production unless the cooperatives receive ongoing financial assistance from government. Without guaranteed government support, the printshop cannot survive.

44. Over the last thirty years, the Inuit print has become an important part of the cultural identity of Canada, having gained both national and international acclaim. Discontinuation of the graphic fine art programs may have serious implications on the market for all Arctic arts and crafts. It is the fine arts that creates and maintains the market for carvings and crafts.

45. Printmaking has afforded the artists of the North both an economic base and means of preserving and documenting their cultural heritage. If ongoing funding is not provided for the printshops, the creation of the Inuit graphic art will be in jeopardy and gainful employment will be lost.

46. In the past, government has funded printshop as business. The importance of the Inuit print as a vital cultural expression should now be considered deserving of government support.

47. Printshop in the south receives subsidies from government which are not based on economic criteria.²¹⁷

²¹⁷ *Minutes of the CEAC meeting – Roxborough hotel, Ottawa, January 27, 1988.* Ottawa : CEAC (R11333 vol 1-2).

Les discussions menées lors de cette réunion apportèrent un nouveau regard sur les arts graphiques inuit dont l'importance socio-historique était reconnue pour la première fois. Il fut désormais admis que les œuvres graphiques contribuaient significativement à la préservation et à la transmission des savoirs culturels, les estampes étant considérées comme « une expression culturelle vitale » (*Ibid.*).

Les procédures de sélection des estampes furent également discutées. Les membres du Conseil décidèrent d'une année expérimentale au cours de laquelle les estampes seraient sélectionnées dans le Nord, en collaboration avec les coopératives (R11333 vol 1 -2, CEAC 1988 : point 63 [p. 11]). Cependant, la validation du rapport May par le gouvernement fédéral entraîna la dissolution du Canadian Eskimo Art Council en 1989. Désormais, la sélection des estampes se poursuit au sein des communautés où elles avaient été créées, par les artistes locaux. Le choix initial des dessins et des estampes relève ainsi d'un processus qui revient exclusivement à la discrétion des dessinateurs, des maîtres-graveurs et des responsables des ateliers, dans une démarche de collaboration. Celle-ci est conforme à l'un des principes inuit qui consiste à discuter et développer des consensus lors d'une prise de décision (*aajiiqatigiinniq*). Actuellement, la sélection des œuvres graphiques se poursuit ainsi.

IV.II.2.b. *Ikajuqtiit*, « les collaborateurs » ou la Fondation de l'art inuit

Suite à la dissolution du Conseil canadien d'art esquimau, en 1989, a été fondée l'organisme *Ikajuqtiit* dont le nom signifie « les collaborateurs », plus connue sous le nom de la Fondation de l'art inuit ou Inuit Art Foundation (IAF) et comme l'indique son nom, cet organisme vise au soutien des artistes de l'Arctique en leur servant d'intermédiaire auprès des principales ressources réservées aux artistes du Canada. Selon l'éditrice de la revue *Inuit Art Quarterly*, M. Myers, « The Inuit Art Foundation was designed as an intermediary body to connect northern artists with mainstream sources of funding available to all Canadian artists » (Myers 1988 : 8). Son comité de direction est exclusivement

constitué d'artistes inuit qui travaillent bénévolement pour l'organisme et dont Mattiusi Iyaituk, un sculpteur d'Ivujivik (Nunavik), est président. Selon lui, la Fondation permet d'établir des liens entre les lieux de production des œuvres et leurs destinataires, principalement situés hors des territoires inuit. Pour souligner l'importance de la distance qui sépare ces deux espaces géographiques, il compare la Fondation à un bateau qui relie deux régions éloignées : « The Inuit Art Foundation (IAF) is like a boat that was launched to connect the northern and southern Inuit art worlds. » (IAF 2008 : 1). Compte de l'éloignement physique, cette métaphore est explicite.

Notons par ailleurs que sur un plan symbolique, le choix du terme *ikajuqtiit* et dans le contexte « ceux/celles qui aident », n'est pas anodin, si l'on se souvient que ce terme (*ikajuqti*, au singulier) désigne en particulier l'accoucheuse ou la sage-femme, une fonction qui était autrefois très importante au niveau tant physique que symbolique de la « fabrication » du bébé²¹⁸ (Briggs 2000b). De plus, *ikajuqti* était également utilisé dans certaines régions, chez les Aivilingmiut, pour désigner l'esprit auxiliaire du chamane, appelé ailleurs *tuurngaq* (Oosten et Laugrand 1999b : 89), la notion d'aide et d'entraide se situant ainsi au centre des interactions entre les êtres vivants humains et non-humains (Dorais 1993b). Dans un contexte contemporain, l'entraide définit la dynamique des relations de pouvoir et construction de la figure du leader chez les Inuit, comme l'a montré Caroline Hervé (2014) dans sa thèse de doctorat éponyme.

La revue *Inuit Art Quarterly*

Parmi les initiatives de la Fondation de l'art inuit, notons la création de la seule revue dédiée à l'art contemporain des Inuit du Canada, *Inuit Art Quarterly* (*IAQ*) dont le premier numéro fut publié au printemps 1986. Destiné aux spécialistes et amateurs d'art inuit comme au grand public, ce magazine rend compte des événements artistiques, sous la forme d'articles portant sur un artiste, une exposition, une communauté ou une publication, ou encore sous la forme d'entretiens. Chacun des numéros est distribué gratuitement aux artistes qui les conservent précieusement. Mattiusi Iyaituk explique :

²¹⁸ La sage-femme était appelée *sanaji*, littéralement « elle qui fabrique [le bébé] » (Cf. *supra* : II.1.2).

The magazine is sent free to artists, and to my knowledge, it is the only magazine that does not end up in arctic trash cans. Artists are proud to have a magazine focussing on their art and they are excited to receive a new issue, often stopping right then and there to read it. (IAF 2011 : 4)

Dans les communautés, j'ai effectivement constaté la fierté éprouvée par les artistes lors de la réception d'un nouveau numéro d'*Inuit Art Quarterly*. Pour de nombreux artistes, cette publication est l'occasion de prendre connaissance de l'actualité artistique arctique. La revue les informe des événements culturels comme les expositions d'art inuit organisées dans les musées du Sud ou des programmes artistiques. Elle les renseigne également sur les pratiques artistiques en vigueur dans les autres communautés du Nunavut et de l'Arctique nord-américain. Comme le soulignait Jimmy Manning, l'ancien responsable du Dorset Fine Arts, cela est d'autant plus important que seul un nombre restreint d'artistes a l'opportunité de voyager et de se rendre compte de ce qui se passe dans les autres villages inuit : « IAQ [*Inuit Art Quarterly*] is a good ressource for artists letting them to have an overview of Inuit art world » (Jimmy Manning, 26 avril 2010). Notons cependant que cette revue est publiée uniquement en anglais. Aux dires de certains artistes, les textes sont peu lus et le principal attrait de la revue consiste en ses nombreuses illustrations : « I do not read much this magazine [*Inuit Art Quarterly*]. I prefer looking at pictures of artworks so I have an idea about what's going on with Nunavummiut artists. » (Martha 2010b). Ou encore : « I don't mind about texts ; I want to see carvings and prints from other artists only. ». Pour d'autres, les textes publiés, bien qu'en Anglais, sont tout aussi importants que les illustrations : « I pay same much attention to texts and pictures as they both help us to understand better what is said » (Peter 2009). Au vu des données collectées, il est difficile de dire si la langue représente ou non un obstacle à la lecture.

La revue *Inuit Art Quarterly*, distribuée dans les communautés du Nunavut et du Nunavik, vise à promouvoir l'art inuit auprès des collectionneurs et des amateurs d'art. En dépit d'une large diffusion en Amérique du Nord et en Europe, l'édition d'*Inuit Art Quarterly* (IAQ) reste limitée, avec un peu plus de trois mille abonnés en 2008, tel que mentionné dans le rapport annuel de la Fondation de l'art inuit :

The distribution of IAQ has remained consistent, with statistics compiled on a quarterly basis. In addition to approximately 1,235 copies of each issue sent free of charge to Inuit artists, approximately 595 are sent to Canadian addresses; 675 are

mailed to the United States; 95 go overseas, and approximately 535 are distributed on Canadian newsstands. Geographically, U.S. subscribers tend to live on either coast, although there is a significant number in the mid-west. That number has fallen slightly over the past couple of years. (IAF 2008 : 12)

De nombreuses institutions universitaires, muséales et culturelles, ainsi que des particuliers en reçoivent un exemplaire mensuel. La revue *Inuit Art Quarterly* semble exclusivement destinée aux artistes et spécialistes du domaine mais elle contribue à mieux faire connaître les milieux artistiques inuit.

Inuit Artists' College et National Inuit Artists' Centre

La Fondation de l'art inuit a permis la création d'un centre de formation artistique destiné aux Nunavummiut, l'Inuit Artists' College (IAC) qui propose, depuis 1991, des programmes de formation professionnelle et des subventions pour des projets artistiques :

The Inuit Artists' College (IAC) is a registered trading name of the Inuit Art Foundation. It was established in 1991 to function as a "college without walls" to provide professional development for Inuit artists. Training began in the form of workshops for professional artists. Sessions were mainly held in Ottawa at the studios of the Ottawa School of Art, but some community workshops were also organized in Nain, Nunatsiavut and Baker Lake, Nunavut. (IAF 2008 : 15)

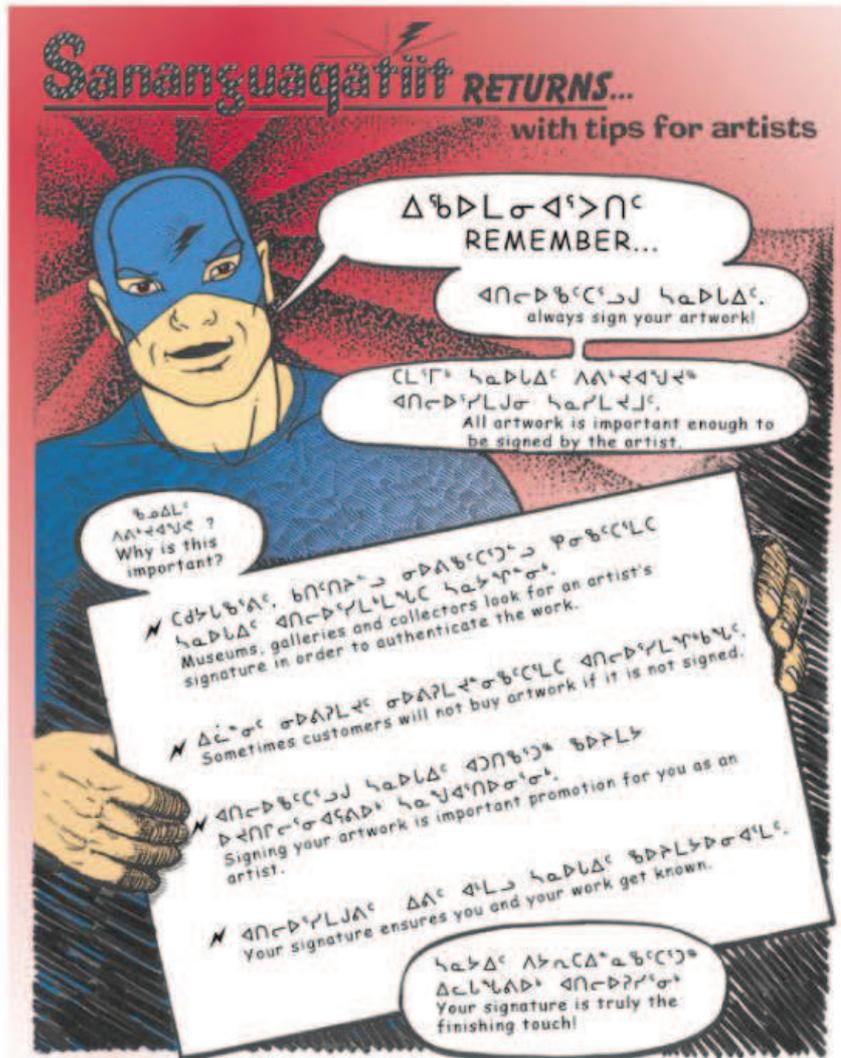
Le Collège des artistes inuit propose un certificat sur les industries culturelles (Cultural Industries Certificate Program, CICP) à l'intention des travailleurs culturels qui souhaitent obtenir des compétences en commerce de détail, en documentation, en technologie des musées et en administration artistique. En 2009, ce programme comptait dix jours de formation organisés par thèmes :

- Lectures and group discussions on the history of Inuit art;
- An overnight trip to Toronto to visit galleries and attend marketing seminars with some of the key players in the Inuit art world;
- Group sessions on grant writing and project development;
- Group sessions on how to help Inuit artists run small businesses, and how to successfully market and promote their work;
- Guidance on separating the art market from the souvenir market;

- Information about on-line marketing;
- Group sessions on the marketing network—from local cooperatives, to Co-op owned wholesalers, to retail galleries in Canada and abroad;
- Information on what the buying public wants to know and the importance of consumer education. (IAC 2009 : 2)

Selon un rapport d'évaluation de la Fondation de l'art inuit mené par le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada en 2011, ce programme est un succès et l'Inuit Artists' College atteint ses objectifs. Pourtant, bien que ses activités s'adressent principalement aux artistes inuit, elles demeurent méconnues par la plupart d'entre eux (AINC 2011 : 12) comme je le constatai à Kinngait comme à Pangniquuuq : rares sont ceux qui connaissaient le programme et aucun de ceux que j'ai rencontrés n'en a bénéficié. Ce n'est pas étonnant puisque les formations sont uniquement proposées à Ottawa (Ontario), Nain (Nunatsiavut) et Qamanittuaq (Nunavut). Cependant, l'accessibilité du certificat sur les industries culturelles reste limitée à un faible nombre de bénéficiaires, en dépit des besoins des artistes (*Ibid.* : 25).

Dans le cadre de son mandat, l'Inuit Artists' College s'est investi dans une campagne de sensibilisation auprès des artistes. Une série de bandes dessinées mettant en scène des *sanannguaqtiit*, des artistes héros, a été créée par des étudiants du programme. Diverses thématiques y sont évoquées et des recommandations sont données aux lecteurs. Par exemple, la question de la sécurité des sculpteurs qui utilisent des outils électriques est abordée : le port d'un masque est conseillé pour éviter d'inhaler la poussière générée par la sculpture de la pierre dont les effets sur la santé peuvent être nocifs. Comme le montre l'affiche ci-après (Ill. 25), le héros explique aux artistes l'importance de signer leurs œuvres.



Inuit Art Foundation Δ'β>LΔ<
Helping artists help themselves since 1987
2081 Merivale Road • Ottawa, Ontario • K2G 1G9
T. 800.830.3293 • info@inuitart.org

VISIT www.inuitart.org FOR MORE ARTIST TIPS

III. 25. Affiche réalisée par des étudiants de l'Inuit Artists College intitulée *Sananguaqtiit returns with tips for artists* (Source : <http://www.inuitart.org/college/niac/promotion.html> 2009 © Inuit Art Foundation).

En dépit du succès relatif de ces initiatives et des besoins des artistes, la Fondation de l'art inuit éprouve des difficultés financières qui perturbent ses activités, ce que soulignait son président, Mattiusi Iyaituk, en 2008 :

We, the owners (board of directors), are at home in the Arctic and can only wonder how our boat is doing in the turbulent waters. We know we need to get a bigger ship, but we worry about how we will even find the means to keep on purchasing gas for the one we have. (IAF 2008 : 1)

Trois ans plus tard, Mattiusi Iyaituk rappelle qu'en dépit des difficultés, la Fondation soutient toujours les artistes : « It has its ups and downs, but like the ancient *inuksuit* spotting the tundra, the Inuit Art Foundation is still standing, still pointing the way. » (IAF 2011 : 4). Faute de ressources financières suffisantes, les activités de la Fondation de l'art inuit prirent fin en mars 2012 : « We cannot continue. We have seen for several years what has been happening. Our financial instability leaves us with no choice » expliquait le président de la Fondation (IAF 2012). L'ensemble des activités de la Fondation de l'art inuit prit fin après vingt-sept années d'implication auprès des artistes de l'Arctique canadien (Dawson 2012a) mais alors que je rédige ce manuscrit (en janvier 2014), la réhabilitation de la Fondation vient d'être annoncée. Un investisseur privé féru d'art a racheté la Fondation et finance désormais la revue *Inuit Art Quarterly* dont de nouveaux numéros sont publiés (Rogers 2014).

Néanmoins, moins d'un an après la cessation des activités de la Fondation de l'art inuit, une nouvelle publication a vu le jour grâce à l'initiative du Musée d'art inuit de Toronto²¹⁹ : *Inuit Sanaugangit uqalimaagait/Magazine d'Art Inuit/Inuit Art Magazine* (IAM) dont le premier numéro est paru le 14 février 2013 sous le titre annonciateur de *Sivuningat inuit sanaugangita maannaovuq*, « l'avenir de l'art inuit est maintenant »²²⁰. Pour en faciliter l'accessibilité, le magazine est disponible en ligne²²¹ ou en version papier. De plus, il s'agit d'une publication bi-annuelle quadrilingue : inuktitut (dialecte sud Baffin), inuinnaqtun, français et anglais. Comme la revue à laquelle le *Magazine d'art inuit* succède, cette publication propose des entrevues avec des artistes de l'Arctique canadien,

²¹⁹ Le Musée d'art inuit de Toronto (Museum of Inuit Art) fut inauguré en mai 2007. Il s'agit du seul musée situé hors de l'Arctique, exclusivement dédié à l'art contemporain des Inuit du Canada.

²²⁰ La revue est dirigée par : David Harris, directeur de rédaction senior ; Alysya Procida, directrice de rédaction ; et Christine Platt, rédactrice en chef.

²²¹ Voir le site Internet du Musée d'art inuit : <http://miamuseum.ca/about-us/publications/>

qu'ils soient bien établis ou en début de carrière ; elle offre un regard averti sur des collections privées ou se réfère à des événements culturels et des expositions. Elle tient toutefois à s'en démarquer comme le précisent les éditeurs du volume :

[...] nous n'avions aucunement l'intention de recréer ce qui avait déjà été fait auparavant ; nous cherchions plutôt à ouvrir de nouveaux horizons et à offrir, à ceux qui s'intéressent à l'art des Inuits, un moyen d'accéder à de nouvelles connaissances et de vivre une expérience plus significative, basée sur les besoins actuels de ce milieu. (Platt 2013 : 2)

En d'autres termes, le *Magazine d'art inuit* vise à « rassembler les opinions d'érudits de différentes origines et points de vue selon leur domaine d'expertise, de permettre à plusieurs voix de s'exprimer et de fournir toutes sortes d'informations » (*Ibid.*). Compte tenu de la nouveauté de ce magazine, il est encore trop tôt pour parler de son impact ou de sa réception par les Nunavummiut. Ceci dit, bien que la cessation des activités de la Fondation de l'art inuit laisse un grand vide pour les artistes comme pour les spécialistes, d'autres ressources restent à leur disposition dans un milieu qui se transforme constamment.

IV.II.3. Un milieu en transformation

IV.II.3.a. Nunavut sanannguaqtiit katujjiqatigiingit (Nunavut Arts and Crafts Association)

Outre les institutions locales et inter-communautaires, les artistes et les artisans du Nunavut bénéficient des services d'organismes indépendants comme l'Association des artistes et des artisans du Nunavut (Nunavut sanannguaqtiit katujjiqatigiingit / Nunavut Arts and Crafts Association ou NACA)²²² dont les locaux se situent à Iqaluit et qui leur

²²² Cette organisation a été fondée en octobre 1998, lors d'une rencontre de leaders culturels et artistiques inuit à Kinngait, réunis pour discuter de l'avenir de la sculpture au Nunavut (Le Tourneau 1999). Voir leur site Internet: <http://www.nacaarts.com/>. Notons qu'au Nunavik, les artistes et artisans bénéficient d'un service équivalent avec le Secrétariat des arts du Nunavik Aumaaggiivik, un département de l'Institut culturel Avataq créé au printemps 2009 pour encourager le développement économique lié au secteur artistique et culturel dans la région.



III. 26. Logo de l'Association des artistes et des artisans du Nunavut (Source : <http://www.nacaarts.com/> 2009 © NACA).

offre des formations artistiques, des soutiens financiers et logistiques comme du matériel et des locaux, ainsi qu'une aide juridique pour défendre leurs droits d'auteur²²³. Cet organisme donne des informations aux artistes sur la structure commerciale et l'organisation du marché de l'art inuit, tout en les conseillant sur les prix de revente de leurs œuvres pour qu'ils puissent en tirer un meilleur profit.

Cette association à but non lucratif

est dirigée par des Inuit et des non-Inuit qui coordonnent leurs efforts pour répondre aux besoins des artistes et des artisans du Nunavut. Concrètement, l'organisme aide les artistes à constituer des dossiers de demandes de subventions pour des projets artistiques ou facilite leur participation à des événements. L'Association est partenaire d'Alianait Nunavut Arts Festival (Festival des Arts du Nunavut Alianait), à Iqaluit organisé chaque année. Il rassemble des artistes de toutes les régions, des spécialistes et des amateurs d'art, ainsi qu'un large public ; il s'agit de la manifestation artistique la plus importante de l'Arctique canadien. En 2012, une vingtaine de sculpteurs, maîtres-graveurs et dessinateurs y participèrent²²⁴. Grâce à ce festival annuel, l'Association des artistes et des artisans du Nunavut a acquis une certaine notoriété auprès des artistes locaux. Pourtant, ses activités restent encore méconnues à Kinngait et à Pangniqtuuq : « I don't know much about this association [Nunavut Arts and Crafts Association]. » (Mary 2010a), entend-on. D'autres s'interrogent à son sujet : « I've never heard about Nunavut Arts and Crafts Association. What do they do? Do they help artists? Can I be a member? » (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010).

²²³ En ce qui concerne la question du droit d'auteur et de propriété intellectuelle en particulier, la Nunavut Arts and Crafts Association travaille en collaboration avec le Canadian Artists Representation / Le Front des Artistes Canadiens (CARFAC).

²²⁴ Le Nunavut Arts Festival a lieu annuellement à Iqaluit du 2 au 9 juillet. Lors de cet événement, des démonstrations et des ateliers sont organisés pour promouvoir et enseigner les pratiques artistiques locales comme la sculpture sur serpentine ou andouiller de caribou, ainsi que les techniques d'estampe comme la gravure sur pierre ou la lithographie.

À Pangniqtuuq comme à Kinngait, de nombreux artistes sont membres de la Nunavut sanannguaqtiit katujjiqatigiingit et bénéficient de ses services. Le dessinateur et maître-graveur Andrew Qappik est régulièrement invité par l'association à l'évènement Alianait Nunavut Arts Festival auquel il participe depuis plusieurs années :

I've been a member of NACA [Nunavut Arts and Crafts Association] since it was created few months before the Nunavut establishment. Since then, I've been a member of NACA. I don't know how many artists are members of NACA; I guess we are many across Nunavut. [...] They [NACA's responsables] contact me at first. They wanted to invite me for Alianait Arts Festival that is hold in Iqaluit. I went there and I had fun experiences there. [...] I was told to give printmaking demonstrations so I did. I heard they organize several activities for Inuit youth in Iqaluit. (Andrew Qappik, 15 janvier 2007)

Parmi les activités auxquelles se réfère Andrew Qappik, citons notamment la National Youth Arts Week. Cette semaine des arts offerte aux jeunes d'Iqaluit par la Nunavut Arts and Crafts Association eut lieu du 1^e au 7 mai 2014. Une trentaine de jeunes Nunavummiut, âgés de treize à vingt-cinq ans participèrent aux ateliers thématiques proposés chaque après-midi : peinture sur neige, design de T-shirt, estampe, graffiti, réalisation de courts-métrages de film d'animation, décoration de gâteaux, enregistrement et mixage de musique, application de demande de subventions artistiques, ainsi qu'une soirée de clôture de l'évènement.



III. 27. National Youth Arts Week 2013, atelier de graffiti, organisé à Iqaluit, le 6 mai 2013. Un participant reproduit un dessin de Pitseolak Ashoona (Source : Shawn Inuksuk 2013 © Page Facebook de Pascale Arpin, 6 mai 2013).

Grâce à l'organisation de tels ateliers, la Nunavut Arts and Crafts Association gagne en notoriété auprès des Nunavummiut que ce soit des artistes accomplis, en milieu de carrière ou en devenir. Depuis ces trois dernières années, l'Association bénéficie du soutien financier de l'Agence canadienne du développement économique du Nord (Canadian Northern Economic Development Agency) dont les fonds contribuent à l'élaboration de nouveaux projets comme la National Youth Arts Week ou encore une compétition artistique dont les œuvres des vainqueurs seront exposées dans des galeries d'art de métropoles canadiennes. Bien que l'Association des artistes et des artisans du Nunavut ne soit pas connue de tous les Nunavummiut, son succès ne fait aucun doute tant les besoins restent importants. Outre ces organismes qui contribuent au développement des ressources artistiques, il existe, par ailleurs, un vaste réseau auquel les Nunavummiut prennent activement part : Internet.

IV.II.3.b. Les réseaux artistiques sur Internet

Des changements importants sont intervenus dans le domaine artistique inuit au cours de ces dernières décennies. La diffusion des œuvres d'art bénéficie de technologies récentes comme Internet qui offre de nouvelles possibilités : un ordinateur doté d'une connexion Internet permet d'être en contact avec des personnes géographiquement

éloignées tout en partageant des informations textuelles ou audio-visuelles²²⁵. Au Nunavut, l'ancien ministre David Simailak²²⁶ déclarait en 2007 : « The environment in which the arts have developed has changed significantly in recent years, demanding new approaches to artistic creation and to the support we provide this sector of our economy. » (Government of Nunavut 2007 : 3). L'étude des nouvelles technologies comme Internet demeure néanmoins en marge des recherches consacrées aux arts contemporains²²⁷. Internet joue pourtant un rôle croissant pour les artistes inuit comme je l'ai montré dans deux publications récentes (Maire 2010 ; 2011). La première est une note de recherche proposant une réflexion sur les enjeux socio-culturels inhérents à l'utilisation d'Internet dans le domaine de la création artistique inuit et axée sur la question des droits d'auteur et de propriété intellectuelle. D'une part, l'analyse montre que les systèmes de valeurs inuit trouvent peu d'écho quant à la notion de propriété individuelle véhiculée par des instances internationales. D'autre part, je développe l'idée que l'accès aux réseaux numériques devient important pour les Inuit. En privilégiant la prise de parole et sa circulation, Internet contribue à diffuser une certaine image de la culture inuit à l'échelle internationale (Maire 2011). Rappelons que l'utilisation d'Internet s'inscrit dans deux valeurs hautement prisées dans les sociétés de l'Arctique canadien : l'ouverture sur le monde et l'exigence de visibilité. Le second article propose une analyse des stratégies de diffusion des œuvres d'art

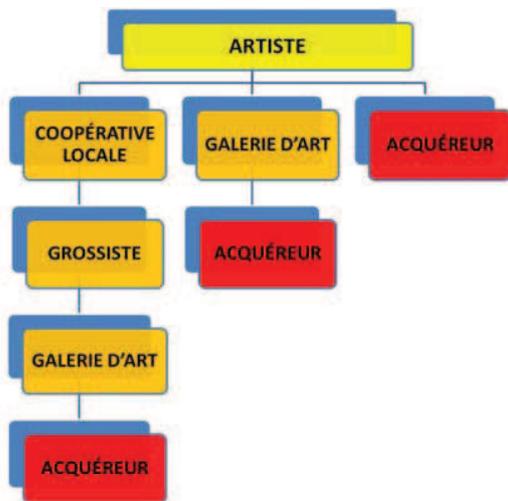
²²⁵ Des recherches anthropologiques traitent des impacts sociaux liés à l'utilisation d'Internet chez les Inuit, notamment : des pratiques qui émergent des espaces numériques du Nunavik (Pasch 2008), du Groenland (Jacobsen 2009) ou encore des processus d'appropriation communautaire des médias sociaux au Nunavut (Hot 2010). La question de la transmission des savoirs et des savoir-faire dans le cyberspace a également fait l'objet d'un numéro de la revue *Anthropologie et Sociétés*. Parmi les auteurs de cette publication, Florence Dupré s'intéresse en particulier à la définition et aux pratiques des relations de parenté sur les sites de réseaux sociaux à Sanikiluaq au Nunavut (Dupré 2011).

²²⁶ Lors de la publication de ce rapport en 2004, David Simailak était alors ministre au Département du développement économique et du transport du Gouvernement du Nunavut. Il fut nommé Ministre des finances l'année suivante, poste qu'il occupa jusqu'en 2007.

²²⁷ Il n'existe à ce jour qu'un nombre restreint de travaux menés sur le thème de l'art et du cyberspace. La sociologue de l'art Raymonde Moulin (2003) amorce la réflexion en s'interrogeant sur les effets de la mondialisation et des réseaux sur le marché de l'art occidental, ainsi que sur les effets exercés par les nouveaux supports impliquant la démultiplication et la dématérialisation des œuvres. Elle n'accorde pourtant que peu d'attention aux cyberspaces, contrairement à Jeudy (1999 : 90-106) qui analyse le développement des technologies de l'image numérique et de la virtualisation de l'acte de création. Dans la continuité de ces travaux, Couchot et Hillaire (2003), Fourmentaux (2008 ; 2011), Paul (2004) notamment, se penchent sur les œuvres d'art numériques. Ces auteurs interrogent les logiques de conception et de régulation du travail qui en découlent, orientées vers une pluralité des enjeux : exposition (artistique et scientifique), invention (technologique) et innovation (économique). Notons que ces réflexions rappellent celles du philosophe Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* paru en 1939 qui questionnait l'unicité de l'œuvre d'art à l'ère du développement des techniques d'impression (Benjamin 1939 [2008]).

inuit à l'échelle mondiale, par l'intermédiaire d'Internet (Maire 2010). Les principaux éléments sont ici repris.

L'intérêt des sites Internet se situe à trois niveaux. Ils sont apparus, pour la plupart, après l'établissement du gouvernement du Nunavut (le 1^{er} avril 1999) et contiennent des informations récentes en référence à la société contemporaine. De plus, ces sites offrent de nouveaux supports de communication pour les Inuit qui peuvent s'y exprimer librement et partager leurs perspectives par l'intermédiaire de pages personnelles ou de blogs, de *fora* de discussion ou de sites de socialisation de type Bebo et Facebook. D'autre part, les reproductions d'œuvres d'art y sont souvent abondantes. Certaines limites méritent d'être soulignées : les cibles visées par les concepteurs de sites Internet restent parfois obscures, les auteurs des textes et les administrateurs de sites ne sont pas toujours identifiés ou identifiables et les sources des données partagées demeurent souvent nébuleuses. À cela s'ajoutent des commentaires ou extraits de discours (lorsqu'ils existent) parfois décontextualisés, ainsi que des illustrations de plus ou moins bonne qualité. Celles-ci sont



III. 28. Schéma récapitulatif des principaux réseaux de diffusion des œuvres inuit (Source : Aurélie Maire 2010 © Québec).

fréquemment dépourvues de toute note explicative (même succincte), telle que l'identification du sujet représenté ou de l'œuvre (auteur, titre, date, technique, dimension, support). Internet favorise toutefois une large promotion des arts et de la culture inuit à l'étranger.

Le commerce des œuvres d'art bénéficie des avantages offerts par les réseaux virtuels. Rappelons que deux possibilités s'offrent à l'artiste lorsqu'il achève sa création. Soit l'artiste se charge lui-même de trouver un acheteur potentiel et de vendre son

travail à des touristes (dans la communauté ou lors de ses déplacements) ou à des galeries d'art privées : il fixe alors les règles en négociant lui-même le prix de vente, pouvant ainsi en tirer un meilleur bénéfice que s'il vendait l'œuvre à la coopérative. Soit l'artiste apporte

sa réalisation à la coopérative pour la lui vendre et recevoir directement l'argent (payé comptant) : la coopérative prend ensuite en charge la diffusion commerciale de l'œuvre hors des territoires inuit. Pour ce faire, elle revend les œuvres à un grossiste qui les vend à son tour à une galerie d'art privée qui les revend à un particulier ou à une institution²²⁸ ; le schéma (Ill. 28) récapitule le système de commercialisation des œuvres inuit. Le recours à Internet peut intervenir à chaque transaction, à l'exception de celles qui ont lieu entre l'artiste, la coopérative et le grossiste. Dans les autres cas où une œuvre est vendue par un artiste ou par une galerie d'art à un acquéreur potentiel, le recours à Internet devient possible bien que ce ne soit pas systématique.



Ill. 29. Publication de Ricky Jaa sur la page du groupe Facebook « Inuit carvings » (Photo : Ricky Jaa 2013 © Source : page personnelle Facebook, le 13 juin 2013).

Pour certains artistes, les réseaux sociaux comme Facebook ou Bebo représentent un moyen de promouvoir leurs savoir-faire. Il n'est pas rare de voir des photographies de créations artistiques, éventuellement accompagnées de commentaires et publiées en ligne. Par exemple, Ricky Jaa, un jeune artiste d'Iqaluit publie régulièrement sur sa page personnelle Facebook des photographies de ses sculptures achevées ou en cours de réalisation (Ill. 29). « I like sharing my art on that fan page

²²⁸ Tout acquéreur aura par la suite l'opportunité de remettre l'objet sur le marché par l'intermédiaire d'une vente directe à un galeriste ou à un tiers, ou de façon indirecte lors d'une vente aux enchères réelle ou virtuelle.

because I would like to share my art to other people » explique-t-il (Ricky Jaa, communication personnelle, 13 juin 2013). Il mentionne parfois ses sources d'inspiration, ses difficultés ou sa satisfaction²²⁹.

Des amateurs d'art et des collectionneurs comptent parmi ses contacts ; des négociations de prix de vente ont parfois lieu. Sous la photographie de l'une de ses sculptures figure le commentaire d'un de ses contacts : « I probably wouldn't buy it... but, I sure think its cool » (Ill. 30). Par ailleurs, Ricky Jaa est membre du groupe Facebook



Ill. 30. Extrait de la page Facebook du groupe « Inuit carvings » : publication de Daniel Shimout (Photo : Daniel Shimout © Source : page personnelle Facebook, le 28 juin 2013).

« Inuit carvings » qui réunissait plus de deux cent membres (fin juin 2013) dont la plupart sont des artistes du Nunavut et du Nunavik. Cet espace virtuel constitue un lieu d'échanges et de partage privilégié pour des sculpteurs qui souhaitent faire connaître leurs créations et les promouvoir, en dehors des réseaux des coopératives inuit. Ce groupe fut créé par Daniel Shimout, un sculpteur de Salliq (Coral Harbour, Nunavut) afin de faciliter la communication entre les artistes et les amateurs d'art : « [...] I choose Facebook for sharing carvings cuz [because] people could see nice job by Inuit work [a]n[d] get

more buyer out there we need more buyers trying to sell carvings its hard sometime that's [wh]y I made this Inuit carvings [group] » (Daniel Shimout, communication personnelle, 28 juin 2013). En dépit des possibilités offertes aux artistes, aucun groupe virtuel équivalent n'existe pour les arts graphiques inuit. Les pages personnelles Facebook

²²⁹ Dans un billet publié sur sa page Facebook, Ricky Jaa partageait la photographie de l'œuvre dont il s'est inspiré pour réaliser sa sculpture, avec le commentaire suivant : « Jamesie Pitseolaks Dorset chopper, going to make one differently though » (Ricky Jaa, Facebook, le 19 avril 2013).

d'artistes de Pangniqtuuq proposent parfois des reproductions de dessins ou d'estampes, comme celles d'Andrew Qappik, d'Ame Papatsie Siqiniq, un artiste pluridisciplinaire (sculpture, peinture, dessin, aquarelle, etc.) et David Kilabuk, un photographe amateur qui documente les événements de sa communauté. Ces personnes, parmi d'autres, partagent avec leurs contacts sur les média sociaux des photographies de leurs créations artistiques et des informations les concernant. Ces initiatives sont individuelles et les personnes qui ont accès aux données partagées par l'auteur de la page Facebook constituent un réseau social virtuel restreint, au sein duquel circulent des sources visuelles et textuelles.

Parallèlement aux réseaux sociaux, chaque organisme impliqué dans le domaine des arts inuit possède son propre site Internet. S'ajoutent les nombreux sites de galeries d'art privées, ainsi que ceux des institutions muséales et des centres culturels²³⁰. L'abondance des sites (commerciaux ou non) consacrés au domaine artistique inuit témoigne du vif intérêt manifesté par les spécialistes comme par le public²³¹. Signalons cependant qu'il n'existe aucun site Web exclusivement consacré aux arts graphiques inuit (à l'inverse de la sculpture). Notons que le domaine du dessin de l'Arctique canadien est peu ou pas représenté sur les sites Internet, à quelques exceptions près. En particulier, les pages Internet du Dorset Fine Arts de Kinngait et du Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts de Pangniqtuuq dérogent à la règle²³². Ces deux sites sont régulièrement mis à jour et partagent des informations sur les ateliers d'art graphique, les communautés, les pratiques artistiques locales et les notices biographiques concernant les artistes. Une nouvelle rubrique intitulée « drawings » a été créée en février 2013 : une quinzaine de dessins y sont reproduits. Les collections annuelles d'estampes sont accessibles aux internautes, de même que des informations concernant les dessinateurs. Remarquons toutefois que l'ensemble de ces sites Internet vise à donner davantage de visibilité aux communautés inuit, à leurs ateliers et à leurs artistes. Leur but est de promouvoir les créations artistiques à des fins

²³⁰ Le lecteur pourra se référer à la liste des sites Internet sélectionnés au point six de la bibliographie.

²³¹ Début janvier 2010, le moteur de recherche Google donnait environ quatre cent cinquante-neuf mille résultats avec « Inuit art » comme mots-clés anglais et trois millions cent vingt mille avec « art inuit » en français. Mi juin 2013, la même recherche propose plus d'un million huit cent cinquante mille résultats anglophones et quatre millions sept cent mille francophones, soit une augmentation d'un peu plus de trois-cents pour cent et cinquante pour cent.

²³² Voir : <http://www.dorsetfinearts.com/> et <http://www.uqqurmiut.com/>. Notons que le site Web du Dorset Fine Arts a totalement été remanié depuis la publication de mon article, dans lequel j'évoquais son contenu (Maire 2010 : 37). Des références et des citations d'artistes y ont été intégrées, notamment.

commerciales, mais aucune de ces pages Web n'est destinée aux artistes. Malgré l'abondance des sites Internet, il ne semble pas en exister qui soit exclusivement réservé aux artistes où ils pourraient s'exprimer et partager leurs œuvres et leurs paroles, en dehors des réseaux sociaux.

Depuis 2004, je parcours l'ensemble des sites Internet dédiés aux arts visuels inuit et je constate qu'il n'existe qu'un nombre très restreint de pages Web où les artistes peuvent verbalement et/ou visuellement s'exprimer. Certes, des sites d'organismes gouvernementaux ou non (comme Nunavut Arts and Crafts Association ou Canadian Artists Representation / Le Front des Artistes Canadiens, CARFAC²³³) contiennent des informations destinées, en partie, aux artistes mais ces derniers ne peuvent y publier quoi que ce soit. Un site fait toutefois exception : il s'agit d'IsumaTV²³⁴. Bien que son contenu concerne peu les arts graphiques, cet exemple mérite d'être mentionné puisqu'il se situe dans le domaine des arts visuels. Stéphane Rituït, coproducteur du projet IsumaTV et producteur d'Igloolik Isuma Production, évoque le rôle du site Web :

[...] ne l'oublions jamais, notre audience est avant tout inuit. Si Isuma peut diffuser plus largement nous en serons heureux, mais notre objectif n'est pas de plaire aux académiciens. Le souci principal de Zacharias [Kunuk²³⁵] est d'entendre ce que les gens constatent par eux-mêmes. Dans cette perspective, il y a effectivement un souci de préservation des savoirs. Le souci de partage passe quant à lui par les réseaux Internet : toutes les entrevues sont disponibles sur le site IsumaTV. Le montage des différents documentaires permet ensuite de faire circuler leur contenu de manière plus directe à la lumière d'une interprétation artistique.

[...] le manque de financements accessibles rend difficile l'élaboration et la diffusion d'une identité commune forte, même par l'intermédiaire de compagnies comme Isuma. Cette identité est bien présente, malgré tout, historiquement, mais elle demande aujourd'hui à sortir de l'isolement culturel pour communiquer et entrer dans l'ère numérique avec Internet. [...]

Dans ce contexte, l'approche d'Isuma est d'afficher un objectif clair de revendication culturelle. Nous voulons préserver la culture inuit et la rendre publique. Dans cette perspective, nous refusons par exemple le doublage de nos films. Si les Inuit constituent, je le rappelle, notre première audience, nous désirons aussi que les non Inuit entendent l'inuktitut, qu'ils reconnaissent l'existence d'autres cultures : ces deux mandats constituent la base de l'émergence du site Internet IsumaTV. L'idée de

²³³ Voir leurs sites : <http://www.nacaarts.com/> et <http://www.carfac.ca/>

²³⁴ Le lecteur pourra visiter le site Internet d'Isuma Productions : <http://www.isuma.tv/fr>

²³⁵ Zacharias Kunuk est le co-fondateur d'Igloolik Isuma Production, une maison de production inuit avec laquelle il a produit, notamment le film *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide* (Kunuk 2001) et *Le Journal de Knud Rasmussen* (Kunuk et Cohn 2006).

constituer un réseau de diffusion intra et inter-communautaire n'est cependant pas nouvelle. Elle date de la rencontre de Zacharias et de Norman [Cohn] qui ont très tôt réfléchi à un projet pilote orienté vers l'édification d'un réseau circumpolaire. La notion de « réseau » de producteurs y était d'ailleurs très importante, elle soulignait le souci d'échanger et de partager des productions de connaissances. Elle était un élément-clé dans la compagnie avant même l'ère des possibilités offertes par Internet aujourd'hui. (Rituit 2010 : 22)

Selon Rituit, IsumaTV permet non seulement de préserver la culture inuit mais également de la promouvoir publiquement grâce aux réseaux Internet. L'idée d'un réseau de diffusion intra et inter-communautaire reste centrale dans la conception du site. Dans cette perspective, IsumaTV répond aux besoins de nombreux cinéastes autochtones :

Plutôt que de favoriser la télévision, le projet d'Isuma est de miser sur l'existence et la performance d'Internet sur le modèle des espaces qui, à l'instar de YouTube, hébergent du contenu vidéo en ligne. Nous avons donc pris le parti de lancer IsumaTV, un YouTube inuit, autochtone, ouvert à tous. Mais là encore, on est en droit de se demander pourquoi un jeune *inuk* posterait ses vidéos sur un site autochtone alors qu'il pourrait tout simplement les poster sur YouTube, communauté virtuelle plus large. La réponse que nous formulons consiste à approcher les cinéastes autochtones. Des rendez-vous autochtones comme le Festival Présence autochtone ou imagineNATIVE le prouvent : la créativité autochtone existe, et elle est vive. Mais ces artistes ne sont pas diffusés. Le site IsumaTV met à leur disposition une structure, une plateforme de distribution développée par les cinéastes d'Isuma Igloolik Productions. Elle répond ainsi aux besoins de nombreux autres cinéastes autochtones. Et cela fonctionne ! De plus en plus d'artistes œuvrant dans le cinéma ou dans les arts visuels au sens large voient l'intérêt de mettre leurs films en ligne sur IsumaTV. La plateforme leur permet de créer leur propre « chaîne » et de diffuser par cet intermédiaire beaucoup plus de contenu dans l'esprit d'une galerie promotionnelle de leurs œuvres. (*Ibid.* : 23)

Les internautes deviennent ainsi les auteurs du site en partageant et en diffusant les contenus visuels et audio-visuels de leur choix. « Notre principal objectif avec IsumaTV consiste à entretenir cette diffusion, à s'assurer que le site fonctionne et reste opérationnel. Des contacts entre artistes peuvent ensuite se créer : le site devient alors un lieu de rencontres et d'échanges, un réseau d'artistes », poursuit-il (*Ibid.* : 24). Des entrevues avec des aînés, des artistes ou encore des extraits d'enregistrements de témoignages concernant les événements historiques marquants sont, par exemple, disponibles en ligne et accessibles à tous. IsumaTV offre une source et un outil de diffusion d'informations unique sur Internet. Notons cependant qu'en dépit du succès croissant d'Internet au Nunavut, les opportunités offertes aux internautes inuit demeurent limitées :

Il existe un véritable manque au niveau d'Internet dans l'Arctique quant aux possibilités de diffusion de contenus. Les internautes du Nunavut sont encore préférentiellement, et à tort, considérés comme des consommateurs, non des diffuseurs sur Internet. La bande passante de diffusion coûte donc extrêmement cher. Et lorsque, par chance, ils peuvent diffuser, ce n'est que par l'intermédiaire de sites de réseautage comme Facebook et uniquement durant quelques jours par mois - avant que la bande passante ne soit épuisée. (*Ibid.* : 25)

Ceci dit, Internet suscite de l'intérêt dans le Nord comme ailleurs dans le monde. La technologie se développe donc pour répondre à une demande croissante des Nunavummiut. Le recours à Internet pour partager publiquement des opinions, des photographies ou des créations artistiques favorise très certainement l'élaboration d'une identité inuit commune. Les internautes y contribuent par la diffusion de données qu'ils partagent sur les réseaux virtuels, créant ainsi de nouveaux liens intra et inter-communautaires. Au vu de l'isolement géographique des artistes, nous comprenons mieux l'intérêt croissant des Nunavummiut pour Internet. Les réseaux virtuels et les sites assurent une diffusion très large et immédiate de données visuelles et textuelles auprès d'un public ciblé, expert ou néophyte.

Conclusion du chapitre IV

Aborder la notion d'artiste et tenter de définir ce que signifie, pour les Nunavummiut, être dessinateur ou artiste, n'est pas chose aisée. Les résultats d'analyse ont montré que la notion d'artiste ne peut être définie qu'en termes de pluralité dont les éléments récurrents ont été soulignés. Tel que rapporté, tout dessinateur doit, en particulier, agir de sa propre initiative sans porter préjudice à quiconque, tout en contribuant à la prospérité de sa communauté. Conformément aux valeurs prônées dans les sociétés inuit, les dessinateurs, comme tout individu, doivent respecter ces règles : il s'agit de codes de bonne conduite au sens d'attitudes ou de comportements souhaitables, sans sanctions en cas de transgression. De plus, les discours inuit soulignent l'importance de l'implication monétaire. Parce que la création artistique est considérée comme une source de revenus essentielle pour de nombreuses familles, l'art est désigné comme « ce qui sert à produire de l'argent ». Par conséquent, les artistes sont des pourvoyeurs dont dépendent la survie et le

bien-être de leur famille, dans un contexte où la vente des dessins est parfois l'unique source de revenu familial. Cette situation n'est pas sans engendrer des pressions supplémentaires, même si des réseaux artistiques offrent aux artistes des aides et des infrastructures.

La mise en place des coopératives inuit a permis de développer la création artistique au sein des communautés et d'étendre son commerce à l'échelle internationale. Au vu de la rapide expansion du marché de l'art inuit, des réseaux locaux et inter-communautaires se sont créés pour faciliter la promotion et la diffusion des œuvres. Néanmoins, la demande du marché et la mise en place des institutions ne va pas sans engendrer des contraintes et des tensions entre les besoins des artistes et les exigences du marché international de l'art. Dans la mesure où la question de la reconnaissance a motivé l'élaboration de partenariats associatifs, la liberté de création et l'autonomie des artistes représentent toujours des enjeux majeurs. Au cours des dernières années, des réseaux virtuels se sont constitués, offrant aux artistes de nouvelles opportunités pour partager créations et paroles. Ces nouveaux espaces virtuels ne suffisent pourtant pas à compenser les pressions exercées par la demande du marché de l'art et par la communauté qui limitent l'autonomie et la créativité des artistes. Tirillés entre le statut d'individus et celui de membres de la communauté, les artistes subissent des tensions qui ne cessent de croître.

Synthèse de la première partie

Dans le but de définir la singularité de la pratique du dessin au Nunavut, je me suis tournée, dans un premier temps, vers le contenu de quelques éléments lexicaux propres au domaine du dessin. Selon la terminologie inuit, le dessin se définit comme un tracé ou une marque sombre sur une surface claire qu'un effet de contraste révèle. L'exploration des représentations symboliques associées à l'idée d'obscurité et de lumière montre que le dessin se place dans le double registre du visible et de l'invisible bien que ce ne soit pas systématique. L'étude du lexique offre ainsi de nouvelles pistes de réflexion dont l'analyse se poursuivra dans la seconde partie de la thèse en se penchant sur le sens de la marque et du tracé dans la cosmogénèse.

Sur un plan conceptuel, nous savions qu'en Occident, la distinction entre l'art et l'artisanat reste marquée. D'un point de vue inuit, ces deux notions sont désignées par un même terme qui place tout objet créé dans le domaine du fabriqué et de la représentation miniature. De plus, un dessin est réalisé au cours d'un processus de conception complexe qui mobilise des capacités de l'intellect et de savoir-faire comme l'ont souligné les artistes. L'analyse montre que concevoir un dessin revient à rendre visible une ou des pensées en leur donnant une matérialité qui se manifeste selon un rapport de miniaturisation symbolique. Cette définition du dessin et de l'art en général se rapproche de celle formulée par l'historien d'art Panofsky (1987 [1843]) : l'art désigne la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets « comme la nature produit des phénomènes ». En ce sens, un dessinateur, un sculpteur, une tisserande ou un maître-graveur est un artiste, un créateur. D'autre part, le dessin ainsi que toutes pratiques artistiques recouvrent un ensemble de règles et de techniques que la pensée doit mettre en œuvre pour atteindre la connaissance et représenter la réalité. C'est ce que le troisième chapitre a permis d'explorer, en questionnant les pratiques du dessin et les techniques qui y sont associées.

Afin de mieux comprendre la situation des artistes et leurs conditions de travail, la sphère artistique dans laquelle ils évoluent a été étudiée. La façon dont les créateurs se

perçoivent et sont perçus a été questionnée pour en comprendre les implications personnelles et sociales. Il s'agit de redéfinir la relation artiste/communauté pour identifier les formes d'interaction les plus appropriées. Au vu des éléments distinctifs, soulignons que la notion d'artiste ne s'exprime qu'en termes de pluralité et que sa délimitation reste difficile à définir. Afin d'éviter toute généralisation abusive (un reproche que les autochtones adressent souvent aux chercheurs), disons simplement que le domaine des arts graphiques est complexe, tant par les institutions qui s'y investissent que par les diverses implications des artistes. La pratique du dessin s'inscrit dans un vaste réseau artistique qui est largement dominé par la sculpture. Pourtant, la mise en place de ces réseaux a contribué à promouvoir publiquement les dessins inuit sur la scène artistique internationale. Or, l'objectif d'un distributeur n'est pas de diffuser la culture, mais de répondre à une obligation du marché, ce qui n'est pas sans engendrer certaines contraintes quant à la liberté de création des dessinateurs.

Ces nouvelles orientations soulèvent des questions quant à la pertinence de certaines institutions susceptibles de freiner le développement des arts graphiques inuit en dehors des réseaux locaux ou, au contraire, de contribuer à son expansion en proposant des formations et des événements artistiques. Dans ce cas-ci, les institutions ont le potentiel d'agir comme des porte-parole d'une culture sur la scène internationale, au sein de laquelle les artistes ont un rôle majeur à jouer. Ces nouveaux partenariats entre les créateurs d'objets d'art et les institutions inter-communautaires tendent à dépasser le paradigme dominant des années 1960-1980 où les dessinateurs et les maîtres graveurs soumettaient leur production au contrôle d'autorités extérieures pour permettre leur diffusion sur le marché de l'art. Les nouvelles configurations de la scène des arts graphiques inuit impliquent une certaine autonomie des artistes et des réseaux locaux, dans un contexte où le dessin est revalorisé avec des expositions individuelles et collectives qui lui sont consacrées dans des musées canadiens et étrangers.

Les dessinateurs du Nunavut jouent un rôle majeur au sein de leurs communautés : au-delà d'être des acteurs économiques, ils sont des acteurs socio-culturels qui œuvrent pour la promotion et la diffusion de leur culture par l'intermédiaire de leurs créations. Des valeurs unanimement reconnues confèrent aux aînés le statut de seuls porte-parole légitimes

de la culture inuit. Pourtant, les milieux artistiques internationaux sollicitent constamment de jeunes artistes pour représenter les Inuit à l'étranger, ce qui n'est pas sans engendrer certaines tensions. Quelle place accorder à la parole de jeunes dessinateurs dont les dessins sont largement diffusés ? Comment envisager un dessin comme un discours ou en d'autres termes, comment un dessin peut-il rendre visible et audible une parole ou un message ? Comment entendre la multiplicité des voix silencieuses véhiculées par les dessins inuit ? Les prochains chapitres fourniront des éléments de réponse à ces questions en proposant de corréler le dessin et la parole.

DEUXIÈME PARTIE : VOIR

L'INVISIBLE ET ENTENDRE

L'INAUDIBLE : INTERACTIONS

ENTRE DESSIN ET PAROLE

L'inuktitut est indissociable de la culture inuit mais plus encore, la langue et la culture constituent le fondement même de la vie en société, selon Taamusi Qumaq : « Les Inuit utilisent leur culture et leurs mots, ils se comprennent et discutent de ce qu'ils veulent et de ce qu'ils ne veulent pas, sur tous les sujets. » (Qumaq 1988 : 3). Comme le montrent des recherches récentes en sciences humaines et sociales (notamment, Dorais 1996 ; Therrien 2002 ; Mahieu et Tersis, 2009), la tradition orale conserve sa préséance. Néanmoins, le recours à la graphie acquiert davantage d'importance dans un contexte où l'émergence d'une conscience historique collective s'effectue en lien avec l'intégration d'éléments exogènes (Laugrand 2002a). Le besoin d'enregistrer les savoirs oralement puis sur le papier, se fait ressentir, mais quelle place accorder au dessin et aux arts graphiques ?

Nous tenterons de comprendre comment le dessin et l'estampe jouent un rôle déterminant dans la préservation des savoirs inuit, tout en s'inscrivant dans l'oralité. La deuxième partie de la thèse explore les liens entre la parole et le dessin dans trois chapitres dont le premier (chapitre cinq) rappellera les origines historiques de la pratique du dessin à partir de la cosmogénèse et des sources ethnographiques, en rendant compte des pratiques graphiques existantes avant la double introduction du papier et de la notion d'« art » dans l'Arctique canadien. Le recours à la ligne tracée et aux techniques de marquage comme le tatouage, l'incision sur pierre ou ivoire, la confection de vêtements et les jeux de ficelle, seront étudiés en relation avec la parole et le dessin. Le propos vise à inscrire les arts graphiques contemporains dans une continuité historique où le recours à la parole reste associé au dessin. Les chapitres six et sept engageront un double questionnement : sur ce que signifie « parler » et ce que signifie « dessiner », en considérant ces deux pratiques comme significatives dans l'élaboration des discours identitaires individuels et collectifs. Qu'est-ce qui dans l'ordre de la parole renvoie aux images ? Et inversement, qu'est-ce qui dans le trait dessiné sur le papier agit comme une parole ? Les objets d'art sont-ils reconnus comme détenteurs d'une certaine forme de pouvoir à l'égal des mots ? Ces questions nous conduiront à examiner les liens entre les notions de parole et de dessin, et plus largement entre l'oralité et les pratiques artistiques contemporaines, à partir de l'analyse d'exemples d'œuvres graphiques.

Chapitre V. REPRÉSENTATIONS VISUELLES DE LA COSMOGÉNÈSE ET PRATIQUES DE FIGURATION

Afin de situer les pratiques actuelles du dessin des Nunavummiut dans une perspective socio-historique, ce chapitre explorera quelques-unes des méthodes de figurations graphiques en référence à la cosmogénèse et jusqu'à l'introduction du papier à la fin du XIX^e siècle : il s'agit de saisir les représentations symboliques inuit associées à la pratique du dessin. Pour ce faire, deux points structurent la démonstration. Dans un premier temps, nous verrons que les mythes de Taqqiq et Siqiniq, puis de Tulugarjuaq et Tuulliq, empruntés à la cosmogénèse, accordent une grande importance aux marques et aux motifs tracés sur la peau qui jouent un rôle déterminant dans les systèmes relationnels du monde des vivants. L'évocation de ces récits d'origine permettra de situer les techniques de tracé aux fondements de la tradition orale et des représentations ontologiques inuit. La seconde partie de ce chapitre se réfèrera aux processus de figuration de dessins, de lignes et de motifs sur divers supports comme la peau, la pierre, l'ivoire, la neige, le sable et enfin, le papier pour explorer les principales raisons ontologiques, rituelles ou esthétiques qui les définissent.

V.I. L'importance de l'incision et du marquage dans la cosmogénèse inuit

V.I.1. Taqqiq et Siqiniq

Les récits empruntés à la cosmogénèse inuit foisonnent, alors que de nombreuses variations existent selon les régions. Taqqiq et Siqiniq est l'un des mythes les plus connus parmi les Inuit. Il s'agit d'un récit mettant en scène un frère nommé Taqqiq (« Lune ») et sa sœur Siqiniq (« Soleil »). Entre eux, ils se désignaient par le terme *aningaq* (« frère préféré ») et *najangaq* (« sœur préférée »). Selon les données collectées à Iglulik par Rasmussen (1929), le récit comporte cinq épisodes. Dans d'autres régions arctiques, les péripéties de Taqqiq et Siqiniq sont considérées comme des mythes distincts ; ailleurs, ces épisodes sont parfois associés à d'autres personnages comme Kiviuq et Lumaaq (Boas 1888 : 624-627).

Résumons brièvement les premiers épisodes. Taqqiq et sa sœur Siqiniq vivaient chez leur grand-mère²³⁶. Le jeune garçon qui était en bonne santé devint soudainement aveugle. Leur père étant décédé, Taqqiq était le seul à pouvoir chasser et la nourriture vint rapidement à manquer. Ils vivaient seuls, pauvres et presque sans nourriture. Un jour, un ours polaire (*Ursus maritimus*) se dirigea vers leur habitat, alors la grand-mère aida son petit-fils à viser l'animal avec une flèche et un arc. Il le tua, mais sa grand-mère lui dit qu'il n'avait touché que le cadre de la fenêtre. Or, l'ours polaire mourut un peu plus loin. La grand-mère le dépeça et découpa la viande qu'elle partagea avec sa petite-fille Siqiniq. Elle refusait cependant d'en donner à Taqqiq qu'elle avait l'habitude de maltraiter. Siqiniq apportait en cachette de la viande à son frère parce qu'elle prenait soin de lui. Au printemps suivant, Taqqiq demanda à sa sœur de l'accompagner au bord du lac, là où il y avait des plongeurs (*tuulliit*, pluriel de *tuulliq*) et de l'y laisser seul. Ces oiseaux migrateurs sont connus pour avoir une vue perçante et ont l'habitude de faire leurs nids et de pondre au

²³⁶ Dans le récit collecté à Iglulik par Rasmussen, Taqqiq et Siqiniq vivent avec leur grand-mère (Rasmussen 1929 : 77). Dans d'autres versions, la sœur et le frère restent avec leur mère (Boas 1888 : 625 ; Saladin d'Anglure 2006 : 106) mais dans les deux cas, Taqqiq est maltraité, à l'inverse de sa sœur qui tente de veiller sur lui.

bord des lacs et, selon le récit, Taqqiq recouvra la vue avec l'aide d'un plongeon (*Gavia immer*).

Une fois guéri de sa cécité et après s'être vengé des souffrances infligées par sa grand-mère, Taqqiq et Siqiniq s'enfuirent²³⁷. Au cours de l'été et de l'automne suivants, ils vécurent maintes aventures et rencontrèrent de nombreuses personnes jusqu'à ce qu'ils décident de s'installer tous les deux chez les *Ittiqanngittut*, les gens « dépourvus d'anus ». Ceux-ci sont des entités non-humaines appartenant au monde des esprits ayant une apparence très proche de celle des êtres humains. Cet épisode du mythe retient l'attention puisque, pour la première fois dans la cosmogénèse inuit, il y est question d'incision :

They often met with people, but did not stay with them. At least they came to the land of the Rumpless folk, and here they stopped for a time. Round about the houses lay delicious lumps of meat, breasts of caribou, and rich suet. These people could only suck the meat and draw out the juice; they could not swallow it because they had no rump to their backs. Here they stayed, and Seqineq [Siqiniq] found a husband and Aningât [Aninga] a wife.

These were strange people they had come to, for they had no opening in the body such as ordinary people have, they had no rump, and the women had no genitals, and Aningât could therefore never lie with his wife. One day he suddenly took a knife and made a slit in her lap, such as women usually have, and at once the woman began to sing: « My husband slit my lap, I was wounded in the lap, and it will never close up again ».

Seqineq soon found she was with child, and when the time came for her to bring forth, her mother-in-law began plaiting caribou sinew, and when the birth-pangs came on, she began sharpening her knife. When Aningât saw these preparations, he said: "Wait a little, do not slit her up, she can bring forth the child by herself."

And so it turned out. The girl brought forth her child in the natural way. But hardly was the child born than the old mother-in-law began singing for joy: "My daughter-in-law has brought forth a child, a little child with a rump, a little child with genitals; now I wonder, how can I get a right sort of opening myself?"

With these words she took a meat fork and tried to stick it into herself behind. And all the other women did the same. If they hit the right spot, where the opening should be, they lived, but if they struck in the wrong place, they fell down and died. (Rasmussen 1929 : 80-81)

²³⁷ Le lecteur pourra se référer à l'analyse détaillée de chacun des épisodes de ce mythe (Saladin d'Anglure 2006 : 106).

Ce récit explique comment les femmes se dotèrent d'un vagin et d'une vulve grâce à une incision effectuée avec un couteau et les hommes d'un pénis grâce à un tisonnier²³⁸ : dès lors, les hommes et les femmes n'utilisèrent plus ni leur coude ni leur aisselle pour procréer. L'acquisition d'un sexe féminin permit aux femmes d'enfanter naturellement par voie basse. Selon ce mythe, l'incision a joué un rôle majeur non seulement dans la transformation physique des êtres humains mais également, dans les relations interpersonnelles des vivants qui adoptèrent de nouvelles pratiques sexuelles. Une ligne incisée dans la chair qui se transforme en vagin relève d'un pouvoir de transformation qui s'inscrit au cœur d'un riche univers symbolique (Laugrand et Oosten 2003) comme le montreront les exemples suivants.

V.I.2. Comment Taqqiq et Siqiniq devinrent Lune et Soleil

Le récit de Taqqiq et Siqiniq se poursuit : Taqqiq incisa le bas-ventre de sa femme pour la doter d'organes génitaux, mais l'incision ne cicatrisa pas et elle mourut.

While Seqineq [Siqiniq-Najangaq] lay in the birth hut, it often happened that people assembled in the feasting house [*qaggiq*] to dance and sing. And Aningât [Taqqiq-Aningaq] often went in to visit his sister and lay with her. But when he came in, he always made haste to put out the lamp, before she could see who it was, and then he would lie with her. His sister did not know who it was, and one evening when he lay with her as usual, she blackened his face with a little soot from the lamp [*taqsaq*]. When he left her, she followed him to the feasting house, and hardly had he entered there when she heard those within laughing: "Look, Aningât has soot on his face!" (Ivaluardjuk cité in Rasmussen 1929 : 80-82)

Siqiniq était confinée comme l'étaient habituellement les femmes après un accouchement jusqu'à l'arrêt des saignements post-partum. Durant cette période, seules les femmes ménopausées étaient autorisées à rendre visite aux jeunes femmes (Rasmussen 1929 : 170). Pourtant, Taqqiq pénétra dans l'*iglu* où sa sœur était isolée, éteignit la flamme de la *qulliq* (lampe) pour ne pas être vu, viola sa sœur et s'enfuit. Il s'agit d'une première transgression.

²³⁸ Saladin d'Anglure (2006 : 127) précise que « Ce tisonnier (*taqqut*) était habituellement taillé dans de la pierre tendre. Sa forme allongée et son incurvé en faisaient explicitement un symbole sexuel masculin, avec comme pendant, la lampe à huile [*qulliq*], symbole féminin ».

La deuxième est l'inceste qui est largement condamné par les Inuit et dont les conséquences peuvent être graves pour les individus et la collectivité. La troisième transgression est la tromperie de Taqqiq qui dissimula son identité dans l'obscurité. Siqiniq qui subit un viol appliqua de la suie sur le visage de son agresseur, à son insu. Cette marque sombre (*taqsaq*) sur le visage de Taqqiq le désigna comme coupable de méfaits hautement répréhensibles. Rappelons que la couleur foncée d'une *taqsaq* la rend « parfaitement visible » à la lumière (Qumaq 1991 : 25)²³⁹. Alors que Taqqiq s'enfuit après avoir violé sa sœur Siqiniq, celle-ci entendit quelqu'un dire : « Look, Aningât has soot on his face! » (*Ibid.*) et elle comprit que son agresseur n'était autre que son propre frère. Cette trace de suie a donc joué un rôle déterminant en révélant l'identité de Taqqiq et les règles qu'il avait enfreintes ; le récit se poursuit :

But Seqineq was so ashamed at this that she ran back to her snow hut, snatched up her knife and hurried to the dancing house again, and there she hacked off one of her breasts, threw it down in front of her brother, and cried: "You are so fond of my body; eat that too!"

With these words, Seqineq ran out of the feasting house, holding in her hand a torch made of moss dipped in oil. Her brother likewise snatched up a torch and hurried after her. Outside the snow hut they began to run, Seqineq in front, Aningât after, round the hut. But Aningât fell over a block of snow, and his torch went out. Suddenly they both began to rise up from the earth, but moving all the time in a circle round the hut, and thus they rose up in the air, one in chase of the other, moving round the dome of the heavens until they came right up into the sky. And there they became sun and moon. Seqineq with her burning torch was the sun, while Aningât became the moon, with light devoid of warmth. Told by Ivaluardjuk. (Rasmussen 1929 : 80-82)

Dans cette version d'Ivaluardjuk, Siqiniq se coupa ensuite un sein avec un *ulu* et le proposa à son frère en lui criant que s'il aimait tant son corps, qu'il le mange ("You are so fond of my body; eat that too!" *Ibid.* : 82). Le sein coupé de Siqiniq se transforma en torche avant que son corps ne s'enflamme. Dans une course effrénée, Najangaq et Aningaq s'élevèrent dans le ciel pour devenir *Siqiniq* (Soleil) et *Taqqiq* (Lune). Selon ce mythe fondateur emprunté à la cosmogénèse inuit, la poursuite de Taqqiq et Siqiniq est à l'origine de l'alternance du jour et de la nuit, un thème qu'a choisi d'illustrer Ningeokuluk Teevee (Ill. 31) en combinant ce récit à une autre version plus répandue au sud de la Terre de Baffin, mettant en scène Renard (*Tiriganniaq*, *Alopex lagopus*) et Grand Corbeau (*Tulugarjuaq*, *Corvus corax*) :

²³⁹ Le lecteur pourra se référer au chapitre II.II de la thèse les significations du terme *taqsaq* ont été discutées.

Once upon a time the Fox and the Raven were quarrelling. The Raven wished it to be daylight all the time, because he was unable to find his food in the dark; but the Fox wanted it to be dark, because he could smell his food, and approach it 'without being seen. Finally they settled that light and darkness should alternate. (Boas 1901 : 306)²⁴⁰



III. 31. Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *The brothers*, 2008, lithographie sur papier BFK Rives écru, 50 éd., 35,8 x 46,5 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2008 © Dorset Fine Arts-WBEC).

²⁴⁰ Ce point sera évoqué en détail au chapitre suivant (*Cf. supra* : VI.I.1).

V.I.3. Tulugarjuaq et Tuulliq

Suite à l'avènement du jour et de la nuit, les êtres vivants se consacrèrent à de nouvelles activités en fonction de la luminosité. Les animaux, comme les humains, donnèrent une nouvelle apparence à la peau. Selon la cosmogénèse, *Tulugarjuaq* (Grand Corbeau) et *Tuulliq* (Plongeon) qui vivaient sous une forme humaine décidèrent un jour de se tatouer le corps. Jusque-là, les deux oiseaux étaient incolores.

The raven and the loon that tattooed each other.

Once a raven and a loon happened to meet, and they agreed to tattoo each other. First the raven tattooed the loon, and when it was done, the loon set about tattooing the raven. But the raven was very ill pleased with its tattooing, and would not keep still, and again and again the loon said: "If you won't keep still, I will pour the soot I am using all over you." At last the loon lost patience, and poured all the soot over the raven, and then ran out of the house. But just as the loon was on the point of disappearing, the raven picked up the fire stones that lay in the house and threw them at the loon. The fire stones struck the loon on the thighs, and it sank down and could hardly walk. From that day all ravens are black, and all loons awkward on their feet. Told by Ivaluardjuk. (Rasmussen 1929 : 277-278)

Avant cet évènement, tous les Grands Corbeaux étaient blancs précisait Rasmussen (1931 : 399). Une autre version de ce mythe met en scène Harfang des neiges (*Ukpikjuaq*, *Nyctea nyctea*) et Grand Corbeau (Boas 1901 : 220). Il est intéressant de noter que ce récit permet de situer la pratique du marquage corporel et du tatouage aux origines des représentations du monde inuit.



Ill. 32. Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Studio PM (maître-graveur), *Owl paints the raven*, 2009, eau-forte et aquarelle sur papier Arches blanc, 50 éd., 89,8 x 73,4 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Le récit de Taqqiq et Siqiniq, ainsi que celui de Tulugarjuaq et Tuulliq attestent du rôle essentiel de l'incision et de la marque sur un plan symbolique : rappelons qu'une incision effectuée sur le bas-ventre des femmes *Ittiqanngittut* les dota d'organes génitaux ; et qu'une marque de suie appliquée par une femme victime de sévices sexuels sur le visage de son agresseur permet de révéler des secrets²⁴¹ et des transgressions. Cette exigence de visibilité qui reste très valorisée dans les sociétés inuit confère à la marque sombre (*taqsaq*) un certain pouvoir. De plus, notons que l'absence de marques ou de traces sur le territoire reste associée à la présence des Ijirait, ces êtres invisibles qui tentent d'attirer les humains à

²⁴¹ Selon Qumaq (1991 : 376), un secret dévoilé (*nuititaq*) est perçu comme un objet invisible que l'on extrait de l'eau profonde (Therrien 2008).

l'intérieur des terres et dont les traces de pas (*tumiit*) sont vouées à l'invisibilité (Therrien 1990 : 40). Que ces marques soient visibles ou invisibles, elles jouent un rôle essentiel dans l'interprétation des représentations figuratives des Inuit.

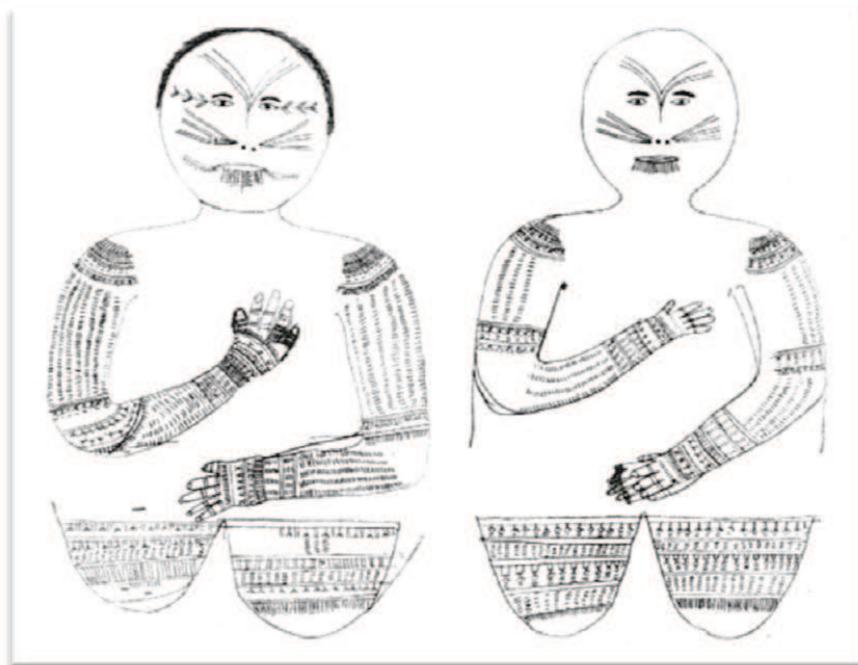
Plus concrètement, nous verrons que l'expérience de la figuration visuelle et du tracé graphique de lignes ou de motifs sur une surface est antérieure à l'introduction du papier et des crayons dans l'Arctique oriental canadien à la fin du XIX^e siècle. La démonstration se penchera sur les pratiques anciennes telles que le marquage corporel, l'incision sur l'os ou l'ivoire, les motifs tracés à même le sol et les premiers dessins réalisés sur un support papier. Considérant que le dessin contemporain s'inscrit dans la continuité de ces traditions graphiques, nous tenterons d'en comprendre les techniques utilisées mais surtout, les principaux éléments socio-culturels qui en motivent la réalisation. De quelles qualités et de quelles intentions ou agence ces représentations visuelles étaient-elles (et sont peut-être encore) investies ? Existe-t-il des liens entre ces processus de figuration et l'oralité, et si tel est le cas, comment la parole interagit-elle avec ces dessins ? Enfin, nous nous demanderons dans quelle mesure les arts graphiques actuels des Nunavummiut s'inscrivent dans la continuité de ces principes figuratifs.

V.II. Les pratiques anciennes de figuration

V.II.1. Le marquage corporel

Autrefois, les femmes inuit de l'Arctique canadien oriental étaient tatouées à la puberté ou lorsqu'elles se mariaient. D'après les sources ethnographiques, les tatouages étaient tracés sur le visage (*tunniit*) et certaines parties du corps (*kakinniit*), généralement selon deux techniques distinctes. La première utilisait une aiguille d'os ou d'ivoire avec un fil enduit de suie que l'on passait sous la peau. La seconde technique procédait par perforation : une fine pointe enduite de suie perçait des points consécutifs sur la peau pour

former des lignes. Les parties du corps généralement tatouées étaient le visage, les bras, les mains, les cuisses et parfois la poitrine et les jambes ; et les motifs représentés se composaient essentiellement d'éléments non-figuratifs et géométriques, en particulier de courtes lignes parallèles, en chevron ou en dents de scie, ainsi que des points. Les tatouages inuit ont été décrits pour la première fois par le capitaine Lyon (1824 : 121) qui accompagnait Parry dans l'exploration du passage du Nord-Ouest entre 1821 et 1824 : il mentionne la présence de motifs linéaires tatoués sur le visage de certaines femmes sans plus d'explications. Dans la baie d'Hudson, entre 1889 et 1890, Turner releva que les femmes étaient tatouées de lignes incurvées et de points sur le visage, la nuque, les bras et les jambes jusqu'à mi-cuisse (Turner 1894 : 207). Des tatouages similaires se retrouvent dans la région Qitirmiut (Arctique central), comme le montre un dessin d'Arnarulunguaq collecté par Rasmussen vers 1925, dans la région Qitirmiut (Ill. 33).



Ill. 33. Dessin d'Arnarulunguaq, vers 1925-1930 : Nâlungiaq et Manêlaq, deux femmes tatouées de l'actuelle région Qitirmiut dans l'Arctique central (Source : Rasmussen 1931 : 312).

Les tatouages étaient ornementaux : on disait que les tatouages faciaux étaient beaux et séduisaient les hommes selon Birket-Smith (1929a : 185-186 ; 1929b : 25-30) et Jenness (1946 : 51-54). Plus récemment, Saladin d'Anglure (2000 : 107) a expliqué que se

faire tatouer représentait un important rite de passage pour les jeunes filles qui devenaient adultes : elles acquéraient un nouveau statut social lorsqu'elles recevaient leurs premiers tatouages²⁴². Appliquées sur le visage (*tunniit*), ces marques corporelles indiquaient qu'une jeune femme avait eu ses premières menstruations, pouvant alors se marier et enfanter. Il s'agit-là probablement de la première fonction des tatouages, au-delà de leur dimension ornementale.

D'autres dimensions symboliques étaient associées aux tatouages. Par exemple, Knud Rasmussen notait que les femmes tatouées voyaient leur passage vers l'au-delà facilité : « Tattooing has a religious significance, as they believe a woman who is not handsomely tattooed cannot get to “the land of the blessed”. Women without tattooing go to Noqúmiut, *i. e.* : the “land of the Crestfallen” » (Rasmussen 1931 : 312). De plus, on disait à Iglulik que les tatouages sur les poignets et les mains étaient faits pour charmer Taaliajuuq (Takannaaluk) dont les phalanges avaient été coupées²⁴³. En retour, elle offrirait aux chasseurs du gibier en abondance. Dans le cas contraire, le gibier viendrait à manquer et les êtres humains souffriraient de la faim. Les Iglulingmiut (habitants d'Iglulik) racontent qu'on tatouait le visage des femmes pour plaire à Siqiniq, l'esprit féminin du soleil (Saladin d'Anglure 2001 : 111). Selon Saladin d'Anglure (*Ibid.*), le marquage des jeunes filles associait la pratique du tatouage à l'identité féminine de la figure mythologique de Siqiniq (Sœur-soleil) évoquée au début de ce chapitre (*Cf. supra* : VI.1). Notons d'ailleurs que dans la langue chamannique l'été (*aujaq*) est désigné par le terme *arnaq* (« une femme ») : l'identité féminine est donc associée à l'idée de chaleur (*uqqu*), de lumière (*qau*) et de soleil (*siqiniq*) comme le souligne Dupré (2014 : 538). Ces références à la littérature orale inspirent des artistes graphiques de Pangniqtuuq et Kinngait comme Annie Pitsiulak (Ill. 34) et Ningeokuluk Teevee (Ill. 35) dont les dessins ont été reproduits en estampes.

²⁴² Jenness (1946 : 52) souligne que se faire tatouer pouvait être tellement douloureux que cela pouvait durer toute l'année précédant le mariage de la jeune femme ou au cours de l'année suivante

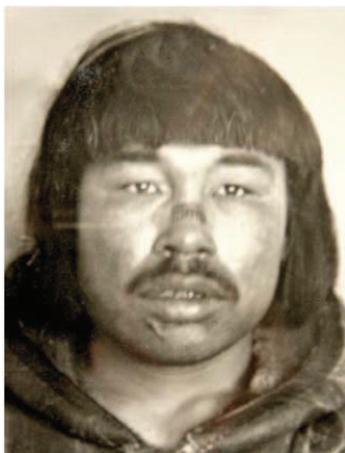
²⁴³ *Cf. supra* II.II.2.b, note 108. Voir aussi la référence au mythe au chapitre neuf : *Cf. infra* IX.I.1.



Ill. 34. Estampe d'Annie Pitsiulak (dessinatrice) et Jolly Atagoyuk (maître-graveur), *Sans titre*, 2007, gravure à l'eau forte sur papier arches naturel, 50 éd., 38 x 52 cm (Source : Uqurmiut Centre for Arts & Crafts © 2007).



Ill. 35. Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Qavavau Manumie (maître-graveur), *Diving Sedna*, 2010, gravure sur pierre et pochoir sur papier kizuki kozo naturel, 50 éd., 62 x 68,7 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).



Ill. 36. Un homme avec un tatouage sur le nez (*kijjugaq*). A.P. Low 1906, *The Cruise of the Neptune* (Source : Saladin d'Anglure 2001 : 91).

Alors que la plupart des femmes étaient tatouées, seuls les hommes exceptionnels l'étaient. Par exemple, les hommes portaient des tatouages sur les deux joues selon le nombre de baleines boréales capturées en Alaska (Bryant 1896 : 681 ; Thalbitzer 1941 : 608) et dans la région du Mackenzie (Lantis 1938 : 438). Dans la région Qikiqtaaluk (Terre de Baffin), des hommes pouvaient parfois être tatoués s'ils avaient commis un crime ou s'ils avaient mangé de la chair humaine. Ils portaient alors un

kijjugaq, un tatouage sur l'arête du nez (Ill. 36). Des aînés de la Terre de Baffin rapportent que les hommes ayant tué un *ijiraq* (un esprit, un être non-humain) se faisaient

tatouer le nez afin de se protéger contre les représailles de

cet esprit (Saladin d'Anglure 2001 : 61-62). Certains tatouages étaient dotés d'une fonction apotropaïque, c'est-à-dire qu'ils servaient à se protéger contre des influences maléfiques.

Interrogé à ce sujet, Aupilaarjuk, un aîné d'Iglulik explique :

Si un *ijiraq* essayait de s'approcher de moi, si j'avais un *kijjugaq* [ou *kijjugaq*], un tatouage entre les yeux, cette marque agissait en tant que défense et me protégeait. L'*ijiraq* avait peur de cette marque. C'est comme ça que c'était à Nattilik. [...] J'ai entendu dire, et je crois que c'est vrai, qu'une personne qui a déjà tué un *ijiraq* se fait

faire un tatouage entre les yeux. Les *ijirait* peuvent être très dangereux. Si vous en tuez un quand il ne vous menace pas, les autres peuvent vouloir le venger. (Saladin d'Anglure 2001 : 61-62)

Les tatouages, considérés comme des amulettes protectrices (*aarnguat*), pouvaient conjurer les mauvais sorts et veiller au bien-être de leurs propriétaires, ce qui a été rapporté dans d'autres régions inuit, notamment au Groenland par Edward-Moffat Jr Weyer (1932 : 317-318). La dimension protectrice des tatouages a également été rapportée au Groenland, à une époque plus récente (Victor et Robert-Lamblin 1993 : 270 et 303). En Alaska, par ailleurs, les marquages corporels et les tatouages en particulier étaient parfois investis d'une valeur médicale curative (Antomarchi 2008a : 14) et certaines maladies ou maux pouvaient être soignés grâce à l'application de marques ou de petites lignes tracées près de la zone douloureuse (Krutak 2011). Parallèlement, des amulettes et des figurines miniatures en os, en pierre ou en ivoire étaient parfois tatouées (Turner 1894 : 260), de même que des masques en peau de phoque (Boas 1888 : 600 ; Bilby 1923 : 210-212) ou encore des jouets



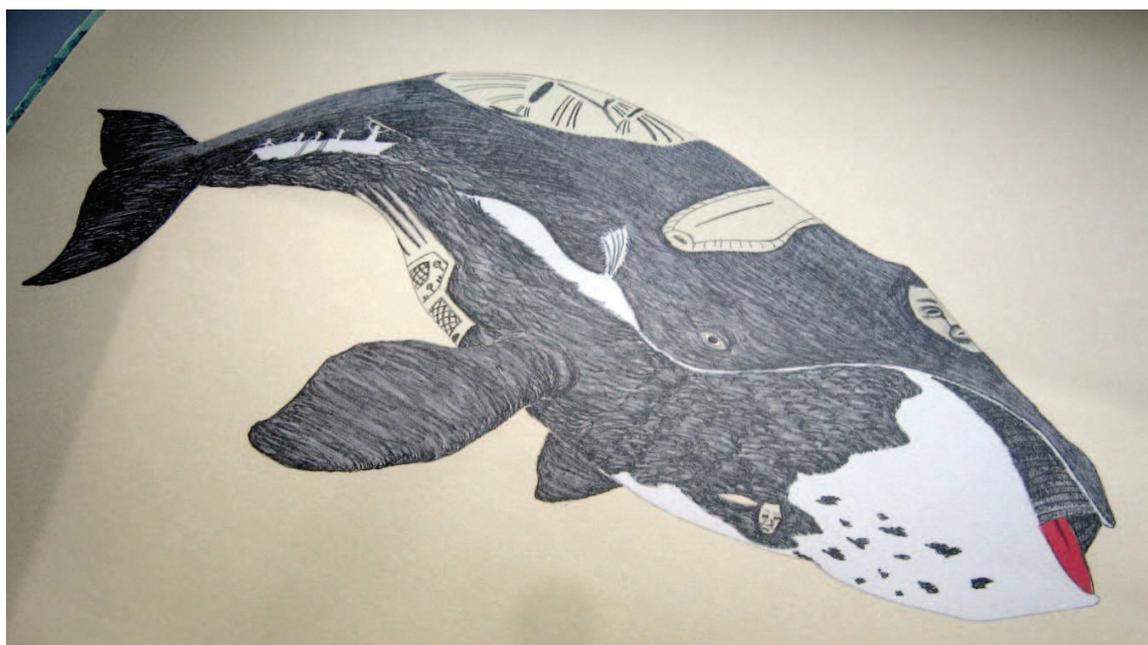
Ill. 37. Masque en peau de phoque fourrure d'ours polaire conçu par Ame Papatsie en 2006, 40,5 x 48,6 cm, collection privée (Photo : Aurélie Maire 2007 © Ame Papatsie).

tels que des poupées au visage et au corps tatoués relevés par Himmelheber (1993 [1938] : 43) et Birket-Smith (1945 : 16). De ce fait, la pratique du tatouage n'était donc pas exclusivement réservée aux humains.

De plus, différentes formes de créations artistiques contemporaines nous rappellent les pratiques de marquage corporel qui étaient dotés, à la fois d'une valeur esthétique et d'une référence cosmologique (Rasmussen 1930 ; Saladin d'Anglure 2000 ; Antomarchi 2008a ; Laugrand et Oosten 2010) mais qui étaient presque unanimement considérés comme des rites de passage marquant l'entrée des jeunes filles dans le groupe des femmes. Par

l'intermédiaire des représentations artistiques actuelles du tatouage, des exemples révèlent l'attribution d'une dimension cosmologique du tatouage et de sa figuration, dans le sens où

ces processus de marquage apparaissent comme une voie d'accès au monde invisible, en se situant simultanément dans deux registres : visible et invisible (Descola 2009). Il existe de très nombreux exemples dans le domaine artistique, notamment, les masques tatoués en peau de phoque (Ill. 37) réalisés par Ame Papatsie Siqiniq en souvenir de ses ancêtres, « pour ne pas les oublier » (Ame Papatsie, 15 janvier 2007), ou encore des sculptures de masques tatoués comme celles de Taqqialuk Nuna à Kinngait ou de Billy Merkosak à Kangiqtugaapik (Clyde River) au Nunavut. De nombreux dessins en référence à ces thèmes méritent d'être pris en considération. Une série de baleines boréales dessinées par Tim Pitsiulak sur de grands formats entre 2009 et 2012 retient en particulier l'attention. L'artiste expliqua son intérêt pour les cétacés : « I am a hunter and I know the land and animals of the North. I am particularly inspired by the bowhead whale, because nobody really knows much about them »²⁴⁴.

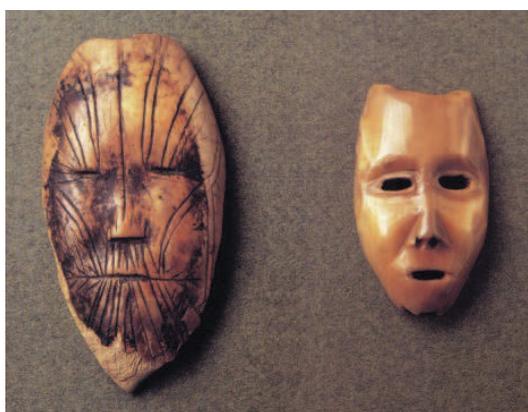


Ill. 38. Détail d'un dessin sans titre de Tim Pitsiulak réalisé en 2009, aux crayons de couleur et feutre noir sur papier gris, environ 99 x 64,5 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC).

²⁴⁴ Consulté sur Internet, <http://dorsetfinearts.com/artists/11.php>, le 14 juin 2013.

L'un des exemples les plus éloquents de cette série²⁴⁵ est sans doute celui d'une baleine boréale tatouée (Ill. 38) dont le corps est marqué « par le visage des ancêtres », selon les mots de l'artiste (Tim Pitsiulak, 30 avril 2009) :

This drawing tells us about whales and our ancestors, I mean people from the Dorset culture, the Tuniit. They used to hunt bowheads; whales helped them to survive. Whales provide them with meat and fat; so I represented them whale hunting in an *umiaq* [collective boat] on its tail fin. This is like the whale has tattoos on his skin, you know. This whale is marked by our ancestor's faces tattooed on his skin (Tim Pitsiulak, 30 avril 2009)



Ill. 39. Masques miniatures en ivoire : celui de droite datant du début de la période prédorsétienne ou paléoesquimaud, soit vers 2000 av. J.C., découvert sur le site Tyara (déroit d'Hudson), 5,4 x 2,9 x 0,8 cm ; celui de gauche date du début de la culture du Dorset, soit vers 500 av. J.C. découvert sur l'île Devon (Nunavut), 3,5 x 2,2 x 0,7 cm, MCC/CMC, QkHn-13489, CD95-279-089 (Source : Hessel 1998 : 12 © Musée canadien de l'histoire).

Pour son auteur, ce dessin rend hommage tant aux ancêtres des Inuit qu'aux baleines boréales qui ont permis leur survie²⁴⁶. À cela s'ajoutent les motifs tatoués sur la peau du cétacé qui rappellent sans équivoque des objets miniatures en ivoire découverts près de Kinngait et attribués aux ancêtres des Inuit, les Tuniit ou Sivullirmiut, « les premiers habitants ». Nous reconnaissons en particulier deux masques miniatures anciens que l'artiste a eu l'occasion de voir au Musée canadien de l'histoire (Ill. 39). Celui de gauche, qui représente un visage tatoué, apparaît sur le dos de la baleine boréale, alors que celui de droite est reproduit deux fois sur la tête du cétacé. Ces masques miniatures, associés

²⁴⁵ Parmi les dessins de cette série, trois d'entre eux ont été reproduits en estampes dans la collection annuelle 2012 de Kinngait : *Arvik amuasijartuq (Bowhead in amautik)*, *Whale sounding* et *Arqavittuq (Diving Whale)*. Alors que les deux premières baleines boréales portent chacune un *amauti*, la troisième comprend des motifs linéaires tatoués sur les nageoires et la queue.

²⁴⁶ Notons que les Inuit de l'île de Baffin étaient connus pour déposer des amulettes sur les *avatait* utilisés pour chasser les mammifères marins ; ces amulettes devaient porter chance aux chasseurs et les protéger (Weyer 1932 : 317-318).

à un peigne en ivoire incisé et à des lunettes de neige, incarnent le savoir-faire des ancêtres des Inuit à la chasse comme dans la manufacture d'objets. Selon Tim Pitsiulak, cette baleine boréale en porte les traces sur sa peau, à la manière des tatouages²⁴⁷.

Les tatouages étaient largement répandus à l'échelle inuit mais cette pratique est devenue désuète avec la christianisation (Turner 1894 : 207). Les missionnaires laissaient entendre que les tatouages portaient malheur (Antomarchi 2008a : 5). Dans ce contexte, le tatouage tel qu'il était autrefois pratiqué semble faire l'objet d'une certaine ignorance et aujourd'hui, la signification des tatouages anciens a quelque peu été oubliée (*Ibid.*). Quelle fonction et quelle valeur symbolique les Inuit leur attribuaient-ils ? Pitseolak Ashoona qui réalisa un certain nombre de dessins où figurent des tatouages admit en ignorer le sens :

In those days many of the women had tattoo marks on their faces and my mother had them, too. They used to do it with a needle and caribou thread soaked in oil and shoot from the "kudlik" [*qulliq*] - the sea oil lamp. They used to pull the thread through the skin and the skin would be swollen for many days. I don't know exactly why people had tattoos but I believe the women did it because they thought it was pretty. I did, too. When I was young I tried a few marks on my arm, as you can see. (Eber 1971 : 20)

Questionnée sur cette pratique de marquage corporel, Kenojuak Ashevak se remémore les tatouages de sa grand-mère mais avoue en ignorer la signification :

Je me rappelle que ma grand-mère avait des tatouages sur le visage. Elle avait des lignes tatouées sur les joues, le menton et le front. Je ne lui ai jamais demandé pourquoi elle avait ces tatouages. Je ne sais pas pourquoi son visage était tatoué. Je ne le sais vraiment pas. Je me souviens seulement quand elle m'a dit que se faire tatouer était très douloureux. (Kenojuak Ashevak, 27 avril 2009, notre traduction)

La douleur causée par les tatouages fut évoquée par plusieurs femmes dont Qaunaq Mikkigaaq (21 avril 2009) et Pitaloosie Saila (11 avril 2009). Malgré cela, les pratiques de marquage corporel restent toujours d'actualité dans les communautés inuit.

Le regain d'intérêt dont bénéficient les tatouages depuis les années 1980 est un phénomène qui a été observé dans différentes régions inuit qu'il s'agisse de tatouages sur la peau ou de leurs représentations graphiques sur le papier ou d'autres supports (Antomarchi

²⁴⁷ À ma connaissance, il existe d'autres représentations graphiques de baleines boréales tatouées : par exemple, l'estampe *Qilalugaaguat tuniit/Tattooed whales [sic]* réalisée en 1996 d'après un dessin d'Arnaq Ashevak (imprimée par le Studio PM, eau-forte et aquarelle, 50 x 56 cm, 50 éditions) reproduite in Boyd Ryan et Coward-Wight (2007 : 93). Le thème des cétacés tatoués semble particulier au domaine des arts graphiques puisqu'aucun sculpteur ne l'a encore représenté.

2008a : 15 ; Dupré 2014 : 542). Les pratiques traditionnelles de marquage corporel suscitent un certain engouement auprès des jeunes Nunavummiut dont la démarche s'inscrit parfois dans un processus de réappropriation culturelle, comme cela a été documenté par Alethea Arnaquq-Baril (2010), une jeune réalisatrice et productrice inuit, propriétaire du studio indépendant Unikkaat Studios Inc. à Iqaluit dont le mandat est de produire des réalisations consacrées à la culture en inuktitut²⁴⁸. Florence Dupré (2014 : 543) s'est, quant à elle, intéressée aux tatouages contemporains de Sanikiluaq au Nunavut dont elle propose une analyse anthropologique et en distinguant différentes catégories de tatouages : ceux réalisés dans la communauté dans le cadre de « pactes d'amour ou d'amitié » qui sont perçus comme la trace d'une relation d'amitié visant à ne pas oublier l'autre (Dupré 2014 : 545) et s'inscrivent dans le registre d'une appartenance à un réseau de parenté ; et ceux réalisés par des professionnels lors de voyages dans le Sud dont les motifs tatoués sont très diversifiés (noms, photographies, chiffres, etc.) et qui émanent d'un projet personnel. Dans ce cas-ci, les motifs tatoués acquièrent une dimension symbolique et renvoient à une identité forte à la fois individuelle et collective. Dans les deux cas, ces pratiques de marquage font systématiquement référence à l'identité ontologique de la personne dans un contexte où les tatouages relèvent de dynamiques et d'interactions relationnelles et interpersonnelles : en ce sens, Dupré parle de « tatouages-relations » (2014 : 547).

Le principe des « tatouages-relations » trouve un écho dans le domaine artistique. Des exemples de tatouages de dessins et inversement, de dessins de tatouages sont nombreux, d'autant que leur reproduction par la technique de l'estampe permet une très large diffusion géographique. Or, dessiner un animal ou une personne tatouée n'est pas anodin sur un plan symbolique. Un dessinateur qui reproduit un tatouage sur le papier l'interprète tout en s'appropriant sa symbolique identitaire (Oosten et Laugrand 2007 : 95).

Au-delà d'une simple reproduction d'un graphisme tracé sur un nouveau support, un dessinateur peut souhaiter rendre hommage à ses ancêtres qui portaient des tatouages, comme c'est le cas avec le cétacé tatoué de Tim Pitsiulak (Ill. 38). Dans cette perspective, le tatouage se réfère à l'identité ontologique de la personne pour laquelle le tatouage est

²⁴⁸ Le lecteur pourra se référer à la page de son premier projet documentaire *Tunniit. Retracing the Lines of Inuit Tattoos* (Arnaquq-Baril 2010) sur le site Internet du studio, www.unikkaat.com, consulté le 11 novembre 2013.

associé à une histoire familiale et à des individus aujourd'hui décédés. Visible sur la peau de celui ou celle qui le porte, le tatouage est perçu comme un marqueur identitaire qui permet de maintenir ou d'établir des liens entre le monde des vivants et celui des défunts, selon une logique d'expression identitaire (Dupré 2014). En ce sens, il est possible de dire que, dans ce contexte, la pratique du tatouage contemporain se situe dans un double registre, celui du visible (le monde des vivants) et de l'invisible (le monde des défunts et des esprits).

Rappelons que selon la cosmologie inuit, l'équilibre de *silarjuaq* (« l'univers ») repose sur l'interconnexion de ces mondes dont les chamanes étaient les gardiens (Saladin d'Anglure 2001). Les meilleurs exemples qui pourraient être mentionnés pour développer cette idée ne sont pas des dessins de tatouages mais, à l'inverse, des tatouages de dessins



Ill. 40. Tatouage d'un dessin de Pitseolak Ashoona (Source : Allashuwa Ilisuusi Ottokie 2009 © Kinngait).

inuit. Bien que cette pratique soit peu répandue, elle n'en demeure pas moins éloquente quant à la dimension symbolique accordée à la pratique du dessin et du tatouage corporel. J'ai récemment observé deux cas dont le premier concerne une jeune femme rencontrée en 2007 à Kinngait. L'année suivante, elle décida de se faire tatouer un dessin réalisé par sa grand-mère Pitseolak Ashoona, au bas du dos (Ill. 40).

Ce tatouage représente beaucoup pour elle ; elle y a réfléchi longuement avant de se faire tatouer : « My grandmother was so important for me. She is in my mind, she is my blood and she is now on my skin! I keep connection with her with this tattoo » (notes de terrain 2010 : 66). Selon ses dires, ce tatouage l'aide à maintenir un lien privilégié avec sa grand-mère défunte²⁴⁹. Pour expliquer le choix de l'emplacement du tatouage, elle affirma qu'elle le voulait suffisamment grand c'est pourquoi elle a choisi le bas du dos. Quant au motif tatoué, elle l'avait en tête depuis longtemps mais, faute de tatoueur à Kinngait, elle avait dû attendre d'aller à Ottawa. Les

²⁴⁹ Pitseolak Ashoona vécut de 1904 à 1983. Elle est l'un des premières femmes de Kinngait, avec Kenojuak Ashevak, à avoir été reconnue pour ses talents de dessinatrice sur la scène artistique internationale. Pitseolak Ashoona est devenue membre de l'Ordre du Canada en 1977 et Kenojuak Ashevak en 1982.

motivations de la jeune femme sont claires : elle souhaite rendre hommage à sa grand-mère en rendant visible ses liens de parenté avec l'artiste. En reproduisant l'un de ses dessins sur sa peau dont le style est immédiatement identifiable, elle semble s'approprier une identité familiale liée à l'art bien qu'elle ne dessine pas elle-même.



Un second exemple concerne Suzie Ashevak, la petite-fille de Kenojuak Ashevak, qui a choisi de se faire tatouer un dessin de sa grand-mère sur le bras (Ill. 41). Réalisé en 2008, le



choix de ce dessin est, pour la jeune femme, une manière de rendre hommage à sa grand-mère, de son vivant. Ce tatouage permet à Suzie Ashevak de conserver un souvenir visible de sa grand-mère qui est malheureusement décédée depuis (le 8 janvier 2013). De plus, ce tatouage s'affiche sur son bras, visible par tous, comme la représentation

Ill. 41. Kenojuak Ashevak et sa petite-fille, Suzie Ashevak, au musée Nunatta Sunakutaangit à Iqaluit, lors de l'inauguration d'une exposition de ses œuvres en juin 2008 (à gauche) ; détail du tatouage de Suzie Ashevak (Source : Dawson 2013b © Nunatsiaq News).

symbolique de son appartenance familiale à Kenojuak Ashevak dont elle porte un dessin sur sa peau. De même que pour l'exemple précédent, le tatouage de Suzie Ashevak acquiert une dimension symbolique identitaire associée à des liens de parenté que véhicule un dessin sur la peau. La signature de l'artiste apparaît également au bas de l'image, ce qui pourrait être interprété comme une réaffirmation des liens de parenté, d'autant que Kenojuak et sa petite-fille Suzie portent toutes deux le même nom de famille Kenojuak et qu'avec ce tatouage, elle revendique son héritage familial et artistique dans un processus de construction identitaire.

Dans une démarche à priori similaire, des tatouages de noms (*atitit*) de personnes (des défunts comme des vivants), de dates de naissance et/ou de décès d'un parent, d'un enfant ou d'un conjoint, et de portraits d'un proche sont courants au Nunavut et ont été observés en particulier à Sanikiluaq (Dupré 2014 : 547). De plus, de jeunes femmes se font

tatouer le visage (*tunniit*) et les mains (*kakinniit*)²⁵⁰ comme l'étaient avant elles leurs grands-mères et arrière-grands-mères. Aujourd'hui, de telles pratiques de marquage corporel semblent étroitement liées à un devoir de mémoire des ancêtres et de réappropriation culturelle que la photographie et les média sociaux permettent de diffuser largement comme le montre les analyses de Dupré (*Ibid.*). Les tatouages qui représentent symboliquement un parent ou un proche (parfois explicitement par l'intermédiaire des portraits tatoués) s'inscrivent dans un processus de mémoire individuelle et collective où les défunts ne doivent pas être oubliés : on tient à en conserver une marque visible distincte sur soi, comme un élément intrinsèque de son identité et de son corps – fonction à laquelle ne pourrait répondre une photographie, par exemple. D'autres marques corporelles sont également associées aux défunts : à Iglulik, les grains de beauté à la naissance sont perçus comme les traces d'un ancêtre éponyme (Saladin d'Anglure 2000 : 99). Ces marqueurs noirs, comme les tatouages, indiquent peut-être que la composante immortelle (*tarniq*) ne disparaît pas avec l'enveloppe corporelle mais survit d'une génération à l'autre, par l'intermédiaire de la transmission du nom (*atiq*) à un nouveau-né, d'un tatouage du nom de la personne décédée ou d'un de ses dessins. Dans tous les cas, ces représentations graphiques suscitent de nombreux commentaires lorsqu'elles sont vues, favorisant la communication et la circulation de la parole : on commente systématiquement un nouveau tatouage en évoquant son sujet, sa référence, etc.

Si le tatouage tel qu'il était autrefois en usage n'est plus pratiqué, nous ne savons que peu de choses sur la façon dont il était appréhendé par le passé. Aujourd'hui, les tatouages semblent s'inscrire dans un processus de réappropriation culturelle et de construction de l'identité ontologique de la personne comme le révèlent les quelques analyses présentées. Celles-ci établissent des liens étroits entre les domaines du tatouage et du dessin alors que des artistes dessinent des Inuit tatoués et que des tatouages de dessins inuit sont réalisés. Ces représentations sur la peau comme sur le papier semblent contribuer à une certaine interaction entre les êtres (les vivants comme les défunts) selon des pratiques relationnelles intergénérationnelles familiales et collectives dont le tatouage permettrait de rendre visible les liens.

²⁵⁰ Rappelons que le terme *kaniniit* désigne les tatouages réalisés sur d'autres parties du corps que le visage.

V.II.2. L'incision et la gravure d'une surface dure

V.II.2.a. Les matériaux et les outils utilisés

Les techniques d'incision et de gravure sur des matériaux durs tels que l'ivoire, l'os, l'andouiller de caribou, la pierre ou le bois comptent parmi les pratiques traditionnelles de marquage et de tracé répandues dans les sociétés inuit. L'incision sur l'os ou l'ivoire est désignée par l'expression *nakattisimajuq titiqtuqaq* qui signifie littéralement « un dessin coupé »²⁵¹, couper ayant le sens de retrancher une partie de la matière qui s'effectuait grâce à des outils de diverses formes. Celui ci-dessous représenté par Boas est fabriqué avec une pointe métallique insérée dans une petite pièce de bois :



Fig. 477. Eskimo graver's tool. (National Museum, Washington. 34105).

Engravings in bone and ivory are made with the implement represented in Fig. 477. An iron point is inserted in a wooden handle; formerly a quartz point was used. The notch which separates the head from the handle serves as a hold for the points of the fingers. The designs are scratched into the ivory with the iron pin. (Boas 1888 : 526)

Les Inuit échangeaient des fourrures de mammifères (de renard arctique, de phoque, d'ours polaire, de loup, etc.) contre du métal et lorsque que le métal manquait pour confectionner la pointe des outils, du quartz était utilisé. L'ivoire et l'os pouvaient être incisés et travaillés avec un fragment de basalte taillé de manière à ce qu'ils soient coupants comme un silex,

²⁵¹ Le terme *nakattisimajuq* se construit à partir de la base *naka-* (« couper, séparer »), auquel s'ajoute les affixes *-ti-* (ce qui est « fait »), *-sima-* (action achevée) et *-juq* qui permet de transformer le radical verbal en un nom commun (dialecte sud-Baffin). *Titiqtuqaq* désigne toute forme d'inscription graphique comme le dessin ou l'écriture.

alors que le perçage de petits trous ou de creux était obtenu à l'aide d'un foret à archet (*drill-bow*)²⁵² ou de pierres pointues (Hoffman 1897 : 774) :

The piece intended for drill bow or other use was now scraped (rubbed) with a fragment of freshly broken basalt, in which the cavities formed additional cutting edges and aided in the collection of the bone dust. [...] This attrition of the surface was continued until the approximate size was reached. The holes or perforations in the ends were produced by means of stone drills after a depression had been made by an angular piece of stone, any stone capable of wearing away the ivory substance. A few grains of sand were put into the shallow cavity and the stone drill started by means of another drill or by a string or thong similar to the manner in making fire. [...] These stone drills were used in making the long holes in ivory objects of all kinds. Various sizes of stone drills were made, and by their use the different holes were produced. It is unusual to find two perforations of the same diameter in any object. The final smoothing of the surface of the ivory piece was effected by rubbing it against a fine-grained stone or in the hand where fine sand was held: lastly, two pieces of ivory were rubbed against each other and thus a polished surface produced.

Un foret à archet, un morceau de basalte coupant et une pointe de métal pouvaient servir à la fois pour graver et sculpter la pierre ou l'ivoire et, comme une sculpture, un objet gravé devait être poli. Des fibres végétales rigides étaient parfois utilisées pour réaliser des gravures sur des surfaces moins dures comme le bois et les andouillers de caribou (Hoffman 1897 : 775).

V.II.2.b. La figuration de motifs gravés et incisés

Selon les sources ethnographiques, ces techniques de façonnage étaient communes en Alaska, au Canada et au Groenland. Des objets usuels étaient ornés de motifs incisés tels que des arcs, des forets à archet ou des peignes, selon des époques historiques plus ou moins anciennes²⁵³. À ce sujet, Boas (1888 : 108) soulignait la minutie des détails observés

²⁵² Selon Porsild (1915 : 191), le foret à archet ou perceur est défini comme l'outil masculin « le plus important et le plus indispensable » avec le couteau (*savik*).

²⁵³ Si le sujet intéresse le lecteur pourra à se référer notamment aux écrits de Boas (1896 ; 2003 [1927]) ; Mathiassen (1927 ; 1928), Birket-Smith (1929a ; 1929b), Collins (1961 ; 1967), Mary-Rousselière (1970), Arima (1980), McGhee (1984a) ; Evaluarjuk (1987), Kulchyski (1989). Notons qu'Hoffman (1897) a y consacré un ouvrage *The graphic art of the Eskimos*, à partir de l'étude des collections d'objets inuit du United States National Museum, sous l'égide de la Smithsonian Institution à Washington (DC) ; ouvrage auquel je me réfère souvent dans le cadre de ce travail.

sur des peignes : « ivory combs are very much used by the tribes on the west coast of Hudson Bay [...] most of the modern combs have etched designs or other forms of elaborate decoration ». Notons que les motifs réalisés en relief sur la surface étaient parfois colorés à l'aide de suie ou de pigments naturels pour mieux distinguer le dessin de son support : l'exemple de ce peigne (Ill. 42) acquis par l'anthropologue danois Christian Leden durant son expédition dans le Keewatin, de 1913 à 1916 est significatif²⁵⁴. Diamond Jenness (1946 : 146) nota que les enfants inuvialuit incisaient leurs jouets ou leurs vêtements avec un couteau pour ajouter des détails réalistes comme des yeux et une bouche sur le visage d'une petite poupée en ivoire (Himmelheber (1993 [1938] : 43).



Ill. 42. Peigne, 1915, dans les environs de Chesterfield Inlet, Nunavut, ivoire, pigment noir, 7,2 x 2,9 x 0,4 cm, MCC/CMC IV-C-1035 (Source : Musée canadien d'histoire ©).

Il est difficile de répertorier l'ensemble des objets ornés d'incisions tant il existe de diversités selon les régions arctiques. Les motifs gravés et incisés sont très variés bien que certains se distinguent. En effet, Diamond Jenness dégage quelques constantes dans une étude comparée des arts graphiques de trois régions inuit – Smith South au nord-ouest du Groenland, Kuujjuaraapik (anciennement Great Whale) sur la côte ouest de la baie d'Hudson (dans l'actuel Nunavik) et Cape Prince of Wales à la frontière est du détroit de Béring en Alaska :

There are not only carvings of men and animals, free and in relief, but exquisite engravings, from elaborate representations of hunting and domestic scenes down to simple geometrical patterns. It is true that there are great differences in the artistic ability of different tribes. In southern Alaska it is almost the exception to find an article of bone or ivory without decoration of some kind; even so utilitarian and common place an object as a

bucket handle often has a row of seals or other animals carved in relief on its surface. Farther east, in Coronation Gulf, the only designs are a few incised lines, even though the beautifully polished bone needle cases and quiver handles would naturally lend themselves to more elaborate ornamentation. Sculpture reappears, however, in Hudson Bay; and in East Greenland, among one of the most barbarous and impoverished of all the Eskimo tribes, it reached almost the same high level as in Alaska. Every branch of

²⁵⁴ Le lecteur trouvera d'autres objets collectés par Christian Leden sur le site du Musée canadien des Civilisations, consulté sur Internet, http://www.civilisations.ca/cmcc/exhibitions/tresors/art_inuit/inart11f.shtml, le 30 décembre 2013.

the Eskimo race, indeed, seems to possess marked artistic ability, although in some places, owing partly to unfavorable economic conditions, the talent remained more latent than it did elsewhere. (Jenness 1922a : 161)

L'auteur distingue deux catégories de représentations graphiques : d'une part, des motifs géométriques constitués de lignes et de formes simples ; d'autre part, des figurations de scènes de chasse et des activités saisonnières du quotidien.

Penchons-nous un instant sur les graphismes non-figuratifs dont les représentations géométriques, linéaires et circulaires sont généralement considérées comme des motifs ornementaux et esthétiques (Boas 2003 [1927]), alors que certains auteurs comme Birket-Smith (1929a : 253) s'interrogent sur la dimension symbolique éventuelle de ces éléments. Définissant la répétition de motifs géométriques comme l'un des principes fondamentaux de l'art des Inuit du Caribou (actuelle région Kivalliq au Nunavut), Birket-Smith se demande si certaines formes n'auraient pas une autre signification, au-delà de leur esthétique, ce qu'il illustre avec l'exemple d'un foret à archet orné de motifs incisés (ci-dessous) :



Fig. 97. Drill-bow with hunting score.

[This] specimen is the bow for a bow-drill from the Pâdlimiut, Hikoligjuaq (p. 28: 211; fig. 97). It is of wood, 46 cm long, and on the concave side of one wing are engraved 17 equilateral triangles \triangleleft and five figures, each consisting of one horizontal and two vertical lines, the horizontal line projecting to the right of the vertical lines 17. According to the explanation given me by the owner, this is more a primitive picture-writing than actual ornamentation. The triangles represent bearded seals, the other figures bears, and their number show how many of these the owner has to his score. A similar drill-bow from the Qaernermiut, furnished with triangles and dots, is figured by Boas [1907: 461] and perhaps is to be interpreted in the same manner. (Birket-Smith 1929a : 254)

Se référant à l'interprétation du propriétaire du foret à archet, Birket-Smith associe les formes triangulaires à des phoques barbus (*ujjuut*), alors que d'autres éléments figurent des ours polaires (*nanuit*). Dans ce cas-ci, les motifs géométriques et linéaires incisés

acquière une dimension symbolique qui semble conférer à l'objet une nouvelle intentionnalité (Gell 1998) que Birket-Smith rapproche d'une forme d'écriture : « this is more a primitive picture-writing than actual ornamentation ». Or, s'il s'agit d'une écriture imagée, pourquoi la figuration des phoques et des ours n'est-elle pas réaliste et plus explicite ? Selon Birket-Smith, chaque symbole animal correspond aux prises de gibier du propriétaire du forêt à archet, ce qui n'est pas sans rappeler les propos d'Hoffman (1897 : 801) au sujet de l'importance de la mémoire des expériences individuelles et familiales : « The Eskimo art embraces chiefly an attempt at personal and family records of hunting exploits ». Cantwell observait un phénomène analogue chez les Iñupiat en Alaska :

The total absence of anything like a system of written sign language is a remarkable characteristic of these people. In no way did I see any evidence of the employment by them of the means of communicating information. In this respect they are inferior to the Eskimo, who preserve records of their hunting trips, convey information generally, and to some extent perpetuate their legends and superstitions by means of graphic art in the shape of carving and etchings. (Cantwell 1904 : 236)

Dans le cas du forêt à archet, ci-dessus, la représentation du gibier chassé apparaît codifiée, sous une forme symbolique associée à des motifs géométriques. De nouvelles questions surgissent alors : si l'enregistrement de ces événements est important, pourquoi restreindre l'accès à l'information par un système de figuration plus ou moins explicite ? Peut-être s'agit-il d'un langage iconographique dont la signification pourrait se situer dans un double registre, sacré et profane, au même titre que la parole comme nous l'avions évoqué avec la langue sacrée réservée à des usages chamaniques²⁵⁵ ? Opposée au langage profane, la langue sacrée est, rappelons-le, « caractérisée par le recours au lexique de substitution dans une circonstance, le plus souvent, magico-religieuse où le lexique profane, seul, n'est plus apte à la communication » (Therrien 1987 : 114). Est-il envisageable que certains dessins incisés ou gravés sur des objets, comme les motifs géométriques du forêt à archet, soient une iconographie « de substitution » pour signifier ce que la langue courante ne peut pas toujours énoncer clairement ? Un seul exemple tel que celui mentionné par Birket-Smith (1929a : 254) ne saurait suffire à démontrer cette hypothèse et un ensemble d'objets devrait être analysé pour développer cette idée. Cela dit, la figuration de scènes de chasse dans un style qui pourrait être qualifié de « réaliste » semble plus répandue que le cas à priori isolé

²⁵⁵ Le lecteur pourra se référer à la partie consacrée au terme polysémique *taqsaq* et à ses champs sémantiques (Cf *supra* : chapitre II.II.2) qui évoquent la langue sacrée.

que nous venons d'évoquer et les exemples ne manquent pas à l'échelle circumpolaire (Ill. 43).



Fig. 4. Dragging a walrus on to the beach. By Wetalltok, an Eskimo of Hudson Bay.

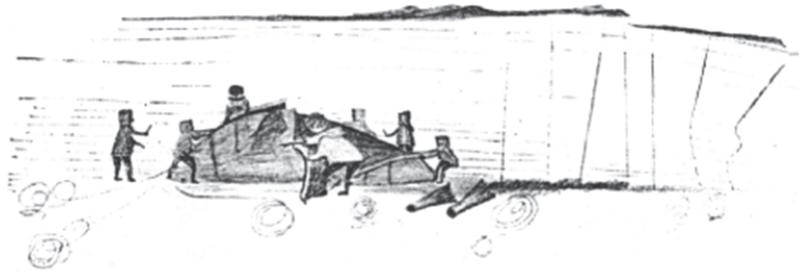


Fig. 5. Skinning a walrus. By Wetalltok.



Fig. 6. Hunter stalking a seal. By Ugiagnak [an artist from Alaska].



Fig. 7. Going after seal (or walrus) in kayaks. By Wetalltok.

Ill. 43. Exemples de scènes figuratives de chasse gravées sur os et ivoire, collectées par Diamond Jenness dans la baie d'Hudson (Source : Jenness 1922a : 166)

Jenness note, au sujet de ces dessins incisés (Ill. 43), que les figures six et sept représentent les deux techniques de chasse au phoque communes à l'ensemble des Inuit. La première consiste à approcher le phoque sur la banquise pour le harponner (au printemps) et la seconde vise à harponner le phoque en mer, lorsque celui-ci plonge, effrayé par l'arrivée de chasseurs en kayak (en été). Quant à la figure quatre, l'auteur explique qu'il s'agit d'une scène de chasse au morse (en bas de l'image) que des hommes hissent sur la banquise après l'avoir harponné pour ensuite le dépecer et distribuer les parts de viande (Jenness 1922a : 166-167). La gravure de ces scènes de chasse a été minutieusement réalisée avec la volonté de restituer les détails dans un souci de réalisme et d'exactitude par rapport aux vécus. En ce qui concerne le mode de représentation des dessins, Jenness relève le manque de proportion des sujets, ainsi que le style conventionnel et impersonnel mais réaliste :

This drawing of Wetalltok illustrates the lack of proportion that is so common in Eskimo drawings. Almost invariably, in depicting men and animals, the head is made out of scale with the rest of the figure; in the present case the seals and the ice cake are much too large. Moreover, the artist, although learning the use of perspective, has not been able to free himself from the old conventionalism. His ice cake is purely a conventional one, and his seals have the traditional impersonality. [...] They are depicted in different attitudes, all of them true to life. One is quietly grazing, another walking slowly towards it, a third lying on its side. Near the two hunters, who are armed with the old-fashioned bows and arrows, the caribou have leaped to their feet, startled; and one is running away. Over on the right is the hunters' sled with the dogs lying down in front. Excellent as the individual figures are, there is no background of any kind; they are simply an artist's studies. (Jenness 1922a : 168)

Nous verrons que ces caractéristiques se retrouvent dans des créations artistiques plus récentes quels que soient les médiums. Avant de poursuivre, soulignons, par ailleurs que pour certains auteurs comme Steensby (1910 : 608) les dessins incisés sur ivoire (ou sur tout autre matériau dur) s'associent aux tatouages féminins dont nous avons précédemment évoqué quelques-unes des dimensions symboliques : protectrice contre les mauvais sorts, curative, cosmologique, identitaire et ontologique (*Cf. supra* : V.II.1). Ces différentes valeurs associées aux pratiques de marquage corporel pourraient-elles s'appliquer, dans une certaine mesure, aux figurations dessinées qu'elles soient incisées sur une matière dure (comme l'ivoire, la pierre ou l'andouiller de caribou) ou tracées sur une surface plane comme le sol ou le papier ? Des pétroglyphes, identifiés pour la première fois par Bernard

Saladin d'Anglure (1962) sur l'île Qajartalik (détroit d'Hudson) au Nunavik²⁵⁶, pourraient être mis en rapport aux objets ornés de motifs incisés. Saladin d'Anglure (1962) releva la présence de quatre-vingt-quinze figures gravés, répartis sur deux gros rochers de stéatite, dont il fit des moulages et proposa une première typologie des pétroglyphes en comparant ces représentations figurées. Il attribua une origine dorsétienne à ces œuvres rupestres, en s'appuyant sur la ressemblance stylistique avec les objets propres à cette culture, un constat partagé par Taylor (1962) et Martijn (1964).

Il fallut attendre trente ans après ces recherches pour que de nouvelles investigations archéologiques soient menées dans le cadre d'un projet pluridisciplinaire dirigé par l'Institut culturel Avataq et amorcé en 1996. Un ensemble d'environ trois cent cinquante pétroglyphes à Kangiqsujaq au Nunavik a été identifié : les dessins sculptés et incisés sur la roche représentent des visages de diverses formes (arrondis, pointus, en forme de pichet ou de bouclier, etc.), ainsi que des motifs non identifiés²⁵⁷. Les résultats obtenus lors des trois premières campagnes réalisées successivement pendant les étés de 1996, 1997 et 1998 révèlent une occupation humaine qu'attestent des structures d'habitation où ont été découverts des fragments d'outils et quelques objets datant de la période prédorsétienne (-4000 à -2500 av. J.C.) et dorsétienne (jusqu'au X^e siècle)²⁵⁸, selon Arsenault, Gagnon et Gendron (1998). En ce qui concerne les thèmes figuratifs, ont été identifiés des visages vus de face révélant des traits humains, animaux ou hybrides mesurant entre dix et vingt centimètres de longueur dont les contours sont gravés dans la roche (Arsenault et Gagnon 2002 : 141) rappelant certaines motifs tatoués et incisions sur ivoire. Selon les résultats d'analyses, ces visages gravés en faible reliefs sur la roche ne présentent aucun attribut vestimentaire ou corporel, ni tatouage, ni d'indicateurs culturels (par exemple, un style de coiffure) qui permettrait de déterminer s'il s'agit de femmes ou d'hommes, jeunes ou âgés

²⁵⁶ Selon Arsenault et Gagnon (2002 : 143), Bernard Saladin d'Anglure se serait rendu sur le site afin de vérifier les propos insolites d'un missionnaire oblat vivant dans ce village, qui lui avait rapporté que des chasseurs inuits avaient observé sur l'île de Qikertaaluk des « faces de diables ». Notons que les Inuit désignaient ces représentations par le terme inuit désignant « des esprits » que le missionnaire local avait associé à un caractère maléfique, d'où sa traduction suggérant la représentation de figures diaboliques et, par extension, l'existence d'un lieu à proscrire pour les convertis au catholicisme.

²⁵⁷ Consulté sur Internet, <http://www.avataq.qc.ca/fr/Les-Collections/Archeologie/Petroglyphes/list>, le 17 décembre 2013.

²⁵⁸ Voir la chronologie de l'Arctique en annexe cinq.

(Arsenault, Gagnon et Gendron 1998 : 101). De plus, une série de visages dénote des caractéristiques animales :

Par exemple, certaines figures sont affublées de deux pointes sur le dessus de la tête qui rappellent des oreilles pointues et qui donnent au faciès l'apparence d'un canidé ; dans un autre cas, au moins, c'est un visage rond, sans bouche, qui présente en son centre un long trait vertical, assez large, flanqué en son sommet de deux traits horizontaux, des éléments morphologiques (bec ?, et yeux) qui renvoient plus à ceux d'un oiseau (strigidé ?) que d'un humain. (*Ibid.* : 101)

Ces éléments rappellent des représentations figuratives réalisées sur d'autres médiums évoquées au début de ce chapitre. Soulignons que ces recherches sur les pétroglyphes du Nunavik révèlent davantage de variabilité dans les types de visages que ce que Saladin d'Anglure (1962) avait préalablement envisagé. Celui-ci avait différencié deux catégories principales à partir de la profondeur et de la largeur du tracé, ainsi que celle de la taille du motif et de l'aspect formel des visages : il distingua ainsi les visages de forme oblongue et ceux de forme circulaire.

Or, les résultats des analyses archéologiques menées par l'Institut culturel Avataq (Arsenault, Gagnon et Gendron 1998 ; Arsenault et Gagnon 2002) offrent une typologie plus complexe avec des figures de formes multiples obtenues par des techniques de gravures variées qui distinguent six grands types de visages : ronds, ovales, carrés, rectangulaires, scutiforme (en forme de bouclier) et périforme (en forme de poire), avec ou sans trait au menton. Cette typologie pourra toutefois être étoffée au cours des prochaines années, lorsque les relevés systématiques de tous les pétroglyphes du site auront été effectués. Des corrélations ou des distinctions entre ces différentes représentations pourront alors être établies selon leurs formes, leurs tailles, leurs techniques de fabrication, leurs situations sur le site et leurs dispositions sur la surface de pierre pour tenter de comprendre la portée sociale, symbolique et ontologique assignée à ces représentations figuratives.

V.II.3. Dessiner sur la neige ou le sable

La surface du sol peut être envisagée comme le support de motifs tracés, avec des dessins réalisés sur la neige ou le sable. La mention de cette pratique apparaît dans les sources ethnographiques et a été observée à l'échelle circumpolaire, notamment par l'intermédiaire des représentations de cartes géographiques (*nunannguaq*²⁵⁹). En effet, lors de l'exploration de l'Arctique par les non-Inuit, ceux-ci ont sollicité les Inuit pour qu'ils partagent leurs connaissances du territoire et les aident à s'orienter. Or, en l'absence d'une langue commune, les dessins cartographiques semblent s'être imposés comme un outil de communication fiable entre les Inuit et les Qallunaat. Franz Boas a ainsi noté la précision des productions cartographiques dessinées sur la neige par des Inuit de la région Inuvialuit :

As their knowledge of all the directions is very detailed and they are skillful draftsmen they can draw very good charts. If a man intends to visit a country little known to him, he has a map drawn in the snow by someone well acquainted there and these maps are so good that every point can be recognized. Their way of drawing is first to mark some points the relative positions of which are well known. They like to stand on a hill and to look around in order to place these correctly. This done, the details are inserted. It is remarkable that their ideas of the relative position and direction of coasts far distant one from another are so very clear. (Boas 1888 : 643-644)

La même précision des détails topographiques et l'habileté des Inuit à tracer des relevés cartographiques ont été remarquées dans d'autres régions, notamment, près du détroit de Béring en Alaska (Nelson 1900 : 197) : « The Eskimo also possess considerable skill in map making » ; puis, dans les années 1930, par Himmelheber (1993 [1938] : 28) et dans les années 1960 par Ray (1961 ; 1969). Plus récemment, McGraph (1988) s'est intéressée à ce sujet dans un article intitulé « Map as metaphor. One hundred years of Inuit cartography » publié dans la revue *Inuit Art Quarterly*. Selon l'auteur, la cartographie est une pratique

²⁵⁹ *Nunannguaq* (au singulier) : *nuna*, « lieu parcouru, territoire habité, un campement ou la région » ; - *nnguaq*, « représentation miniature de la réalité » ; *nunannguaq* désigne une carte géographique ou une représentation de paysage. Notons qu'une exposition intitulée *Nunannguaq: In the Likeness of the Earth* s'est tenue à la Collection McMichael d'art canadien du 10 octobre 2009 au 17 janvier 2010, réunissant une sélection de dessins et d'estampes d'artistes de Kinngait. Pour davantage d'informations au sujet de l'exposition, le lecteur pourra consulter le site du musée : <http://www.mcmichael.com/exhibitions/Nunannguaq/current.cfm> (consulté sur Internet, le 7 janvier 2014).

profondément ancrée dans l'histoire des Inuit qui s'y adonnent depuis des siècles en utilisant divers supports comme le sable ou la neige, la pierre, l'os ou l'ivoire :

Inuit have a long history of map-making. For thousands of years they shared their knowledge of the country with one another by creating representations of areas, either visited or known indirectly, drawing and building outlines on sand or snow, using rocks, bones and sticks, to give a three dimensional quality to their images. These ephemeral maps, some of them quite extensive and elaborate, are known only from secondary sources. (McGraph 1988 : 6)

L'habileté à réaliser ces cartes était une qualité très valorisée parmi les Inuit car elle relevait d'une connaissance aigüe du territoire occupé et parcouru par les humains comme par le gibier, en fonction des saisons (Collignon 1996.). L'importance de ces cartes nécessitait parfois de les réaliser sur des supports moins éphémères et plus solides comme du bois dont les petites pièces se conservaient et se transportaient facilement. De telles productions ont été observées à Ammassalik au Groenland, où les dessins cartographiques étaient plutôt tracés sur du bois flotté selon une technique similaire à celle de l'incision (*Cf. supra* : V.II.2) :

The way in which the natives illustrate their country is by carving it out in wood. This method has the advantage that not only the contours of the country, but also its appearance and the reliefs of the mountains can be to some extent reproduced.

The mainland is continued from one side of the block of wood to the other, while the islands are disposed on the accompanying stick without any regard to the distance between them.

All the places where there are old ruins of houses (which form excellent places for beaching the boat) are marked on the wood map; the map likewise indicates where a kaiak [*qajaq* ou kayak] can be carried over between the bottoms of two fjords, when the way round the naze between the fjords is blocked by the sea-ice.

By manipulating the stick so that the islands appear in their right position to the mainland, the traveller is enabled by means of this map) to inform others of the route he has taken. (Holm 1914 : 107)

Selon Holm, toutes les parties du bois étaient incisées : les lignes dessinées indiquaient les reliefs et les limites géographiques d'une île, d'anciennes habitations, d'un fjord ou de la banquise côtière ou marine ; tous les détails pertinents pour identifier et localiser un lieu étaient ainsi marqués sur un morceau de bois. Des exemples similaires existent sans doute dans d'autres régions, y compris chez les Qikiqtaalummiut, bien qu'ils ne soient pas relevés ici.

Pour en revenir au sol enneigé utilisé comme surface graphique, portons notre attention sur un film documentaire de John Feeney (1964) consacré à l'artiste Kenojuak Ashevak. Dès les premières secondes de ce film, des ombres humaines se distinguent nettement sur la neige blanche : il s'agit de Kenojuak Ashevak et de sa famille voyageant sur un traîneau qui glisse sur la glace dont les silhouettes en mouvement apparaissent par contraste, dans un jeu d'ombre (*taaq*) et de lumière (*qau*), sur le sol glacé et recouvert de neige. De même, la seconde séquence du film montre la lune (*Taqqiq*) dont la lumière vive perce une fine couche de nuages obscurs. La caméra glisse ensuite vers l'attelage des chiens dont la silhouette se découpe sur le paysage enneigé ; l'image se stabilise ensuite sur les lanières de cuir de l'attelage qui, selon le mouvement et la lumière, se croisent et s'entremêlent comme des lignes tracées sur une feuille de papier. Cette comparaison n'est pas anodine puisque ce film de dix-huit minutes est consacré à Kenojuak Ashevak et à ses dessins dont on voit l'exécution dans la tente et l'*iglu* (iglou), avant qu'ils ne soient reproduits par la technique de la gravure sur pierre.

Chaque élément de ce film souligne l'effet clair-obscur des formes et des lignes sombres sur une surface claire que ce soit dès les premières images avec les silhouettes sur la neige ou par la suite, lorsque l'époux de Kenojuak Ashevak, Johnniebo, réalise avec ses mains, des ombres d'animaux en mouvement, à l'intention de ses enfants. Notons qu'au premier plan de cette scène, figurent des représentations d'animaux découpées dans la fourrure et cousues sur une peau claire, ce qui semble être des appliqués²⁶⁰. Dans la séquence suivante, la jeune femme exécute à son tour, d'une main, des ombres d'oiseaux aux ailes déployées qui semblent s'envoler, avant qu'elle ne se mette à dessiner : sur la feuille blanche apparaît la figure du soleil entourée d'oiseaux et ces paroles résonnent à nos oreilles :

²⁶⁰ Les appliqués inuit sont des pièces de fourrure découpées et cousues sur une peau de plus large dimension : il s'agit de créer des motifs figuratifs ou non dont les formes et les couleurs varient pour former un ensemble visuel ornemental. Cette technique de couture permet aux femmes de confectionner des vêtements aux styles personnalisés (King, Pauksztat et Storrie 2005). Certains artistes contemporains comme Victoria Mamnguqsualuk qui vit et travaille à Qamanittuaq poursuivent cette tradition (le lecteur trouvera des exemples de son œuvres sur le site de la galerie d'art Spirit Wrestler : http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?products_id=2214, consulté sur Internet le 12 décembre 2013).

Parfois, tellement de pensées s'agitent dans ma tête que je ne veux pas m'endormir. Qu'est ce que les pensées, des ombres qui s'éteignent dans un souffle ? [...] Notre vie est plus facile maintenant. Jadis quand la chasse était mauvaise, les gens souffraient et mourraient. À présent, quand le gibier nous échappe, nous lui tendons le piège de nos images, nos rêves deviennent des dessins d'ombres. (Feeney 1964 : 9 min 54)

Les notions d'ombre (*taaqa*) et de lumière (*qau*) sont récurrentes dans cet extrait comme dans l'ensemble du documentaire, ce qui nous rappelle la définition de *taqsaq*, évoquée précédemment (*Cf supra* : II.II.1) :

Taqsaq : de couleur foncée, c'est une chose parfaitement visible qui se détache sur un sol entièrement couvert de neige ou sur la glace de la banquise, elle est intrigante et on se demande si on a affaire à un animal, elle est encore plus intrigante lorsqu'elle est isolée. (Qumaq 1991 : 255, notre traduction)

Ces jeux de contraste (*taqsaq*) qui constituent le principe central de la pratique du dessin, sont mobilisés par Feeney qui les situe aux origines historiques du dessin inuit, d'autant plus qu'il se réfère aux temps mythiques où l'obscurité régnait sur la terre et que tous les êtres vivants étaient noirs²⁶¹. Dans son analyse du film de Feeney, Cécile Pelaudeix (2005 : 41) s'étonne de l'analogie entre le mythe d'origine de la peinture occidentale et celui de l'art graphique inuit tel que proposée par Feeney selon lesquels l'ombre cernée est en effet à la source du mythe d'origine de la peinture occidentale qui met l'accent sur le phénomène de projection lumineuse sur un corps dont le contour de l'ombre est souligné au moyen d'un trait (*Ibid.* : 42). La discussion de Pelaudeix permet de comprendre l'importance de l'ombre, de la lumière et de leur contraste dans les configurations de la pensée inuit et occidentales propres au domaine du dessin. Nous l'avions auparavant évoqué par l'intermédiaire de quelques éléments lexicaux empruntés à l'inuktitut (voir chapitre deux) et nous le comprenons mieux avec le film de Feeney (1964) qui suggère que de l'ombre projetée sur la neige au dessin sur le papier, il n'y a qu'un pas.

Au-delà d'une surface enneigée sur laquelle se démarquent des ombres, des lignes tracées dans la neige constituent un dessin éphémère comme l'exemple des cartes géographiques (*nunanguat*) l'a montré. Alors que la neige peut être envisagée comme une surface graphique en hiver, le sol poussiéreux ou sablonneux peut remplir cette même

²⁶¹ Feeney évoque brièvement l'apparition du jour et de la nuit, par l'intermédiaire du mythe fondateur Grand Corbeau (*Tulugajuaq*) et Renard (*Tiriganniaq*) – nous l'avons brièvement évoqué dans la première partie de ce chapitre (*Cf supra* : V.II.2 et *infra* : VI.I.1.a).

fonction durant les mois d'été. Cette idée est illustrée par Teevee Etook, un artiste du Nunavik, qui se souvient de ses premiers dessins :

Quand j'étais enfant, j'avais l'habitude de dessiner dès que je trouvais une étendue de sable lisse et fin. Je dessinais des animaux de toutes sortes. Je dessinais même des villages, bien que je n'aie jamais vu de bâtisses. On ne m'avait pas encore appris à dessiner. Même si je ne faisais que dessiner sur le sable, il arrivait parfois que je fasse du très beau travail. Je dessinais des animaux sur le sable avec un petit bout de bois. Parfois je dessinais des gens en *qajaq* (kayak). Il ne m'est jamais venu à l'idée que j'allais faire cela pour gagner ma vie. Quand l'été arrivait et qu'il n'y avait pas grand-chose à faire, je faisais des dessins illustrant notre mode de vie. Plus tard, je suis allé suivre un cours à Puvirnituq, car j'avais entendu dire qu'on pouvait gagner de l'argent en dessinant. (Weetaluktuk et Bryant 2008 : 97)

Teevee Etook qui est devenu un artiste expérimenté de notoriété internationale, dessinait sur le sable avec un bout de bois, avant de s'adapter à un nouveau matériau, le papier. Ne sachant pas s'il a continué à tracer des motifs sur le sol depuis, mais d'autres artistes le font comme Peona Keyuakjuk qui me confiait, lors d'une entrevue, qu'il aimait dessiner dans la tundra et réaliser des motifs sur la neige au printemps et sur le sable près des rivières et des lacs en été (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010). Si cette pratique n'est pas largement répandue, elle ne semble pas pour autant isolée : lors de mes séjours au Nunavut, j'ai observé des enfants qui dessinaient dans la neige, à l'aide d'un bâton, avec les pieds ou encore avec les doigts. Il s'agissait souvent de points de repères pour des jeux, avec l'identification d'espaces marqués par les formes et/ou des lignes tracés sur le sol.

Au regard des sources ethnographiques et des observations récentes, dessiner sur le sol apparaît comme une pratique relativement courante en Alaska et dans la région Qikiqtaaluk au Nunavut bien qu'il n'existe que peu de d'informations à ce sujet. Un certain nombre de questions subsistent et mes données se révèlent insuffisantes pour y répondre : un dessin tracé sur le sol est-il équivalent à un dessin exécuté sur une feuille de papier ou, en d'autres termes, quelle intention motive la réalisation d'un dessin sur telle ou telle surface ? En effet, dessiner sur le sol implique implique que les représentations soient éphémères. Ce caractère évanescent a-t-il une signification particulière et dans quel contexte s'inscrit-il ? Dans le cas contraire, nous pourrions nous demander si le recours à une surface sableuse ou neigeuse comme support à dessin s'effectue par défaut, en l'absence d'outil et de toute autre surface graphique, ce que les données récemment

collectées semblent montrer. Nous verrons cependant, au cours des chapitres suivants, qu'il existe certaines pratiques de dessin mobilisant d'autres supports et techniques à des fins médicales et thérapeutiques. Faute de pouvoir répondre à ces questions dans l'immédiat, intéressons-nous à la matière papier, de son introduction dans l'Arctique canadien à son appropriation par les Inuit.

V.II.4. Le papier comme surface graphique

V.II.4.a. L'introduction et l'appropriation du papier et des crayons

Le papier et les crayons en graphite (aussi appelés « mines de plomb ») ont été introduits dans l'Arctique oriental canadien à la fin du XIX^e siècle par les Qallunaat, principalement des explorateurs, des baleiniers, des missionnaires et des administrateurs. C'est probablement à partir de cette époque que le papier a été utilisé par des Inuit pour réaliser des dessins, à la demande de certains ethnographes et missionnaires pour documenter leurs recherches (Ipellie 1992). Les cartes géographiques (*nunannguat*) dessinées jusqu'alors à même le sol étaient essentielles (nous l'avons vu dans la section précédente) et avec l'introduction du papier, la cartographie a acquis davantage d'importance auprès des Qallunaat qui exploraient la région, sollicitant l'aide des Inuit. Depuis les expéditions de Lyon (1824) à Rasmussen (1932), presque tous les explorateurs et ethnographes de l'époque voyageant dans l'Arctique et rencontrant les populations locales ont utilisé ces cartes dessinées sur du papier par des Inuit pour s'orienter, sur terre comme sur mer. Pour la plupart des Inuit à qui les Qallunaat fournissaient du papier, il s'agissait d'un premier contact avec ce matériau exogène. En 1824, Lyon a noté dans son journal les réactions d'un Inuk qui lui rendait visite dans la cabine de son bateau lorsque ce dernier vit des dessins, ainsi que d'autres objets exogènes (un petit orgue manuel et une tabatière) :

An old man, whose appearance was much in his favour, accompanied me to my cabin, where he behaved with great decorum, and neither asked for nor expected a present. A small hand-organ afforded him a very great treat, and he listened to it with such an expression of pleasure on his countenance, as he would be shown by a lover of music on hearing the performance of the orchestra; breathing gently, making no noise, and unconsciously opening his mouth. A musical snuff-box succeeded this instrument, and underwent a very strict examination; during which, my visitor repeatedly uttered a faint but highly expressive cry of pleasure. Drawings of the Eskimaux, in Hudson's Strait, surprised him much, but he immediately understood them, and pointed out many parts of their dress which differed from that of his own tribe.

The sketch of a bear we had killed in the summer was hailed by a loud outcry, and he instantly uncovered his arm to show three very extensive wounds made by one of these animals, which he had killed. (Lyon 1824 : 112-113)

En l'absence d'une langue partagée par les Inuit et par les non-Inuit qui se rencontraient pour la première fois, le graphisme s'est naturellement imposé comme un outil de communication : à une époque où la photographie n'existait pas²⁶², ces dessins étaient les premières images des Inuit qui étaient diffusées non seulement dans l'Arctique mais aussi en Occident. Lors des expéditions polaires, il n'était pas rare que des artistes fassent partie de l'équipage pour documenter les événements du voyage : par exemple, Martin Frobisher qui mena deux expéditions vers la Terre de Baffin en 1576 et 1577 était accompagné par le dessinateur et géomètre anglais, John White, qui réalisa une série de croquis représentant les populations locales rencontrées (Condon 1989 : 50). Ces représentations visuelles circulaient par l'intermédiaire des explorateurs et des missionnaires, permettant ainsi d'échanger des idées entre les Inuit et les Qallunaat :

Okotook, and his intelligent wife Iigliak, paid me a visit, and from them I obtained the names of many birds and animals, by showing specimens and drawings. Their little boy, an ugly and stupid-looking young glutton, astonished me by the aptitude with which he imitated the cries of each creature as it was exhibited. (Lyon 1824 : 150)

Voyant les étrangers dessiner et écrire sur du papier, les Inuit expérimentèrent par eux-mêmes cette technique : « After we were both well tired, I was much amused by seeing him [a child] take my book and pencil, with which he walked to every person in the hut, and gravely asking their names, affected to write down as he had seen me do. » (*Ibid.* :

²⁶² La première photographie est attribuée à Joseph Nicéphore Niepce en 1826 qui s'associa à Louis Daguerre pour développer la technique de l'héliographie dont l'invention fut brevetée en 1839. Sur le thème de la pratique photographique chez les Inuit, le lecteur pourra se référer, notamment aux actes du colloque *Imaging the arctic : the native photograph in Alaska, Canada and Greenland* (organisé au British Museum de Londres en 1996) édités par King et Lidchi (1998) ; ainsi qu'à l'œuvre photographique de Peter Pitseolak (1902-1973) analysée par Eber (Eber et Pitseolak 1975) et Wise (2000).

144) ; ou encore, « Ayokitt, who sat with me for some time, amused himself by drawing men, animals, boats, etc. in so curious and ingenious a manner, as to determine me on treasuring his productions » (*Ibid.* : 153). Des comportements similaires ont été observés à une époque plus récente, dans la région de Kinngait où le dessin servait de moyen de communication entre les Inuit et les Qallunaat en l'absence de la connaissance et de la maîtrise de l'inuktitut. James Houston qui est, rappelons-le, l'un des acteurs du développement des arts graphiques à Kinngait se souvient de sa rencontre avec les Inuit lors de son premier séjour dans la communauté, au printemps de l'année 1948 :

Quand j'arrivai la première fois chez les Inuit en 1948, je ne parlais pas...l'inuktitut et ils ne parlaient ni le français ni l'anglais. Malgré cette importante différence, nous avons communiqué par le dessin dès les premières heures car j'avais un grand carnet de croquis et des crayons. Nous nous sommes bientôt retrouvés en train de sourire et de rire comme de vieux camarades devant nos dessins qui essayaient d'exprimer ce que nos différences de langages ne permettaient pas. Ces dessins furent notre première façon d'échanger nos idées. (cité *in* Baud 2001 : 7)

Au Groenland, l'introduction du papier et des crayons semble avoir suscité un engouement similaire comme l'a observé William Thalbitzer à Ammassalik :

One day, during our stay among the Ammassalikers, I distributed paper and pencils to the children in the hut, saying to them, "Now draw me some tents and houses, dogs and sledges, kaiaks, umiaks and the animals you usually see!" Some of them came with their drawings the next day, others not until some months had passed. Only a very few declared that they could not draw.

Many of these drawings were both imaginative and distinctive. They depicted all that I had asked for and more into the bargain: bear and seal hunts, family portraits, drum-singing men, angakut, illustrations of legends and games, etc. I also received some maps of the district drawn on paper slips and one or two carved in relief on wooden boards. The draughtsmen were mostly children from the age of four and upwards but a few adults had also taken part in the contest. In addition to the 157 drawings I received at the time, an after crop was later sent to me by Johan Petersen, the Danish superintendent at Ammassalik. (Thalbitzer 1914b : 685-86)

Les représentations visuelles permettaient d'élaborer des glossaires dans les langues respectives des interlocuteurs.

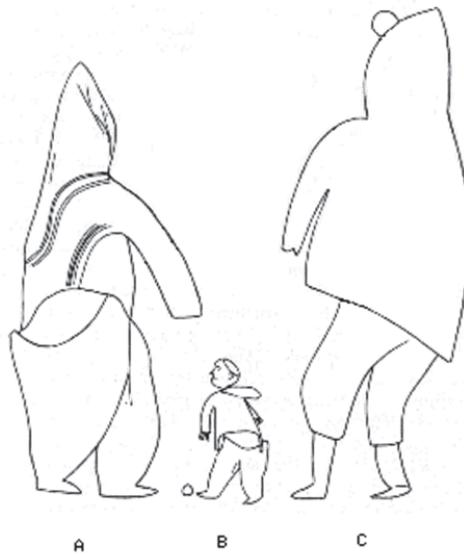
During one winter at St. Michael a young Eskimo, about 23 or 24 years of age, came from the country of the Kaviak peninsula and remained about the station. While there he took great pleasure in looking at the numerous illustrated papers we had, and would come day after day and borrow them; finally he came and asked me for a pencil and some paper, which I supplied him. Some days later I chanced to go to his tent, and

found him lying prone upon the ground, with an old magazine before him, engaged in copying one of the pictures on the piece of paper which I had given him.

When he saw me he seemed to be very much abashed and tried to conceal the drawing, but I took it up and was surprised at the ability he had shown. He had done so well that I asked him if he could draw me some pictures of Eskimo villages and scenes. He agreed to try to do so. He was furnished with a supply of pencils and paper, and the result was a series of a dozen or more pictures which were remarkable, considering that they were made by a savage whose ideas were similar to those of his people, except what he had learned by looking over the papers I had loaned him a short time before. (Nelson 1900 : 197-198)

Cet extrait montre la surprise de l'ethnographe face à l'habileté des Inuit pour le dessin et leur rapidité à maîtriser de nouveaux outils tels que le papier et les crayons. De plus, certains visiteurs de l'Arctique sollicitaient les Inuit pour représenter des objets du quotidien, comme Hough, conservateur assistant au département d'ethnologie du Musée national de Washington, qui demanda à des Inuit du Canada, de l'Alaska et du Groenland de dessiner des *qulliit* (« lampes à huile »²⁶³) pour en comparer les formes à l'échelle de l'Arctique nord-américain (Hough 1898 : 1042). À la même époque, Franz Boas s'intéressa, quant à lui, aux vêtements des Inuit des régions de la Terre de Baffin et de la baie d'Hudson où il collecta des dessins pour documenter ses recherches (Ill. 44).

²⁶³ Les *qulliit* étaient généralement de forme hémicirculaire ; taillées dans une roche, elles présentaient un creux destiné à recevoir la graisse de mammifères marins qui servait de combustible et une mèche de lichen. Autrefois, ces lampes étaient la seule source de lumière et de chaleur à l'intérieur des maisons de neige et des tentes. En hiver, les femmes veillaient à ce que la flamme reste allumée, de jour comme de nuit, pour maintenir un peu de chaleur. *Qulliq* est le singulier de *qulliit*.



Ill. 44. Dessin réalisé par un Aivilingmiuq (actuellement la région nord Kivalliq au Nunavut) représentant le style de vêtements portés par les habitants de l'île Southampton. Les figures A et B sont féminines, alors que la C est masculine. (Source : Boas 1901 : 476 [Fig. 269])

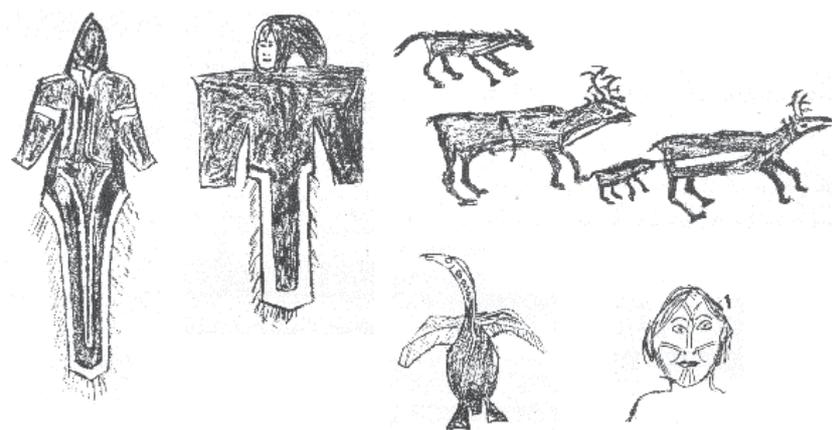
Boas a commenté ce dessin, en soulignant les différences stylistiques des vêtements selon les régions :

In dress (Fig. 269. Plate VIII Fig. 2) these people are more like the Hudson Strait Eskimo. Their leggings, instead of being made of young-seal skins, are made of bear-skins, the hair being outside, which gives them the appearance of being of enormous size. (Boas 1901 : 476)

De même, lors d'un séjour parmi les Inuit, dits du Cuivre (Copper Eskimos), dans l'actuelle région Qitirmiut (Arctique central, au Nunavut) et Inuvialuit (Territoires du Nord-Ouest), Diamond Jenness a collecté des dessins, entre 1913 et 1916. L'intérêt pour le tracé sur la neige et les motifs ornementaux de divers objets rappelle les œuvres exécutées sur le papier à l'aide de crayons :

[...] children frequently outlined with their knives, in the hard snow, figures of human beings or their clothing; I distributed a number of notebooks and pencils and asked both adults and children to fill them with sketches. The new pastime amused them, and they quickly furnished me with about a hundred drawings of men and women in which the faces and hands received far less attention than the details of the tattooing and clothing. Those natives whom I watched began indifferently at the shoulder or the foot, and moved the pencil back and forth in every direction with no more dexterity than we expect from a 2 or 3 year-old child, and the results (Figure 189) were not dissimilar.

Their drawings of animals such as the caribou, every part of whose anatomy was as familiar to them as their own, were even cruder; and how a map could indicate the geographical features of a country seemed beyond their comprehension. Evidently the sketching of scenes, like writing, was a totally new concept to them; yet I cannot believe that they lack talent, or that the second or third generation from today will not show as much proficiency in drawing as other Eskimo. (Jenness 1946 : 146)



III. 45. Dessin réalisé par une femme inuit de l'Arctique central vers 1913-16 « Figure 189. Drawings by a Copper Eskimo woman » (Source : Jenness 1946 : 147).

Les exemples de cet ordre ne manquent pas si l'on se réfère aux journaux de bord des explorateurs et aux écrits des premiers ethnographes de l'Arctique nord-américain²⁶⁴. Les extraits mentionnés ici montrent presque toujours l'intérêt des Inuit pour les techniques du tracé sur le papier et leur curiosité à l'égard de ces nouveaux outils. En dépit de l'enthousiasme des Inuit manifesté pour cette forme d'expression visuelle, l'appropriation du dessin sur le papier ne se fit pourtant pas sans méfiance, à une époque où les pratiques chamaniques étaient encore en vigueur malgré la christianisation progressive (Laugrand 1997a ; 1997b ; Blaisel, Laugrand et Oosten 1999). L'exploration des mondes visible et invisible revenait aux chamanes (Rasmussen 1931 : 315) et les pratiques de marquage et de tracés jouaient un rôle majeur dans leurs interactions :

Véritable lien qui réunit des êtres qui risqueraient, par leurs différences, d'être tenus à distance les uns des autres, elle [la trace] est peut-être l'une des clés de la cohérence de

²⁶⁴ Le lecteur pourra notamment se référer à Beechey (1831 : 360), Hoffman (1897), Nelson (1900 : 197-198), Cantwell (1904 : 236), Amundsen (1908 : 141), Steensby (1910 : 288), Jenness (1922a : 161-174), Bilby (1923 : 70), Birket-Smith (1929a : 252-256).

la pensée, c'est-à-dire, un fait physique qui permet, par avancées successives, d'atteindre l'inobservable. (Therrien 1990 : 42)

Nous l'avons précédemment évoqué, par l'intermédiaire du marquage corporel et de l'incision sur ivoire (*Cf supra* : V.II.1 et V.II.2), une « intention magique » (Rasmussen 1931 : 316 ; Birket-Smith 1936 : 124) était parfois associée à ces pratiques graphiques et le dessin sur le papier ne semble pas y échapper :

One day, I asked Anarqaq if he would try to draw me some of his spirit visions. He hesitated at first for fear offending the spirits, but when I promised him payment enough to include his helping spirits into the bargain, he agreed on the condition that I might do as I pleased with the drawings in the white man's country but undertake not to show them among his own people. (Rasmussen 1929 : 44)

Knud Rasmussen était conscient des enjeux de la pratique graphique et son commentaire pose la question du pouvoir de la représentation des dessins sous-jacente à leur valeur monétaire. Selon l'auteur, l'acte de dessiner est associé une puissance supérieure : la figuration de l'esprit (*tuurngait*) doit être cachée par crainte de représailles. L'association du dessin à une forme de pouvoir ne semble pourtant pas trouver d'écho dans la littérature ethnographique consacrée aux Inuit, si ce n'est dans des textes consacrés aux miniatures et aux amulettes inuit (Laugrand et Oosten 2003 ; Laugrand 2010). À ce sujet, Franz Boas a noté que la représentation visuelle des *tuurngait* n'était pas courante, à l'exception de celle des amulettes :

Eskimo do not make images of the tornait [*tuurngait*] or other supernatural beings in whom they believe, but use to a great extent amulets (*armgoaq*), some of which are given by the tornait, while others are inherited. (Boas 1888 : 591-592)

La figuration des *tuurngait* (esprits) a pourtant suscité l'intérêt du Révérend Edmund James Peck, missionnaire anglican à qui l'on doit, notamment, l'introduction de l'écriture syllabique (ou syllabaire) dans l'Arctique canadien à la fin du XIX^e siècle²⁶⁵ et celui de Knud Rasmussen. À partir de données collectées entre 1897 et 1924 dans la baie d'Hudson et dans la région de la Terre de Baffin par Boas et Rasmussen, Peck a compilé une liste de noms attribués à près de trois cent cinquante *tuurngait* dont certains ont été

²⁶⁵ Dans le domaine des études inuit, l'introduction de l'écriture syllabique dans l'Arctique canadien a été analysée, entre autres, par Harper (1983), Therrien (1990), Trudel (2002) et Hot (2010a). En ce qui concerne la perception de l'écriture, dans une perspective autochtone et allochtone, le lecteur pourra se référer aux auteurs suivants, parmi d'autres : Calvet (1968), Goody (1979 ; 1993 ; 1996 ; 2007), Christin (1995), Fabre (2002), Laditan (2004), Masson (2005), Déléage (2009).

dessinés, par des Inuit, au crayon graphite sur le papier. Quelques-uns de ces dessins ont été réunis dans un ouvrage qui explore le monde des chamanes (*angakkuit*) et des *tuurngait* (Laugrand, Oosten et Trudel 2000). L'analyse montre la coexistence de divers esprits qui se distinguaient les uns des autres par leur apparence, leur forme, leur taille, leur couleur et leur comportement, ce que l'inuktitut désigne par le terme *tautu*, mentionné précédemment (Cf. *supra* : II.I.3) :

The land, the sea and the sky used to be inhabited by many spirits such as *inua*, owners of animals and places, *tarniit*, the shades of souls of dead humans beings and animals that still inhabited the earth, and other entities such as *ijirait*, the mountain or caribou people, *inugarulligait*, small people, *qallupiluit*, sea people, *tarriassuit*, shadow people, *kikiligaattiat*, those with claws, and many other. All these beings had to be respected and approached in the correct way. (Laugrand, Oosten et Trudel 2000 : 16)

Le manque de respect envers ces êtres pouvait susciter leur colère et engendrer les pires catastrophes comme des épidémies ou la famine quand certains devenaient dangereux, en particulier les *tarniit* qui cherchaient à exercer leur vengeance (*Ibid.*). Pourtant, selon Peck, la plupart des *tuurngait* étaient associés à des valeurs positives comme la joie, la santé ou la prospérité (*Ibid.* : 86), en lien avec la couleur blanche (*qakuqtaq*) et la lumière (*qau*) qu'ils diffusaient : « [...] they often diffuse light which shines from their bodies or garments. Evidently (according to the Eskimos), light is considered a sign of joy, health, and prosperity. [...] Most *tuurngait* associated with light are classified as good [...]. » (cité in *Ibid.* : 86). Le blanc et les coloris clairs se réfèrent à la fois à la connaissance (*qau*) et à la clairvoyance (*qaumaniq*) comme l'a montré Véronique Antomarchi (2008 : 361) dans son analyse des couleurs dans le monde inuit bien que le noir et le sombre ne soient pas pour autant connotés négativement (*Ibid.* : 362 ; Bordin 2008 : 220). À l'inverse, les *tuurngait* considérés comme mauvais et diaboliques ne semblaient associés à aucune couleur, d'après Peck (cité in Laugrand, Oosten et Trudel 2000 : 86). Cependant, tous les dessins de *tuurngait* n'ont pas été exécutés sur demande :



Ill. 46. Dessin de Samik collecté par Steensby au Groenland vers 1905 : « Fig. 41. The “tornarssuk” fastened to the sledge (drawn by Samik) » (Source : Steensby 1910 : 372-375).

[Ill. 46] Fig. 41 is reproduced from a drawing due to the collaboration of Arnaruniark and her husband Samik. Arnaruniark first drew a fully loaded sledge, with 6 dogs harnessed to it, meaning that it was her husband who was returning home from a successful hunt. Then Samik himself drew a “tornarssuk” in between the traces of the dogs, meaning in jest that it was harnessed to the heavy sledge. Samik himself is seen standing with the whip in his outstretched right hand ready to strike at the “tornarssuk”, but Arnaruniark standing behind with the child in the amaut takes hold of his arm to keep him back. After obtaining this explanation from Samik I asked him, if he had seen a “tornarssuk”. He replied no, he had never seen him, but he had often heard him among the fells.

It may be remarked expressly, that both this and the other figures reproduced, with hardly any exception, were not drawn by request; the subjects were chosen quite freely by the Polar Eskimos. After I had got one person to make a drawing, there were many willing to do so, and I only required to give the one or the other a drawing-book and a pencil for a day, and then have it returned with a couple of drawings of their own making. Some of them could sit for hours and draw with a seriousness, which showed that the work interested and occupied them. Others I saw asking the opinion of the surrounding Eskimos, whether this or that position was quite correct, whether the arm was held so far back on swinging the whip and so on.

[...] The choice of subject does not seem to offer them the least difficulty; it seemed to be natural, that as soon as they set the pencil to paper, some one or other favourite mental picture, which was extraordinarily clear to them, should begin to appear. (Steensby 1910 : 372-375)

Bien que l’auteur indique que la figuration d’un *tuurngaq* (*tornarssuk* dans la citation) soit « naturelle » pour les Inuit, une certaine peur associée à ces images semble néanmoins exister, y compris à une période récente. Questionné à propos de ses représentations liées à des sujets chamaniques et à son héritage familial, Peona Keyuakjuk semblait très embarrassé par mes questions :

That is a superman; that was my grandfather. I got his spirit, I keep it and I still can use it. He used to be like that [...]. My sister-law and my brother know that I use to go up. They know about what I use, and they thought I was shaman. "You are a shaman" that is what they say. They shouldn't play at me, so they should still their own culture, where they have been from.

Do you have any visions?

Yes I have some and big stories. I get visions too but they come true. Yes they will. I see a big flower flowing like that [showing the painting behind], a very big fink, somebody told me that that's yours [visions] and I was happy. [...]

Do you make carvings and drawings from your visions and your dreams sometimes?

Yes, that is right. I got visions and it's [they are] mine. I got visions through all people so most people fear me but I am happy so. It is not just a wish here. They [people] said that's [visions] yours. There is a big flower [he's talking about the painting he was explaining just before] and people recognize them [on the painting] from my visions. Somebody told me that and I was happy. It is not my best wishes but this how it is. [...] They [spirits?] tell me what is going to happen. There is something bad that is coming to them. That came true.

You saw that this morning?

Yep, I ask myself what's happen. That is what is going to happen, and it is. That's what happened. But I don't want to tell you too much about it, because you or people may be confused or angry about me [laughing and feeling embarrassed]. That is a big thing for me. There are things that I cannot talk about. That is still bad those things which come from my visions. But it is about my art and I could be in to my art and my visions and I could put my visions into my art. These are my visions, I could write them, I could talk about them someday, but they are still big things about what I could say, yeah. But it is about my art. I can put my visions into art. But for now, I can keep it in order to carve another kind of art. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

D'autres dessins dont les sujets sont moins connotés sur un plan symbolique comme des représentations d'oiseaux ou de végétaux étaient associés à des sentiments de peur non pour ce qu'ils représentaient mais plutôt par rapport au regard d'une tierce personne. Se souvenant de ses premières sculptures et de ses premiers dessins conçus au début des années 1950, Kenojuak Ashevak disait ressentir de l'appréhension lorsqu'elle les montrait :

I was very nervous [...] I felt intimidated to give my drawing to the person, Saumik [James Houston], who had asked me to do it. [...] I always felt afraid delivering my work when I first starting out. [...] Now, I don't feel one little bit scared. Actually, I enjoy and take pride in delivering my work. (Ashevak et Kunnuk 1997 : 21)

Une continuité iconographique a été observée dans les dessins exécutés à Kinngait vers 1945 dont certains ont été réunis lors d'une exposition intitulée *Strange scenes : early Cape Dorset drawings* organisée par la Collection McMichael d'art canadien au printemps 1993 et publiés dans le catalogue (Blodgett 1993) ; ou encore lors de l'exposition *North Baffin*

drawings collected by Terry Ryan on North Baffin Island in 1964 tenue à l'Art Gallery of Ontario à Toronto (Blodgett 1986b). Des dessins analogues existent à Pangniqtuuq, réalisés notamment par Jusipi Kakki dans entre les années 1970 et 1990, bien qu'ils soient archivés et gardés confidentiels, en vue d'une éventuelle reproduction dans la collection annuelle d'estampes de la communauté. Nous n'en parlerons donc pas davantage, si ce n'est pour relever des représentations figuratives proches de celles précédemment évoquées et dont les analyses de Jenness (1922a) soulignent la dimension symbolique en lien avec les cosmologies inuit.

V.II.4.b. La désignation linguistique du papier : quelques éléments lexicaux

Le papier ayant été importé dans l'Arctique, les Inuit ne possédaient pas de terme pour le désigner dans leur langue c'est pourquoi ils eurent recours à la néologie, comme cela est souvent le cas lorsqu'il s'agit de nommer de nouvelles choses ou de nouveaux concepts²⁶⁶. Dans un article mettant en relation les traces de pas sur la neige (*tumiit* : « traces de pas humaines ou animales ») et les signes sur le papier, Michèle Therrien montre, à partir de l'analyse de quelques éléments lexicaux, que la terminologie inuit établit des corrélations entre les manifestations des traces de pas sur le sol et l'écriture sur le papier (Therrien 1990). Par exemple, le terme *atuaqpait* signifie à la fois : « il suit les traces au sol » et « il lit les mots d'un texte ; il les répète » (*Ibid.* : 43). De plus, l'examen des caractéristiques d'une trace au sol (*tumi*, au singulier), à savoir son orientation, son aspect, sa visibilité et sa qualité sonore, permet à l'auteur de l'associer à l'écriture et à un même domaine d'expérience. Il est intéressant de noter que, selon Therrien, la terminologie inuit associe le support papier et la trace, notamment en raison de « sa fragilité, son évanescence lorsqu'elle s'imprime sur la neige ou sur la glace : *sikutsajaq* : papier de toute nature (*siku* « glace » ; *-tsajaq* « un matériau destiné », soit une glace non encore solide, une eau en voie

²⁶⁶ Si les phénomènes de la néologie intéressent le lecteur, celui-ci pourra se référer à la thèse de doctorat de Carole Cancel (2011) intitulée *Autorité, parole et pouvoir: une approche anthropologique de l'activité néologique inuit au Nunavut* qui traite, notamment, de l'émergence de la terminologie inuit propre à la sphère publique et aux défis que pose sa normalisation sur le plan juridique, technique, linguistique et culturel au Nunavut.

de solidification). Région de l'est de la baie d'Hudson. » (*Ibid.*) Dans d'autres régions de l'Arctique, par exemple au Kivalliq (Nunavut, à l'ouest de la baie d'Hudson), le papier est désigné par le terme *alilajuq* selon Schneider (1985 : 17) qui signifie quelque chose qui se déchire facilement : *alik-* « se déchirer » ; *-lajuq* « qui se produit facilement » (Therrien 1990 : 43). De ce fait, Therrien en déduit que :

L'écrit s'intègre parfaitement dans le vaste réseau de l'expérience des techniques de marquage qui se réalisent sous la forme d'un repère provisoire ou de traces permanentes dans leur double aspect fonctionnel et symbolique, le symbolique ayant, pour les Inuit, une assise matérielle spatialisée ainsi que l'exprime un syntagme s'y référant et qui souligne le « sens », la « direction » donnés : *tukiqaqtitautsuni* « le faisant avoir un sens, une direction » soit un sens symbolique. (*Ibid.* : 47)

Comme une trace au sol, l'écriture sur le papier doit être lue pour pouvoir être interprétée convenablement et acquérir une, sinon, des significations. Or, nous l'avons vu au deuxième chapitre (I.I.1.), l'écriture et le dessin relèvent, selon les configurations de la pensée inuit, d'un même domaine d'expérience puisque le terme *titiqtugaq* désigne ces deux pratiques graphiques dans la région Qikiqtaaluk (Terre de Baffin) ; il en va donc de même du dessin.

Dans cette région, le papier est généralement désigné par les termes *allaviksaq* et *titirarviksaq* (Spalding 1998 : 6 et 162) qui insistent sur l'idée d'occupation de l'espace et de temporalité : *alla-* ou *titiraq* : « écrire, dessiner » ; *-vik-* : « l'endroit où ; le moment où » ; *-ksaq* : « quelque chose de virtuel », soit « ce qui est utilisé comme endroit pour écrire », c'est-à-dire du papier à lettre ou à dessin. Selon le contexte d'énonciation, Spalding note que ces deux termes peuvent désigner « un bureau » qu'il s'agisse d'un meuble ou d'un espace de travail comme une salle ou un atelier (*Ibid.*). Lors de mes séjours à Kinngait et Pangniquuuq, j'ai eu l'occasion d'entendre ces deux termes dans les discours des locuteurs. Pourtant, ceux-ci semblent progressivement délaissés au profit d'un emprunt à l'anglais, adapté à la phonologie de l'inuktitut et dont l'utilisation linguistique est plus aisée, aux dires des interlocuteurs : il s'agit du mot *paipa* (*paper*, en anglais).

Bien que je n'ai pas spécifiquement questionné les artistes au sujet de leur perception du papier, aujourd'hui, ce support semble moins associé à une surface fragile comme la glace en voie de se solidifier ou susceptible de se déchirer que comme un espace plus résistant de circulation de la parole et de diffusion de messages visuels : désormais, on

semble se fier au support papier pour transmettre et diffuser des paroles. Parmi les dessinateurs interrogés, Kananginak Pootoogook, a souligné l'importance des arts et du dessin en particulier pour transmettre et partager sa culture : « Nous aimons conserver notre culture par l'intermédiaire des sculptures et des gravures. Ces œuvres d'art sont d'une grande valeur : elles parlent du passé. » (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009), ce qu'il avait déjà dit lorsqu'il était questionné sur ses pratiques artistiques (Blodgett 1991 : 115 ; Boyd Ryan et Coward-Wight 2007 : 184). Le papier joue ainsi un rôle essentiel dans la transmission des savoirs et des savoir-faire inuit : en tant que support de l'écriture et du dessin, il agit en complément de l'oralité qui conserve toutefois son importance :

Il faut que nous mettions sur papier notre savoir, même si jadis il n'était transmis qu'oralement. On évoque de plus en plus le temps où les Inuit étaient autonomes, où les familles étaient soudées et où la vie était agréable, et on parle de ce qui créait cette harmonie. Les Qallunaat possèdent beaucoup d'informations écrites sur leur histoire et nous, les Inuit, nous devons commencer à écrire la nôtre pour que notre savoir se transmette et ne soit pas oublié. (Akisu Joamie cité *in* Therrien et Laugrand 2001 : 5)

Je crois que nous ne mettons pas suffisamment sur papier les informations qui sont en notre possession. (Ilisapi citée *in Ibid.* : 99)

Les analyses de Laugrand (2002a) montrent que l'écriture qui constitue un fort élément identitaire a acquis de l'importance sous la forme d'écrits religieux, tout d'abord ; puis de publications de journaux, de récits autobiographiques et de romans, par la suite. À cette dernière catégorie pourrait s'ajouter les arts graphiques qui répondent à des enjeux similaires à l'écriture en tant qu'outil de valorisation et de partage des savoirs :

I like to share my stories on paper through drawing; putting our stories on paper is important as people could see them. We [Inuit] use to share our stories into prints and drawings on paper so paper is important. (Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009)

Selon cette dessinatrice, le papier est essentiel à la réalisation des estampes et des dessins puisqu'il permet de partager des points de vue. Bien que ce discours soit largement répandu parmi les artistes, tous ne partagent pas cet avis comme Rachel Attituq Qitsualik pour qui « Inuit stories, when written down, generally make no sense. » (citée *in* Laugrand 2002a : 91). Elsie Mather, une traductrice d'origine yup'ik, explique précisément pourquoi les récits ne sont pas identiques à l'oral et à l'écrit :

Yup'ik stories [...] are still best appreciated by Yupiit when they are shared and experienced. Part of this appreciation comes from the way these stories take on

variation, depending on the experience of the storyteller. The storyteller becomes part of the experience. When stories are written down, they lose a kind of fluidity. Words and phrases become fixed, more like objects. They also become the subjects of more interpretation, acquiring definite meanings through analysis. And since most of the old stories refer to the mysterious, the part of our life that cannot be interpreted, we who dare to pin meanings down do so precariously. For one thing, we can never really know exactly the message another person receives from hearing on of these stories. (Elsie Mather citée *in* Therrien 2002 : 117)

Elle souligne la place centrale occupée par le narrateur qui, en se posant comme sujet, est d'autant plus apprécié.

V.III. Continuités des pratiques artistiques : un aperçu

Avec l'introduction du papier et des crayons graphites, de nouvelles opportunités s'offraient aux Inuit :

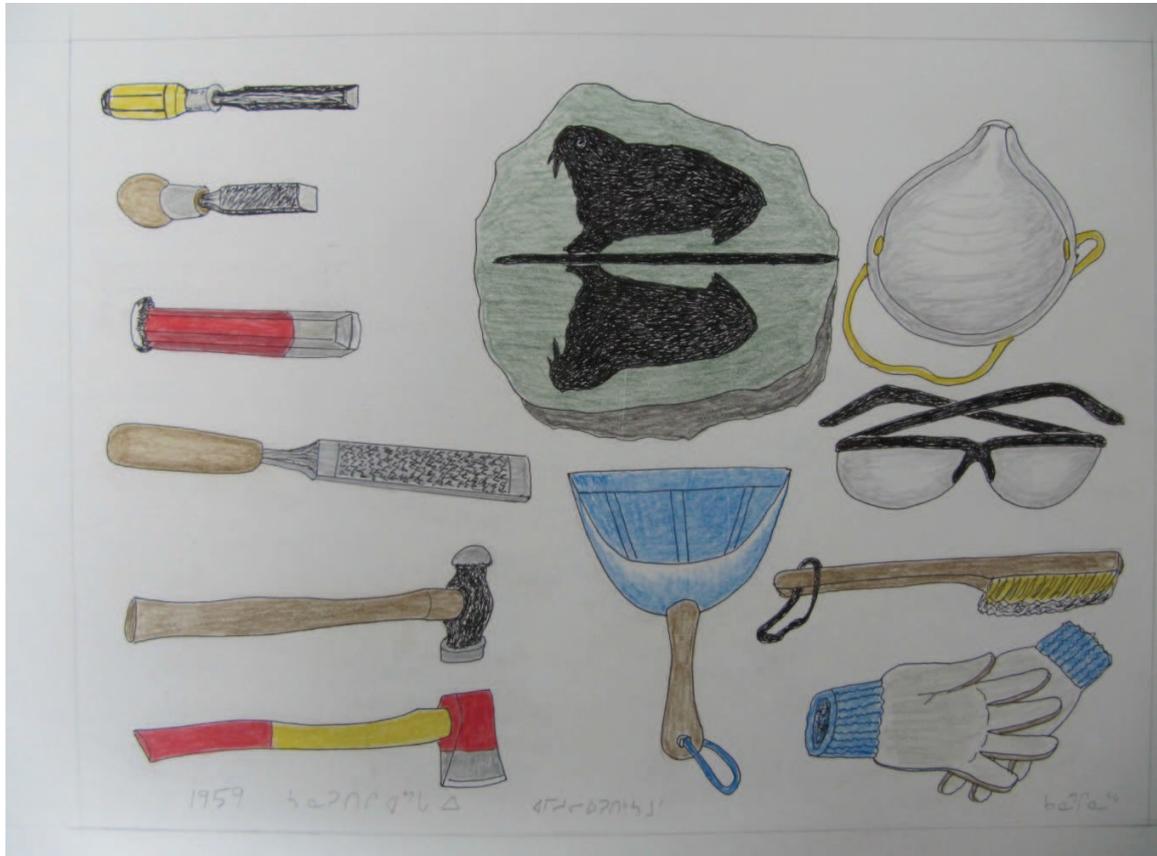
The use of pencil and paper is of course quite modern, but it is merely an improvement on the old Eskimo custom of using native graphite for drawing on wood and skin. The ease and freedom of a pencil, however, has made these paper sketches a popular pastime, and amateur artists are everywhere recording their impressions and adventures in notebooks, on the margins of old magazines, and on any scrap of paper that they can find. (Jeness 1922a : 161)

Aux dires des artistes nunavummiut, les pratiques artistiques actuelles s'inscrivent dans la continuité des savoirs et savoir-faire ancestraux, qu'il s'agisse de la sculpture, de l'estampe ou du dessin :

Our ancestors were very good at engraving ivory and etching the stone. They didn't have any power tools by this time; they used to carve by hand only like my father and my grandfather did. I learned how to carve after them and I want to learn more from my ancestors. (Mary 2010a)

Ce discours est largement répandu parmi les sculpteurs actuels qui soulignent systématiquement l'importance des outils utilisés et la signification du thème figuratif. Kananginak Pootoogook a ainsi choisi d'en faire le sujet de l'un de ses dessins, dans une série réalisée au printemps 2010 et consacrée aux outils des sculpteurs (Ill. 47), des maîtres-

graveurs, des chasseurs selon les saisons, ou des ouvriers des chantiers de construction et des carrières de pierre.



Ill. 47. Dessin de Kananginak Pootoogook, *1959 sanarutigiangai [Les outils utilisés en 1959]*, 2010, dessin aux crayons de couleur et feutre noir sur papier blanc, 50 x 65 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Source : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).

L'introduction des outils électriques dans les années 1970 a considérablement modifié la manière de travailler des sculpteurs. Bien que les ciseaux, les burins et les maillets soient toujours utilisés pour dégrossir la pierre et retirer la matière non-désirée, la gradine (ciseaux à dents utilisés pour affiner la forme de la sculpture) laisse souvent la place à des outils électriques qui facilitent le travail et accélèrent le processus. De même, les râpes utilisées pour ôter l'excédent de pierre, les rifloirs qui permettent de créer des détails et le papier de verre ou papier sablé qui sert à polir la surface sont les outils qu'utilisent habituellement les sculpteurs pour finaliser leur œuvre ; et tous ont leur

équivalent électrique. Compte tenu du coût d'achat de tels outils et des exigences de leur entretien, tous les artistes n'en possèdent pas. Par ailleurs, tous les sculpteurs n'utilisent pas ces machines électriques et quand bien même ils auraient les moyens de se les procurer, certains d'entre eux préfèrent se servir uniquement des outils manuels, alors que d'autres y ont recours ponctuellement selon le travail à exécuter. L'augmentation constante du coût de la vie dans les communautés nordiques et la recherche constante d'argent incitent de nombreux sculpteurs à utiliser ces outils électriques qui permettent un meilleur rendement de production, dans un contexte où la vente des sculptures constitue l'une des principales ressources économiques (Government of Nunavut 2007). À l'instar de ce qui vient d'être dit, le lecteur se demandera sans doute si le recours aux outils électriques influence ou non le style des artistes. À cette question, Manasie Akpaliapik, un sculpteur qui vit et travaille à Ikpiarjuk (Arctic Bay, Nunavut) répond :

I think the modern tools give you more ability to do more realistic carving; like doing the face in the proper way. And also, digging in, going in. before, you weren't able to do it. So a lot of these [traditional] sculptures were more rounded because the file has that kind of effect. It doesn't allow you to dig in and then you need a hand chisel or something. (cité *in* Gustavison 1999 : 170)

L'habileté technique que procurent les outils électriques est d'autant plus appréciée que la pierre est dure, selon les régions²⁶⁷. Parallèlement, la technologie et les outils suscitent souvent de la curiosité – je l'ai constaté maintes fois sur le terrain²⁶⁸. Silas Kayakjuak, un sculpteur de Sanirajaq (Hall Beach, Nunavut) explique ainsi :

²⁶⁷ Dans la région sud Qikiqtaaluk, les artistes sculptent la serpentine que l'on trouve en abondance près de Kinngait et le marbre blanc ou rose qui est plus rare dans la région. La serpentine regroupe une famille de minéraux composée de silicate basique de fer et de magnésium (semblable au talc et aux chlorites). Des inclusions de minéraux dans la pierre forment des veines sinueuses de couleurs variées (jaune, vert olive, brun, gris, noir) qui lui donnent son aspect particulier. Au nord de la région Qikiqtaaluk, ainsi qu'au Qitirmiut (Arctique central, Nunavut) et dans le Nunatsiavut (Territoires du Nord-Ouest), le basalte est plus largement répandu : il s'agit d'une roche volcanique noire très dure qui ne permet pas l'ajout de détails, à l'inverse de l'argilite, une pierre sédimentaire principalement composée d'argile aux coloris gris, noir ou vert, dont le grain très fin permet aux sculpteurs de réaliser des détails minutieux et que l'on trouve dans la région Kivalliq et à Sanikiluaq au Nunavut. Enfin, au Nunavik, les sculpteurs utilisent généralement la stéatite, plus fine et plus dense que la serpentine, mais surtout plus tendre d'où son appellation populaire de « pierre à savon ». Le lecteur pourra se référer à l'ouvrage très éclairant de Susan Gustavison (1999) qui s'est intéressée à la question des matériaux utilisés par les sculpteurs inuit canadiens.

²⁶⁸ Un exemple, parmi d'autres, illustre tout particulièrement cette curiosité à l'égard de la technologie : lors des entrevues menées sur le terrain, j'utilisais un enregistreur audio de la taille d'un petit briquet qui suscita systématiquement un très grand intérêt de la part des informateurs, d'autant plus que sa capacité d'enregistrement leur semblait sans limite (une trentaine d'heures). À l'inverse, ma caméra vidéo s'interrompait toutes les heures lorsque le support d'enregistrement était plein (depuis, les caméras vidéo sont

I call myself an Inuit because I am a descendent of the Eskimos. The Eskimos were very curious about tools, very curious. The moment they had knives they became friends with the other world [the south] because they had never been able to carve before. From then on, they picked it up. Like the Eskimos, the Inuit are really very, very curious and willing to learn at any and all costs, to make their lives easier. It's still happening today. Like myself, many Inuit are still holding on strong and being curious about the other technology that we're given today. (cité in *Ibid.* : 171)

Néanmoins, cet intérêt manifeste pour la technique n'occulte en rien l'importance du sujet iconographique ou plutôt le parole visuelle véhiculée et transmise par la sculpture ; ce que souligne, par exemple, *Ovillu Tunnillie* appartenant au petit nombre de femmes qui sculptent à Kinngait :



III. 33. Sculpture de Peona Keyouakjuk, Chamane, 2007, serpentine et andouiller de caribou, 14 x 7 x 4 cm, collection privée (Photo : Aurélie Maire 2008 © Peona Keyouakjuk).

For me, the story or idea behind my sculpture is more important than the actual technique. That is what I want people see when they look at my work. The story is more serious to me than actually making the piece. When I am carving, I think a little different from other people. (cité in *Ibid.* : 68)

La primauté du sujet sur la technique est centrale dans la sculpture comme dans les arts graphiques, c'est pourquoi les chapitres suivants en développeront les principaux aspects. Cela dit, revenons un instant sur la question des pratiques sculpturales. Face à la modernisation des outils et à l'évolution des méthodes de production des objets, des artistes comme Peona Keyouakjuk éprouvent de la nostalgie par rapport aux pratiques anciennes et continuent de sculpter comme leur père et leur grand-père le leur ont enseigné.

In those years in 1600, my great great great grandfather was also a shaman. His name was Ivvik, my big great great grandfather, Tuurngaq, Ivvik's son was Tuurngaq (great great grandfather). And Tuurngaq's son was Kiinainaq, my great great grandfather's son and Kiinainaq was my grandfather father's. I came from a shaman family. [...]

Yes, they were artists. In that time, ancient time, there was no store so they made carvings for their kids, old very old. Today we get toys from the store but when we carve, this is the new generation but in those days we got old toys. A real ancient art in that time, but today it is like no rules art. But the shaman are [like] that in that time, but

dotées d'un disque dur interne qui permet des heures d'enregistrement sans avoir à changer le support, contrairement aux disques ou aux cassettes).

today my art, I mean if I see that art from that time it will be more...old, pure. Today there is too much machine [electric tools]. (Peona Keyouakjuk, 4 avril 2010)

Les outils et les techniques ont, certes, évolué par rapport à ceux qui étaient autrefois utilisés alors que les savoir-faire continuent d'être transmis d'une génération à l'autre et en particulier dans le domaine de la sculpture (Hessel 1998). La pierre, l'ivoire, l'os et l'andouiller de caribou restent les principaux matériaux utilisés par les sculpteurs et les sujets de figuration en référence au mode de vie nomade passé restent d'actualité²⁶⁹ quelles que soient les régions arctiques²⁷⁰. Parmi les très nombreuses œuvres récentes, les sculptures gravées et incisées de Tony Amosee Atsalnik qui vit et travaille à Pangniqtuuq (Ill. 49) méritent d'être citées ou encore celles d'Annie Ainalik-Parr, une artiste de Kinngait (Ill. 50).

²⁶⁹ La question des thèmes figuratifs majeurs sera abordée dans la seconde partie du chapitre VIII de la thèse (*Cf. infra* : VIII.II).

²⁷⁰ Pour illustrer le propos, le lecteur pourra se référer à ces publications récentes parmi d'autres : Auger (2005) ; Lalonde et Ribkoff (2005) ; Dyck (2009) ; Laugrand et Oosten (2009) ; Coward-Wight (2006 ; 2012) ; Platt (2013), ainsi que les numéros de la revue *Inuit Art Quarterly* publiée depuis 1986 par la Fondation de l'art inuit (*Cf. supra* : chapitre IV.II.2.b.).



III. 49. Sculpture de Tony Amosee Atsalnik, *Joueur de tambour et narvals* [différentes vues et détail], vers 1990, 24,13 x 17,8 x 10,16 cm, InuitArtZone collection (Photo : Claude Malouin, ZoneArtInuit Inc. 2013 © Tony Amosee Atsalnik).



III. 50. Sculpture gravée sur trois faces, Annie Ainalik-Parr, 2011, 12,7 x 6,35 x 7,62 cm (Photo : Claude Malouin, ZoneArtInuit Inc. 2011 © Annie Ainalik-Parr)

Parallèlement, les dessinateurs doivent beaucoup aux techniques de gravure et d'incision : je pense en particulier aux dessins de Pudlo Pudlat (Routledge 1990) et Parr (Hessel 1998 : 149) dont les lignes de contours tracées au crayon sur le papier sont appuyées et profondes, rappelant ainsi les dessins gravés et incisés sur une surface dure. Le remplissage des formes consiste en un jeu de contraste de couleurs obtenu à l'aide de lignes et de motifs sombres (*taqsait*) profondément marqués sur le papier grâce à un trait au crayon ferme et assuré qui rappelle les techniques d'incision sur ivoire et s'adapte bien à une reproduction par la gravure sur pierre. Ce mode de représentation correspond à la plupart des artistes dits « de la première génération » selon Marion Jackson (1985 : 212), c'est à dire ceux qui ont entre cinquante et soixante ans lorsqu'ils expérimentent pour la première fois le dessin sur le papier dans les années 1950²⁷¹. De nombreux exemples pourraient être cités, parmi lesquels les dessins de Pitseolak Ashoona, Kiashuk, Parr, Kenojuak Ashevak. De plus, certains artistes privilégient la ligne de contours au détriment des coloris et pour eux, dessiner consiste à effectuer une marque sombre sur la surface (*taqsaq*) ou une ligne contrastée (*Cf. supra* : II.II.1) par rapport au support papier d'une manière similaire à la gravure dont les incisions étaient souvent enduites de suie pour souligner le motif. Aujourd'hui, certains artistes continuent de dessiner en noir et blanc ; tel est le cas de Pitaloosie Saila qui a presque toujours réalisé des dessins monochromes :

I like without colours that way. I often think about using colors but I had not tried it yet. I like the drawings I made while used only pencil and no colors in there. I worked with watercolours when I got a tour with artists [...]

I only draw in black and white but when they draw the flag with colour. Co-op uses to add colours into her drawings. I want often say what is being drawing on the paper like background part not just dark or white that is gonna be the background part in that drawing. The drawings usually tell us our stories. Nowadays they use more colors. I don't actually do the color that they should be. [...]

Sometimes the drawings I had made without color look better into prints than before when I first put it in. I give an example about myself. I really don't like too much

²⁷¹ Rappelons les définitions de Marion Jackson : « These first generation artists drew with a confidence and authority that was powerful grounded – not in a sense of themselves as individual artists – but in their unquestioning acceptance of the habits of minds instilled through their culture. [...] Artists of this first generation simply entertained no alternative views. [...] For the second generation, there is a new awareness that there are different ways to see and understand the world. » (Jackson 1985 : 210- 212).

colors usually outlines. Yes, if I want to buy something like clothes for myself, I put outlines colors in there. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

Selon ses dires, l'artiste préfère confier le choix des coloris aux responsables de l'atelier d'estampe et aux maîtres-graveurs qui reproduisent ses dessins avec talent (*Ibid.*) et au vu de mes observations sur le terrain, cet exemple n'est pas isolé parmi les dessins des aînés (notes de terrain 2007 ; 2009 ; 2010). Pourtant, le recours à une gamme chromatique diversifiée se développe chez les jeunes :

I used to carve in the 70s and since this time I didn't touch any carving as I started drawing. I've been used to draw with not too much color since 2009 and before there was too much drawings without colors. I firstly prefer to do it with colors. The more colors are there, more people are looking when people look at colors in the drawings. (Itee Pootoogook, 8 avril 2009)

Itee Pootoogook et plusieurs artistes ont confirmé l'effet attractif de la couleur (*tautu*) sur le spectateur ne fait aucun doute (Andrew Qappik, 15 janvier 2007 ; Kellypalik Mangitak, 15 avril 2009 ; Kenojuak Ashevak, 20 avril 2009 ; Goo Pootoogook, 20 avril 2009 ; Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009 ; Qavavau Manumie, 30 avril 2009 ; Tim Pitsiulak, 12 avril 2010 ; Pitaloosie Saila, 30 avril 2010 ; Shuvina Ashoona, 21 avril 2010 ; Kananginak Pootoogook, 21 avril 2010).



III. 51. Shuvinai Ashoona réalisant un dessin à l'atelier de Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC)

Au-delà de l'aspect esthétique des coloris, la dimension symbolique des couleurs mérite d'être soulignée. Rappelons que les couleurs sont désignées en inuktitut par le terme *tautuit* (*tautu*, au singulier) qui signifie à la fois coloris, forme et apparence d'un être, d'un objet, d'une configuration de paysage ou d'une entité – nous l'avions évoqué au chapitre deux (Cf. *supra* : II.I.3). Selon Michèle Therrien (1987 : 89), ce terme appartient au même champ sémantique que la base verbale *tautuk-* signifiant « regarder, jeter un oeil » : l'apparence, c'est-à-dire l'aspect extérieur d'un objet ou d'une entité est donc perçu comme un « vu », un « observé » en rapport au regard de quelqu'un d'autre. Apercevoir, c'est-à-dire voir une fois (*taku-*), observer (*takunna-*) et la vue (*tautungiq*) sont étroitement liés, dans la culture inuit, la vue semble, de tous les sens, celui auquel on attache le plus d'importance (*Ibid.*).

Dans une étude consacrée aux couleurs dans la région du détroit de Béring, Albert C. Heinrich (1972) propose un système non-européen de classification des couleurs : il établit des corrélations entre la perception visuelle des couleurs et le rapport au corps et à

l'environnement. Une enquête menée à Qamanittuaq lui permit de constater des variations terminologiques dans les systèmes de dénomination des couleurs : il relevait notamment des glissements sémantiques (et parfois des emprunts linguistiques à l'anglais) pour nommer des couleurs secondaires comme le gris ou le vert (Heinrich 1974). Antomarchi (2008b) propose une approche prudente de cette question. Elle montre que les couleurs secondaires (bleu/vert, jaune, gris, marron) se réfèrent à l'anatomie humaine et animale, alors que les trois couleurs fondamentales (blanc, noir, rouge) ont une profonde dimension cosmologique. Par exemple, le blanc ou ce qui est clair (*qakuqtaq*) se réfère à la fois à la connaissance et à la clairvoyance :

Qakuqtaq, « blanc », désigne au sens littéral, un objet blanchi sous l'effet du soleil et semble devoir être rapproché de *qau* « la lumière du jour », terme lui-même associé à *qauk*, « le front », une des parties du siège de la connaissance. Il est intéressant de noter que *qaumaniq*, construit sur le radical *qau*, désigne à la fois la connaissance et la vision chamanique. (Antomarchi 2008b : 361)

Lors de leur initiation, les chamanes (*angakkuit*) accédaient progressivement au *qaumaniq* grâce à une longue initiation consistant en l'acquisition d'esprits auxiliaires (*tuurnngait*) qui les aidaient à maintenir l'équilibre fragile entre le monde des êtres vivants, des défunts et des esprits. Au cours des performances, le corps des chamanes devenait lumineux et transparent, lui donnant ainsi accès au domaine de l'invisible et des esprits (Rasmussen 1929 ; Saladin d'Anglure 2001). Cette thématique fait l'objet de représentations graphiques récentes, à Kinngait comme à Pangniqtuuq : l'estampe ci-dessous réalisée à partir d'un dessin de Noah Maniapik montre un chamane accédant au *qaumaniq* et sollicitant l'un de ses esprits auxiliaires – l'ours polaire (*nanuq*) dans le cas présent (Ill. 52).



Ill. 52. Estampe de Noah Maniapik (dessinateur et maître-graveur), *Drum dancer calls nanook*, 2006, pochoir sur papier Arches naturel, 35/50 éd., 61 x 39 cm (Photo : Aurélie Maire 2006 © Uqurmiut Centre For Arts and Crafts).

Lors des rituels chamaniques permettant l'accès à la clairvoyance et à la connaissance (*qaumaniq*), le corps (*timi*), le souffle vital (*anirniq*) et l'âme-esprit (*tarniq*) de l'esprit auxiliaire et du chamane fusionnent pour ne former qu'une seule entité d'où émane une forte lumière (*qau*) ; ce sujet est aussi représenté sous la forme de sculptures d'ours dansants dont la signification est identique (Maire 2015). La teinte jaune de l'ours pourrait être analysée d'un point de vue symbolique bien que Noah Maniapik qui a conçu

cette œuvre n’y voit pourtant aucune signification particulière si ce n’est sa ressemblance avec la couleur du soleil : « I put it there because it was nice like that and bear are usually yellow-white. Actually, I made the bear yellow because the light is strong like the sun light » (Noah Maniapik, 19 décembre 2006). Cette référence à la lumière du soleil n’est pas anodine : Saladin d’Anglure (2006 : 146) mentionne effectivement que le jaune est associé au soleil (*Siqiniq*) en référence au monde féminin et au mythe de Taqqiq et Siqiniq (*Cf supra* : VI.1.) ; en parallèle, le blanc est associé au monde masculin qui est aussi celui de la lune (*Taqqiq*), de la glace et de l’os. À l’instar d’Albert Heinrich (1974 : 69), Antomarchi (2008b : 360) note que le jaune (*quqsuqtaq*) est sémantiquement relié au terme qui désigne l’urine (*quqsu*) au Groenland occidental²⁷². Or, selon les sources ethnographiques, l’urine des hommes serait dotée de propriétés curatives (Fienup-Riordan 1994 : 197) et était utilisée lors des rituels de purification (Victor et Lamblin 1993 : 310), ce qui rejoint quelques-unes des pratiques chamaniques courantes tels que les rituels de guérison (Saladin d’Anglure 2001 : 94). Les couleurs (*tautuit*) prennent sens par des jeux d’opposition et de complémentarité (Heinrich 1974), en référence à la cosmologie inuit (Antomarchi 2008b : 365). La double question de la valeur symbolique des couleurs et des significations dont elles sont investies par les artistes mériterait d’être analysée plus en profondeur, en étoffant systématiquement les sources visuelles et orales.

Quant aux techniques graphiques et à l’incision sur ivoire ou autres matériaux durs, nous avons évoqué les principales techniques d’impression en vigueur à Kinngait, depuis 1957, et à Pangnituq, depuis 1972 (*Cf supra* : III.II.1). Sur un plan technique, la gravure sur pierre, sur cuivre et sur zinc est une technique comparable à l’incision de l’ivoire, de l’os, de la pierre ou de l’andouiller. Bien que les outils et les matériaux diffèrent, des similitudes existent dans toutes ces techniques de gravure sur des surfaces dures du point de vue du tracé des motifs et de la gestuelle. N’oublions pas qu’en 1956, James Houston avait expliqué la technique d’impression d’une image sur un paquet de cigarette à l’aide d’une défense d’ivoire incisée (Houston 1995 : 263 ; *Cf supra* : chapitre III.II). Cette histoire fait

²⁷² Dans l’Arctique canadien où on utilise *itiruaq* « urine » (Michèle Therrien, communication personnelle, 3 mars 2014). À Qaanaa, selon Fortescue, *qurhuk* « vert » et anciennement *qurhuqpaluktuq* « jaune » (Fortescue *et al.* 1994 : 319).

désormais partie de la tradition orale inuit et marque les débuts de l'estampe contemporaine dans l'Arctique canadien.

Conclusion du chapitre V

Ce chapitre envisage quelques-unes des diverses pratiques graphiques dans une perspective historique, depuis la cosmogénèse inuit jusqu'à l'introduction du papier comme nouvel espace de dessin, en les situant dans le vaste réseau de l'expérience des techniques de marquage. Le tatouage ou l'incision sur ivoire associent le principe de figuration à des valeurs symboliques et ontologiques : l'acte de dessiner ou de tracer un motif participe à une forme de communication entre les êtres vivants, les défunts et les entités invisibles. Ainsi, les œuvres d'artistes contemporains se réfèrent à des pratiques anciennes de figuration, comme le montrent notamment les dessins de baleines boréales tatouées de Tim Pitsiulak qui rendent hommage aux ancêtres des Inuit. Un examen des pratiques picturales, par exemple, les masques peints d'Alaska, pourraient étayer cette idée ; de même qu'un questionnement sur la signification des couleurs et leur localisation sur un objet pourrait apporter des éléments de réponse supplémentaires. Faute de données suffisantes, poursuivons l'idée selon laquelle des raisons rituelles et ontologiques animent les dessins dont les significations et les interprétations restent plurielles, au-delà de leurs seules qualités esthétiques.

Au vu des analyses, est-il envisageable de considérer ces dessins comme des intermédiaires entre le visible et l'invisible, ce qui les doterait éventuellement d'une puissance symbolique comparable ou égale à celle de la parole ? Ces éléments suscitent davantage de questions qu'ils n'apportent de réponse, d'autant plus que les contextes de réalisation des statuettes, des miniatures et des tatouages d'autrefois ne peuvent être comparés à ceux d'une sculpture ou d'un dessin aujourd'hui. Par exemple, à l'inverse des objets anciens dont la circulation s'effectuait à l'échelle locale et souvent privée, les œuvres d'art contemporaines s'exportent sur la sphère publique à l'extérieur des communautés. La

fonction première de ces créations diffère donc radicalement sur un plan rituel et la prudence est de mise quant aux cadres interprétatifs en présence. Les chapitres suivants de la thèse permettront d'en discuter autour d'une réflexion menée sur le rapport du dessin à la parole ou en d'autres termes, sur le statut de parole associé au dessin. Nous verrons comment la pratique du dessin se place au cœur des relations entre les êtres humains et des forces invisibles tout en s'inscrivant dans une démarche de visibilité et un rapport complexe entre le voir et le dire.

Chapitre VI. « DESSINER, C'EST PARLER »

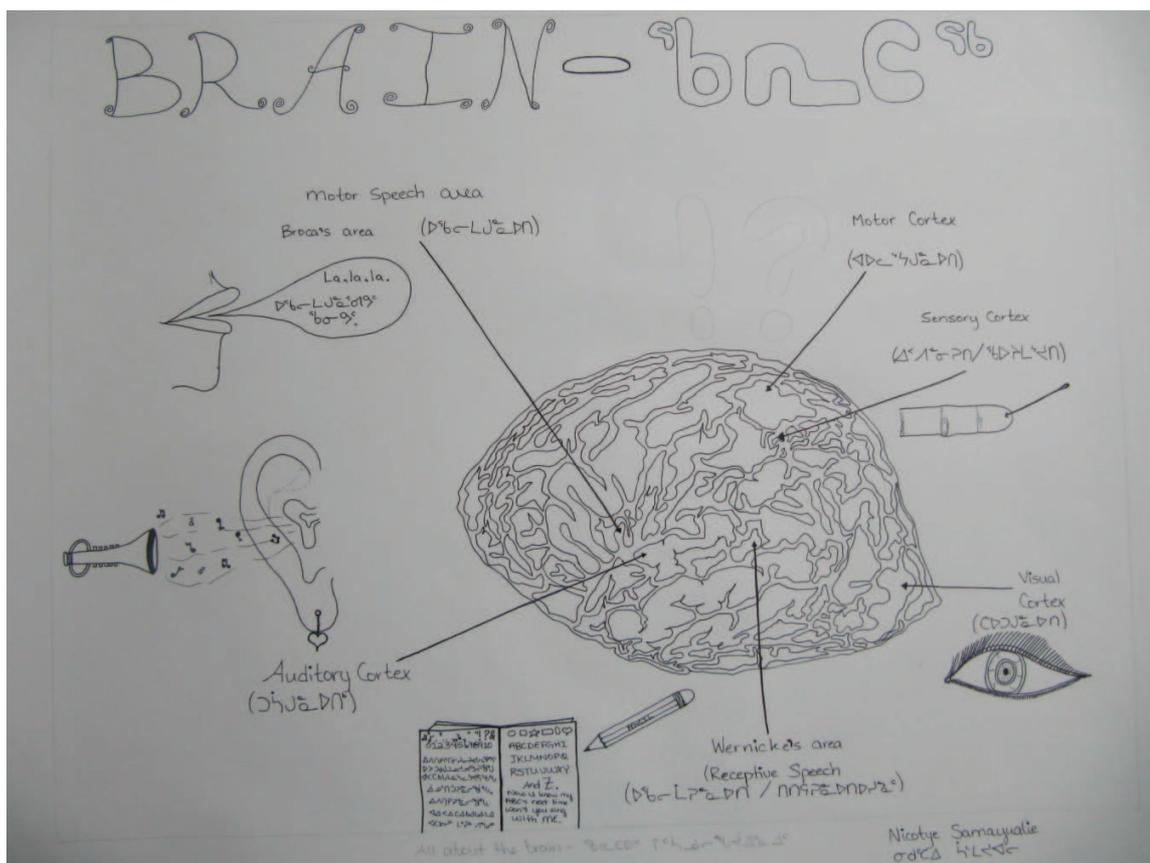
La revalorisation de la langue et des savoirs revêt un caractère prioritaire pour le gouvernement du Nunavut, dans un contexte où la langue inuit représente un élément fondamental d'unité à l'échelle inuit. Les créations artistiques contemporaines s'inscrivent dans un processus de réappropriation culturelle engagé par les Nunavummiut. La réactualisation des savoir-faire anciens et leurs réinterprétations par les artistes actuels interviennent dans le domaine des arts visuels contemporains en conférant à la parole une place de choix. Aussi pourrions-nous nous demander de quelle manière le dessin participe à cette dynamique socio-culturelle et quelle place est accordée à la parole dans le domaine des arts graphiques ? Un double questionnement sur ce que signifie « parler » et « dessiner » occupe le centre de ce chapitre. Qu'est-ce qui dans l'ordre de la parole renvoie aux images ? Et inversement, qu'est-ce qui dans le trait dessiné sur le papier agit comme une parole ? Les dessins sont-ils reconnus comme détenteurs d'une forme de pouvoir à l'égal des mots ? Ces questions nous conduiront non seulement à examiner les principaux liens existants entre les notions de parole et de dessin mais également à explorer le rapport entre le voir et le dire. Deux parties structurent ce chapitre : la première montrera comment le dessin et la parole s'inscrivent dans un même registre symbolique et se révèlent complémentaires quant à la signification d'une œuvre ; la seconde explorera la dimension sonore du dessin.

VI.I. Le pouvoir de la parole et du dessin

VI.I.1. *Isuma*, métamorphoses et formes d'expression

VI.I.1.a. Pouvoir de la pensée et de la parole

Le désir de communiquer et de partager une pensée, une intelligence, une émotion ou un sentiment, que l'inuktitut désigne par le terme *isuma*, s'exprime de manière verbale par la parole et non verbale par la gestuelle et la création d'objets ou d'œuvres tel qu'un dessin, une sculpture ou une peinture, selon Masson (2005 : 283). Parler permet de rendre visibles et audibles des pensées et des affects (*isumait*), dans un mouvement tangible de l'intérieur vers l'extérieur du corps du sujet, tout comme le dessin dont nous verrons les attributs (Qumaq 1991 : 45 ; *Cf. supra* : chapitre III.I.1). Une œuvre de Nicotye Samayualie, une jeune artiste de Kinngait, a été réalisée pour les intervenants du service local de santé, afin d'expliquer aux patients le fonctionnement du cerveau (*qaritaq*), lequel abrite *isuma* (Ill. 53).



III. 53. Dessin de Nicotye Samayualie, *All about the brain – qaritaup mitsaanuulingajuinnait*, 2010, encre et crayon noir sur papier, 50 x 66 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kingait (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC)

Dans cette représentation de la structure cérébrale et des facultés motrices et sensorielles qui dépendent du cerveau, *isuma* apparaît sous la forme d'un point d'exclamation et d'interrogation à peine visibles : ceux-ci ont été tracés au crayon graphite pour signifier le caractère latent et invisible de la pensée, en opposition aux autres éléments de la composition dessinés à l'encre noire. Cette conception repose sur la distinction de l'apparence physique du cerveau (*qaritaq*) qui contient *isuma* « par nature invisible et silencieuse ; puissante, elle impulse un mouvement aux choses ; elle déclenche des processus qui lui permettent de se manifester de façon tangible » selon la définition de Qumaq (1991 : 45, traduction de Michèle Therrien). Les manifestations « tangibles » de *isuma* évoquées par Qumaq apparaissent dans ce dessin sous la forme de facultés sensorielles et motrices. D'une part, trois sens sont représentés : le toucher

(*ikpinniruti/qaujimajjuti*), par un doigt sur lequel une aiguille est appuyée ; la vue (*tautugunnauti*), par un œil ; et l'ouïe (*tusaagunnautiit*) par une oreille qui perçoit de la musique. En ce qui concerne les facultés motrices générées par le cerveau, d'autre part, deux sont essentiellement montrées : la parole (*uqalimagunnauti*) évoquée par une bouche de laquelle sortent des mots ; et la perception visuelle (*titirarunnautiusinnaq*) et auditive (*uqalimaarunnauti*) évoquée par un crayon et un livre contenant des formes dessinées (étoile, cœur, rectangle, cercle, etc.) et des textes écrits (en syllabaire). Il est intéressant de noter que selon Nicotye Samayualie, la perception de ce qui est écrit et dessiné (*titiraqsimajuq*) sur le papier relève à la fois du domaine visuel et auditif, en se situant entre les sens de la vue et de l'ouïe auxquels elle est associée. Cela rappelle la désignation de celui/celle qui écrit (*titiraqtuq*, « il/elle écrit ») précédemment évoquée (*Cf. supra* : II.I.1) :

Titiraqtuq : c'est celui/celle qui écrit à n'importe quelle personne sur le sujet de son choix et qui exprime sa pensée que ce soit à un parent ou à quelqu'un d'autre ; ce qu'il elle écrit est agréable ou non ; il/elle écrit ce qu'il/elle a envie d'écrire ; un auteur écrit ce qu'il/elle pense. (Qumaq 1991 : 215, notre traduction)

Pour Taamusi Qumaq comme pour Nicotye Samayualie le résultat de *titiraq* est associé à la parole (*uqausiq*) et à la pensée (*isuma*) dont la forme tangible se manifeste par l'intermédiaire d'un crayon (*titirauti*) sur un support papier (*titirarvik*) : dessiner et parler mobilisent un objet de pensée (*isumagijaminik*), un désir de communiquer (*uqalimaagaksanik*, « des choses destinées à être dites »), ainsi qu'un destinataire tel qu'un parent ou un partenaire (*ilaminut*) ou n'importe qui (*kinatuinnamut*).

Sur le terrain, les témoignages associent systématiquement les dessins au terme polysémique *uqausiq* qui désigne « le mot, la parole, la langue »²⁷³. En montrant un dessin, on dit *ukua uqausikka* « mes paroles » ou *uqausiksaqalauqtuvinikka* « ce que j'avais à dire ». Bien qu'une représentation visuelle puisse « faire voir » (*takutittivuq*) la pensée d'un sujet, une œuvre « dit » ou « parle » de quelque chose (*uqaqpuq*) davantage qu'elle ne « montre ». Si parler et dessiner semblent appartiennent à un même ordre de représentation symbolique, quel pouvoir est attribué aux mots et à la parole (*uqausiq*) ? La cosmogénèse inuit atteste de la puissance des mots et de la parole : par exemple, les écrits de Rasmussen

²⁷³ Qumaq définit *uqausiq* (1991 : 100) comme suit : « La personne peut dire ce qu'elle veut dire n'importe comment, parce que sa bouche est mouillée, [elle peut énoncer] sa parole n'importe comment » (traduction in Dorais 1996a : 266).

indiquent qu'un chant magique fut à l'origine du genre féminin et de la sexualisation du monde. Alors que la terre avait engendré deux hommes qui voulurent enfanter après un certain temps de vie commune, ils entonnèrent ce chant : « Cet être humain, ce pénis, qu'il s'y forme un passage vaste et spacieux, passage, passage, passage ! » (Rasmussen 1929 : 252). Le pénis de l'homme se fendit alors, il devint une femme qui donna naissance à un enfant. À cette époque, les mots étaient investis d'un pouvoir magique (*irinaliutiit*), ce dont témoigne cet autre mythe relatif à l'apparition de la clarté du jour. Dans les temps primordiaux, rapporte Rasmussen, la terre était plongée dans l'obscurité (1929 : 253), alors que le corbeau et le renard blanc comptaient parmi les premiers êtres vivants sur terre, ils se rencontrèrent et discutèrent ainsi :

« Qu'il n'y ait pas de jour, qu'il n'y ait pas de jour ! » dit le renard, qui aime chasser dans l'obscurité. Mais le corbeau qui se déplace en volant et non pas en marchant, et qui se cognait constamment la tête – ce qui n'est pas étonnant –, se mit en colère et dit : « *Qau ! Qau !* Que la lumière surgisse, que le jour vienne ! – *Taaq ! Taaq !* Qu'il fasse nuit, qu'il fasse nuit ! » répliqua le renard blanc. Depuis cette date, dit-on, il y a alternance du jour et de la nuit. (Rasmussen 1930 : 26)

Ces deux récits constituent, en quelque sorte, les fondements mythiques du pouvoir attribué à la parole et semblent justifier son usage dans les pratiques chamaniques. Autrefois, les chamanes utilisaient parfois les mots comme des armes (*sakkuit*) contre leurs ennemis et une personne pouvait être tuée seulement par une parole (*uqausinarmut*) notait Rasmussen (1931 : 201) : « Orpingalik [...] made evil magic words that were intended to kill ». Une telle intention maléfique pouvait néanmoins être contrée par un chamane plus puissant qui renvoyait le maléfice à sa source. Jadis, les Inuit croyaient que la parole détenait un double pouvoir pouvant tout autant causer la mort ou la maladie que guérir une souffrance : « Même quand rien n'était dit, les *angakkuit* [chamanes] le savaient. Les *angakkuit* confrontaient la personne pour la faire avouer, mais si elle n'avouait pas, ça finissait par la tuer » (Saladin d'Anglure 2001 : 69). Aujourd'hui, le pouvoir des mots demeure tout aussi actuel dans les communautés de l'Arctique canadien, même si le chamanisme a été délaissé au profit du christianisme (Laugrand 2002) :

Certains mots sont très puissants, très douloureux. Lorsque vous connaissez bien la signification de certains termes, vous vous rendez compte des douleurs qu'ils peuvent provoquer, même si ce ne sont que des mots. (Jaikku Pitseolak cité in Therrien et Laugrand 2001 : 305)

L'ambivalence du pouvoir de la parole reste très présente dans la pensée de nombreux Inuit qui la valorisent notamment à des fins thérapeutiques (Pauktuutit 1991) car il est reconnu que la parole détient un pouvoir de guérison (Oosten et Laugrand 2007 : 60)²⁷⁴. Quelques jeunes expriment néanmoins leurs craintes quant au pouvoir des mots : « I'm afraid of old words » explique une jeune Inuk à une anthropologue qui lui demandait de l'assister comme interprète (Hervé 2010 : 15). La parole doit être parfaitement maîtrisée et retenue (Therrien 2008 : 255) car dans le cas contraire, le locuteur s'expose potentiellement à de graves conséquences. Dans des recherches consacrées à la relation entre le règne animal et les êtres humains, Randa montre ainsi que s'adresser de façon inappropriée au gibier en lui parlant « mal » (*uqaruluujaqtuq* : « Il/elle parle mal ») ou « trop » (*uqausiulujaqtuq* : « Il/elle parle trop ») perturbe l'équilibre relationnel entre les êtres humains et les animaux. Selon certains de ses informateurs à Iglulik, les mots « détruisent » (*suraqtut*) les animaux (Randa 2009 : 7).

Parallèlement, la puissance conférée aux mots n'est pas sans évoquer la force de *isuma*, « la pensée ; le ressenti, les émotions ; l'intelligence » qui initie toute forme d'expression. Par exemple, des pensées négatives ou maléfiques (*isumanirluit*) risquent de provoquer de graves conséquences : selon Lucassie Nutaraaluk, « Si j'ai des pensées mauvaises ou négatives, je n'aurai pas une longue vie » (Korhonen 2007 : 4). La dissimulation peut générer des effets sur la santé mentale et physique : ainsi, « Si l'on refuse de divulguer un secret, on peut tomber malade » (Therrien et Laugrand 2001 : 164). L'impact de telles pensées ne semble pourtant pas limité à la personne qui les produit bien des effets sur l'entourage soient envisageables, comme le rappelait Aupilaarjuk :

Même les pensées des gens, pouvaient être perçues par les *angakkuit*. Si une personne avait caché quelque chose qui la tracassait, elle pouvait être la cause du problème affectant la communauté toute entière. [...] Les *angakkuit* étaient un instrument pour faire sortir les mauvaises pensées. (Saladin d'Anglure 2001 : 75)

Il est reconnu que même après la mort, les pensées (*isumait*) d'un aîné peuvent toujours se transformer en réalité (Therrien et Laugrand 2001 : 308). De même, toutes pensées comme toutes les paroles adressées à un enfant ont le potentiel d'agir sur sa vie future : « Some people are thought of as bad people, some are thought of as very lucky people or as good

²⁷⁴ Cet aspect sera développé au chapitre suivant (*Cf. infra* : VII.1.2.)

hunters. Those who think about the child determine how it is to be. » (Samson Quinangnaq cité in Bennett et Rowley 2004 : 9). Un nouveau-né bénéficiera des pensées et des paroles bienveillantes qui lui sont adressées :

Some people will say things to a baby, really meaning what they say, so that their words will make the child's character. And some people really do what they've told, even if this making was done completely by thought. Sometimes the thoughts...will influence the child's character. (Magdalena Naalungiaq citée in *Ibid.* : 9)

La force de la pensée comme celle de la parole semble pouvoir transformer une réalité :

Traditionnellement, parler et désigner les êtres ou les choses signifiait agir en transformant le réel ; tous les mots avaient valeur d'acte mais certains, hautement dotés de pouvoir, tels les mots poétiques ou magiques, devaient être mis en ordre avant d'être prononcés [...]. (Therrien 1993 : 89)

Ceci n'est pas sans rappeler les propos de Merleau-Ponty pour qui, « Penser, c'est essayer, opérer, transformer, sous la seule réserve d'un contrôle expérimental où n'interviennent que les phénomènes hautement « travaillés », et que nos appareils produisent plutôt qu'ils ne les enregistrent » (Merleau-Ponty 1964b : 10). Ce même processus de transformation du réel opère dans le domaine artistique et le dessin en particulier comme le suggère le terme *sanannnguaq*, utilisé pour désigner l'art dans un sens général et qui correspond littéralement à la fabrication d'un objet selon un principe de miniaturisation de la réalité (*Cf. supra* : chapitre II.III.1). Kenojuak Ashevak confirmait cette idée, remettant en question la définition de l'art : « The making of prints, what you call art, is simply to transfer the real to the unreal » (Walk 1999 : 156). Le pouvoir de transformation mobilisé dans la fabrication d'un objet consiste à figurer et à matérialiser un état de *isuma* par une mise en actes, en parlant et en dessinant.

VI.I.1.b. La pensée et sa mise en images

Nous savons que la conception d'un dessin et son façonnage résultent d'une mise en action de la pensée. Rappelons que le terme *isuma* désigne la pensée, la conscience et les affects. Rappelons également que la pensée est « invisible et silencieuse », dotée d'une puissance qui impulse un mouvement aux choses (Qumaq 1991 : 45 ; *Cf. supra* : chapitre III.I.1). L'art est le reflet des pensées de l'artiste, associées au terme *isumannik*, « ce que tu penses, comme tu penses, selon ton idée » ou *isumaminik*, « selon sa propre idée » : « Au début, quand le dessin était encore une activité nouvelle et un peu mystérieuse, les gens demandaient souvent : “qu'est-ce que je devrais dessiner ?” et on leur répondait “*isumanivi*^[275]” : “ce qui te vient à l'esprit, ce à quoi tu penses” » (Lalonde 2009 : 63). Les artistes « dessinent ce qu'ils pensent... ils sont faits ainsi. Ils dessinent ce qu'ils pensent... et ce qu'ils ont vu » expliquait Pudlo Pudlat, un dessinateur et un aîné respecté²⁷⁶ (cité *in* Routledge et Jackson 1990 : 150). Ces propos rappellent ceux de Joseph Beuys (1921-1986), un artiste pluridisciplinaire allemand, qui disait au sujet de son œuvre graphique : « Penser, c'est dessiner. » (cité *in* Antoine 2003 : 135).

Les Inuit accordent une importance particulière à leurs expériences personnelles et aux faits observés : par exemple, aucune parole ne peut être prononcée sans que la véracité du récit ne soit attestée par le locuteur et les auditeurs. Lors des discussions, la véracité des propos énoncés est, en effet, systématiquement rappelée : « Je ne parlerai pas de ce que j'ai entendu dire, parce que je ne l'ai pas vécu. Je parlerai uniquement de mes propres expériences. » (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009). En général, une parole est jugée fiable si le locuteur a été témoin de l'évènement et si une parole entendue provient d'une personne dont l'intégrité des propos ne peut être mise en doute²⁷⁷. De même, lorsque les artistes sont interrogés sur leurs démarches artistiques et leurs intentions, ils rapportent

²⁷⁵ Il s'agirait plutôt du terme *isumannik*, « ce que tu penses, comme tu penses, selon ton idée » ou *isumaminik*, « selon sa propre idée ».

²⁷⁶ Pudlo Pudlat compte parmi les premiers dessinateurs de Kinngait reconnus sur la scène artistique internationale (Routledge et Jackson 1990).

²⁷⁷ Notons qu'en inuktitut, la terminologie qui relève du processus de remémoration est déterminée par la participation du locuteur aux évènements mentionnés, en tant qu'observateur ou en tant qu'acteur (Therrien 2002).

souvent que leur créativité prend source dans leur propre expérience : « I cannot draw anything that I myself did not experience » (Annie Pootoogook in Site (Media) Inc.) ; ou encore,

Je vous dis seulement la vérité au sujet de ce que j'ai vécu. Je ne vous dirai rien concernant ce que je n'ai pas moi-même expérimenté. C'est la même chose avec mes dessins : je ne dessine que ce j'ai moi-même vécu ou observé. [...] Nos dessins parlent de la manière dont nous vivions autrefois, alors que nous étions encore nomades. Peu de gens connaissent les histoires du passé, c'est pourquoi il est important de s'en souvenir et de les mettre sur le papier. J'essaie de raconter quelques-unes de ces histoires dans mes dessins. Je peux mieux transmettre ces histoires par le dessin. [...] Je dessine également les histoires des Kinngarmiut aujourd'hui. [...] Nos dessins, ici, à Kinngait, parlent habituellement de nos histoires. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, notre traduction)

L'importance accordée à l'exactitude de ce qui est exprimé, tant par les mots que par le dessin, rejoint la définition de *uqaqtuq* (« il/elle parle ») proposée par Qumaq (1991 : 101) : « la personne qui considère être dans le vrai dit ce qui est plaisant ou déplaisant à entendre » (notre traduction). La parole détient une valeur morale puisque parler, dans des circonstances importantes, implique de « dire vrai ». Nous devons dire la vérité : *suliniraqsuni*, « cela s'avérant juste de son point de vue ». En parlant, nous sommes donc présumés dire la vérité, alors que le mensonge détourne la parole de son essence même : parler revient à partager son expérience vécue (*inuusiq*) et son *isuma*, que ceux-ci soient jugés bons ou mauvais. Dessiner et parler répondent donc à une même exigence de « vérité », considérant une image formée dans l'esprit comme vraie si cette image est adéquate par rapport à l'objet de la pensée (Oosten et Laugrand 1999 : 9). À la question de savoir si la parole et le dessin tracé sur le papier peuvent être comparés, Pitaloosie Saila répondit immédiatement :

Les histoires et les dessins sont identiques, ils parlent de la vie passée et actuelle des Inuit. Parler d'un sujet ou le dessiner est la même chose. Oui, je pense que les dessins et les mots ont un fort pouvoir, ils sont puissants. (Pitaloosie Saila, 30 avril 2010, notre traduction)

Pour Piona Keyuakjuk, les mots et les dessins sont dotés d'une force similaire :

Yes, for me, words and drawings are the same, I mean; they have the same power as they tell out my stories. I cut my stories too, like my carvings. This is exactly the same way. When they [people] see my art and they buy what they see but they buy a part of my stories. For me, it is just a part of my stories. [...] This is very powerful because

these stories come from family. It is a strong way to speak out about my stories. Art is very powerful. That is right because it comes from my family. (Piona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

Du point de vue de cet artiste, le pouvoir des mots comme celui des créations artistiques ne fait aucun doute : pour lui, raconter une histoire vécue (*unikkaa*) ou un mythe (*unikkaatuaq*) et la représenter par la sculpture ou le dessin (*tautunnguaq*) est comparable puisque ces deux modes d'expression résultent d'une sélection d'éléments plus ou moins ordonnés pour leur donner une ou des signification(s). Comme une phrase prend sens selon l'ordre de ses mots (Bourdieu 1982 : 41), l'intentionnalité ou l'agence (Gell 1998) d'un dessin apparaît selon un principe de figuration (*tautunnguaqtauniq*) relativement ordonné par le choix des éléments illustrés et l'organisation de la composition. À ce sujet, Pudlo Pudlat expliquait : « I'm not going to think about a lot of old things. If I do, I'm not going to be able to draw them all. When I try to draw things from the old days, I try just do think of a few things just a little bit » (cité in Routledge et Jackson 1990 : 19). Un dessin de Shuvinai Ashoona illustre parfaitement ces propos (Ill. 54)²⁷⁸, alors qu'il se compose de près de soixante-dix rectangles juxtaposés contenant de courtes histoires fragmentées :

I was thinking of a big drawing but I ended up putting on paper different stories I had in my mind. Those are parts of my life. This drawing is like many short stories I had in my mind. [...] When I start to draw I remember things that I have experienced or seen. Although I do not attempt to recreate these images exactly, that is what might happen. Sometimes they come out more realistically but sometimes they turn out completely different. That is what happens when I draw. (Shuvinai Ashoona, 24 avril 2009)

Les éléments de la composition du dessin apparaissent comme une suite de courts événements vécus par l'artiste avec des scènes de campements saisonniers et de pêche, des représentations de la flore et de la faune arctiques, ou l'illustration d'extraits de mythes.

²⁷⁸ Ce dessin a été sélectionné pour être reproduit par la technique de la lithographie par Niviaksie Quvianaqtuliaq sur papier BFK Rives Grey (Dorset Fine Arts 2009 : 24) pour être intégré à la collection d'estampe annuelle 2009 de Kinngait, sous le titre *Quilt of Dream*. En raison de la piètre qualité de la photographie que j'ai prise du dessin original de Shuvinai Ashonna, j'ai choisi d'utiliser une reproduction de l'estampe. Notons toutefois qu'à l'inverse de la lithographie, le dessin a été réalisé au feutre noir sur papier blanc, sans aucune couleur.



III. 54. Estampe de Shuinai Ashoona (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Quilt of Dream*, 2009, lithographie, 38/50 éd., 46,5 x 64 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2009 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Tous les locuteurs ne sont cependant pas aussi explicites et s'expriment avec davantage de retenue pour évoquer certains aspects du dessin. En dépit des liens qui peuvent être faits entre la figuration du sujet (*tautunnguaq*) et ses sources orales selon un principe de complémentarité (Schapiro 2000), certaines œuvres restent parfois énigmatiques, selon les termes d'Adorno (1989 : 159) : « Toutes les œuvres d'art, et l'art en général sont des énigmes. Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage ». Le langage de l'art reste donc difficile d'accès, alors que les discours au sujet d'une œuvre, qu'ils émanent de l'artiste ou d'une tierce personne (spécialiste ou non du domaine) ne permettent pas toujours de saisir le sens de ce qui est figuré et la prudence reste de rigueur quant à toute

interprétation éventuelle du sujet. Les artistes, de leur côté, n'apportent pas toujours les explications attendues :

Il est tout à fait notoire que les artistes (à quelques exceptions près) sont incapables de juger leurs œuvres et qu'ils sont bien moins objectifs à l'égard des œuvres d'autrui. Ils peuvent nous aider à comprendre l'art, mais pas forcément le leur. Certains artistes se montrent très érudits ou très loquaces à propos de leurs œuvres, mais d'autres restent muets. On ne peut, évidemment, énoncer des principes toujours valables sur la possibilité pour les artistes d'évaluer leur art, pas plus qu'on ne peut, à mon avis, énoncer des principes toujours valables qui permettent de comprendre l'œuvre des artistes pris individuellement. (Swinton 1976 : 129)

Devant composer avec ces éléments, la compréhension de certains dessins comme d'autres créations artistiques reste parfois obscure et de nombreuses significations coexistent, sans qu'aucune certitude ne puisse être énoncée. Cela dit, au-delà de sa seule valeur esthétique et d'une signification unique, l'œuvre reste soumise à de multiples interprétations selon la sensibilité, l'expérience, les savoirs et les savoir-faire de la personne qui la contemple au même titre qu'une parole et c'est en ce sens que le dessin acquiert une certaine puissance symbolique et un pouvoir expressif équivalents à la parole.

VI.I.2. Les limites du papier

VI.I.2.a. Le sens d'une œuvre : un exemple d'interprétation erronée

La question des significations des œuvres et des interprétations qui en sont données dans le contexte de leur mise sur le marché n'est pas sans conséquence si l'on tient compte des intentions des artistes et de l'importance qu'ils accordent à la parole qu'ils souhaitent partager par l'intermédiaire de leurs œuvres. L'exemple qui suit, parmi tant d'autres, montre les difficultés inhérentes à la transmission d'une parole visuelle de l'artiste, en dépit de la présence d'un texte associé à l'image et inscrit par l'artiste lui-même. Il s'agit d'une estampe (gravure sur pierre) datée de 1987 et réalisée par Lucassie Tukulak à Puvirnituk (Nunavik) dont l'évocation est significative quant à l'importance de la parole de l'artiste

qui s'exprime sous la forme d'une image et d'un texte²⁷⁹ (Ill. 55). Dans un ouvrage de référence qui répertorie l'ensemble des estampes inuit du Canada, l'œuvre apparaît sous le titre *Kautjayuk hitting one of his wife with a rope*²⁸⁰.



Ill. 55. Estampe de Lukassie Tukulak (dessinateur) et Caroline Qumaluk (maître-graveur), *Unikkatuaq Kautjajuq arnaminiik maqruunik iparasaqattatuq* [Le récit mythique de Kautjajuq qui a deux femmes qu'il a l'habitude de fouetter], 1987, gravure sur pierre, 37/50 éd., 43,2 x 61 cm (Photo : Claude Malouin-InuitArtZone.Inc. 2010 © FCNQ).

²⁷⁹ Les textes associés aux dessins et aux estampes ne sont pas systématiques, même s'ils sont nombreux, en particulier dans les œuvres graphiques de Puvirnituk au Nunavik dont la réalisation des estampes se situe principalement entre 1961 et 1989 : voir en particulier les œuvres de Davidialuk Alasua Amittuq, Peter Boy Tukulak ou Lucassie Tukulak. À Kinngait, certains dessins de Kananginak Pootoogook et Ohutaq Mikkigaq notamment comportent souvent des commentaires inscrits par les artistes en inuktitut dans le but de documenter le sujet de leurs dessins. Le lecteur pourra se référer au site Web de la galerie ZoneArtInuit.Inc qui en propose des exemples : consulté sur Internet, <http://inuitartprints.com/>, le 17 janvier 2014.

²⁸⁰ Selon Sandra Barz (2003 : 79), le prix de vente original de l'estampe était de cent cinquante dollars canadiens. Les trois volumes *Inuit Artists Prints Workbook* compilés par Barz (1981 ; 1990 ; 2003), éditrice de la revue *Arts and Culture of the North* de 1976 à 1984, sont les seuls ouvrages qui répertorient l'ensemble des estampes produites dans l'Arctique canadien. Bien qu'ils ne comportent aucune illustration, les informations contenues sont essentielles pour documenter les estampes puisqu'y figurent le titre de l'œuvre fourni par le dessinateur, les noms des dessinateurs et des maîtres-graveurs, les dimensions et le nombre d'édition des œuvres, la date de réalisation, la technique et les coloris utilisés, la signature des artistes (y compris en syllabaire) et l'estampille de l'atelier notamment.

Trois éditions des cinquante exemplaires réalisés en 1987 ont été acquises par la galerie ZoneArtInuit.Inc. Art Zone en 2009 par l'intermédiaire d'une vente aux enchères²⁸¹ vendues sous le titre « Happy family ». Elles firent l'objet d'une exposition en février 2009, aux côtés de seize autres gravures sur pierre du Nunavik (IAZ 2009). Prenant en compte les inscriptions en syllabaire annotées au crayon à papier au bas de l'estampe, nous lisons :

37/50 Qulisajamu sanasimaju unikatua kaujaju anamini maruni iparasakatatu lukasi tukala puvinitu kuipi kanata 1987 [37/50 Qulisajamut sanasimajuq. Unikkatuaq Kautjajuq arnaminiik maqruniik iparasaqattatuq. Lukasi Tukalak. Puvirnituu Kuipi Kanata 1987]²⁸²

37/50, gravure sur pierre, L'histoire de Kaujajuq qui a deux femmes qu'il a l'habitude de fouetter, Lukasi Tukala, Puvirnituu, Québec, Canada, 1987 (notre traduction)

[texte inscrit en syllabaire au-dessous de l'image] : «Kaujajuq a deux femmes : celle qui n'arrive pas en premier sera battue alors que l'autre a la tête penchée tellement elle a été fouettée. » (notre traduction)

Selon ces inscriptions, le titre original de l'œuvre est *L'histoire de Kaujajuq qui a deux femmes qu'il a l'habitude de fouetter*, ce qui se rapproche du titre noté par Sandra Barz (2003 : 79) : *Kautjayuk hitting one of his wife with a rope*. Quant au texte inséré sous l'image²⁸³, celui-ci indique en syllabaire la signature de l'artiste « *Lukasi Tukala* » (Lucassie Tukalak), ainsi que le sujet de la représentation : « *Kaujaju anali maruni aipaga tikikagitu pigiakataunialitulugu aipaga naigaliratatu aparasatauliniumu* » (*sic*)

²⁸¹ La maison de vente Waddingtons est la seule, à l'échelle mondiale, à être spécialisée dans le domaine de l'art inuit : chaque année, deux ventes (automne et printemps) sont organisées à Toronto (Ontario), en plus des enchères virtuelles qui prennent davantage d'ampleur ces dernières années. Ces événements publics réunissent tant les amateurs que les spécialistes de l'art inuit, qu'ils soient des collectionneurs privés, des conservateurs de musées ou des propriétaires de galeries d'art. Alors que les grossistes d'art inuit se procurent des œuvres directement auprès des coopératives inuit et des artistes qu'ils revendent à des propriétaires de galerie d'art (*Cf supra* : IV.II), la maison de vente aux enchères Waddingtons acquiert des œuvres ayant déjà appartenu à un ou plusieurs propriétaires qui souhaitent les revendre. Après une expertise, ces œuvres sont remises sur le marché de l'art pour y être à nouveau vendues et éventuellement acquises par un nouveau propriétaire. À moins de traiter directement avec des collectionneurs privés, ce système de ventes aux enchères représente la seule façon d'accéder à des pièces anciennes qu'un particulier aura conservées plusieurs années.

²⁸² Les diacritiques et la ponctuation qui ne figurent pas sur la version originale du texte ont été ajoutés pour faciliter la compréhension du texte en inuktitut. L'inuktitut n'étant pas une écriture standardisée, les diacritiques restent souvent absents des écrits inuit. Ceci est d'autant plus fréquent que la gravure des caractères syllabiques sur une matrice de pierre se révèle particulièrement difficile étant donné la petitesse des diacritiques.

²⁸³ À l'inverse, les précédentes informations ont été inscrites à la mine de plomb, probablement par le responsable de l'atelier, comme cela est souvent d'usage ; je l'ai souvent observé à Kinngait et Pangniqtuuq,

[*Kautjajuup arnaliik maqruniik aipanga tikikagitu pigiaqattauniarlitillugu aipanga naigaliqattatu aparasatauliniumut*] signifiant « Kautjajuq a deux femmes : celle qui n'arrive pas en premier sera battue alors que l'autre a la tête penchée tellement elle a été fouettée. » (notre traduction). Comment expliquer que cette œuvre ait été récemment vendue sous le titre de « Famille heureuse » (*Happy Family*), quand bien même l'estampe a été signée, annotée par l'artiste et les responsables de la coopérative²⁸⁴ et mentionnée dans un ouvrage référence (Barz 2003 : 79) ?

Trois éléments semblent déterminants pour expliquer cela. Le premier concerne l'inscription elle-même, puisqu'elle est en inuktitut et en caractère syllabaire, c'est-à-dire dans la langue maternelle de l'artiste, sans traduction proposée. Or, l'inuktitut reste peu connu en dehors des territoires inuit et rares sont les non-Inuit à maîtriser cette langue. Pourtant, comme le montrent les analyses de Carole Cancel, les Inuit bilingues ou trilingues parlant l'anglais et/ou le français comme langue seconde sont assez nombreux et mériteraient d'être consultés pour leurs compétences linguistiques (Cancel 2011 : 158). Le deuxième élément repose sur le fait que les œuvres circulent souvent d'un propriétaire à un autre sans que les informations concernant l'œuvre ne la suivent et qu'en dépit des données disponibles des recherches sont rarement entreprises pour les documenter, par manque de temps ou de ressources adéquates²⁸⁵. Enfin, le troisième argument, et non des moindres, fut donné par l'un des propriétaires des cinquante éditions de l'estampe de Lucassie Tukalak que j'ai rencontré : celui-ci affirmait que le titre *Happy Family* l'avait guidé dans son choix et que s'il avait compris le véritable titre de l'œuvre, il ne l'aurait certainement pas achetée.

De fait, selon ma propre expérience en tant que conseillère à la vente à la galerie ZoneArtInuit.Inc. depuis 2008, le véritable titre *Le récit mythique de Kautjajuq qui a deux femmes qu'il a l'habitude de fouetter*) produit souvent un effet répulsif auprès des clients.

²⁸⁴ Les informations notées au crayon graphite le sont presque toujours de la main d'un responsable de l'atelier d'estampe, à partir des informations fournies par le dessinateur. C'est ainsi que les estampes d'une même période et d'une même localité ont toute la même écriture apposée sur le papier, sous l'image imprimée, dans un contexte où les artistes signaient rarement leurs réalisations.

²⁸⁵ Compte tenu des innombrables informations qui circulent sur le papier comme sur Internet, nous comprenons que les néophytes dans le domaine de l'art inuit soient perdus quant à l'abondance des informations disponibles. Dans un ouvrage non exhaustif répertoriant les publications consacrées à l'art inuit jusqu'en 2006, Candrall en mentionnait plus de quatre mille (Crandall et Crandall 2007). Par ailleurs, une recherche Internet à partir de Google et des deux mots-clés « inuit art » comptabilisait 1 930 000 résultats (consulté sur Internet, le 29 juin 2012) et 2 480 000 le 17 janvier 2014, alors que je rédige ces lignes.

Pourtant, ayant maintes fois eut l'occasion d'expliquer la signification du sujet aux visiteurs intéressés, l'un d'entre eux fut touché au point d'en acquérir une édition parce que l'œuvre lui évoquait une histoire personnelle « qu'il ne pourrait et ne devrait jamais oublier » selon lui²⁸⁶. De même, un couple a acquis une autre édition de cette estampe en raison du sujet de l'œuvre, disant ne pas le comprendre avant d'entendre la traduction du texte en inuktitut et être particulièrement touché par le thème figuré. Leur demandant alors s'ils auraient acheté cette estampe avec le titre de « Famille heureuse », ils répondirent que cela n'aurait certainement pas été le cas.

L'exemple de cette œuvre fournit de précieux indices quant à l'importance des titres attribués aux œuvres, par les artistes ou par un tiers et la façon dont ils influencent éventuellement la perception des sujets représentés qui touche la sensibilité de chacun de différentes manières. L'attribution d'un titre qui relève parfois d'une stratégie commerciale ou d'un jugement erroné résultant de la méconnaissance de la langue et/ou de la culture inuit se place au centre du domaine des arts non-occidentaux (Price 1995 ; Clifford 1996), dans un contexte où la notoriété des œuvres et de leurs auteurs en restent grandement tributaires. Peut-être devrions-nous nous questionner sur l'impact du titre et des textes associés aux œuvres, ainsi que sur la place accordée à la parole des artistes.

VI.I.2.b. Le pouvoir expressif d'un dessin : entre la figuration et la parole

Lorsqu'une œuvre est achevée et quitte son concepteur pour rejoindre le marché de l'art, celle-ci fait l'objet de discours critiques, d'analyses et d'interprétations de la part des spécialistes, pour en déterminer sa valeur symbolique, morale, historique, esthétique ou monétaire. Pourtant, lors de ce processus d'évaluation de l'œuvre, les intentions que l'artiste a mobilisées dans sa création sont souvent relayées au second plan au profit de l'image. Or, nous l'avons vu avec l'exemple précédent, toute représentation visuelle (*tautunngaq*) a également ses limites, de même que le langage comme l'a justement

²⁸⁶ Communication personnelle, juillet 2012.

formulé François Laplantine : « C'est en affirmant à la fois la nécessité mais aussi les limites du langage que nous pouvons redonner toute leur place aux images. » (2013 : 26). Tout en étant conscients du pouvoir de la parole et du dessin mais aussi des limites du papier, quelle importance accorde-t-on aux discours formulés par les artistes ou une tierce personne quant à la signification du sujet figuré ? En d'autres termes, une parole visuelle peut-elle être comprise sans que des explications verbales en soient données ? J'ai questionné des artistes à ce sujet dont certains se montrent sceptiques quant à la capacité des dessins et des sculptures à communiquer une parole sans discours ou commentaire explicatif associé à l'œuvre, alors que pour d'autres l'image se suffit à elle-même, son autonomie étant sans équivoque.

Les acteurs artistiques locaux ont souligné, pour la plupart, l'importance que les dessins et les sculptures soient associées à des commentaires explicatifs sous la forme de textes ou de discours, d'autant plus que leurs œuvres se destinent principalement au marché de l'art international et passent, pour ce faire, par divers réseaux de diffusion (*Cf. supra* : IV.II). Dans ce contexte, lorsque qu'un responsable du Dorset Fine Arts à Kinngait ou de l'Uqurmiut Centre for Arts and Crafts à Pangniqtuuq achète un dessin ou une sculpture à un artiste, il l'interroge sur la signification de l'œuvre et le sens qu'il lui donne, ce qui n'était pas toujours le cas autrefois (Vladykov Fisher, 1^e avril 2010 ; Jimmy Manning, 26 avril 2010). De plus, Jimmy Manning, alors responsable du Dorset Fine Arts à Kinngait, soulignait l'importance la documentation des œuvres auprès de leurs auteurs car elle permet de respecter leur volonté et leurs intentions, en lien avec la question des droits d'auteur :

That's quite important because we should not produce anything that maybe the artists don't want [...]; so that is important and all the more important that everything is documented in appropriate way and then, you know, because that there are copyrights and other things are a grant to be memorized. (Jimmy Manning, 22 novembre 2007)

Bien que peu d'artistes soient informés des questions liées aux droits d'auteur et de propriété intellectuelle, nombreux sont ceux qui accordent de l'importance à la collecte d'informations complémentaires, avec l'idée que ces données garantissent une meilleure compréhension de la démarche artistique et de la parole contenue dans l'œuvre : « We have to include explanations about what we represent to be sure that it would be properly understood by Qallunaat; when we don't maybe they will not understand what story is

behind the drawing » (Martha 2010b). Cet avis est partagé par d'autres artistes comme le note Leslie Boyd Ryan, chercheur associée au Dorset Fine Arts, au sujet de Napachie Pootoogook (1938-2002) dont les dessins et les estampes ont fait l'objet de nombreuses expositions internationales²⁸⁷ :

She thought herself as a local « historian » and took pride in her memory and her ability to visualize the story. She chose stories she knew well, in their entirety. She was very conscious of the potential for different interpretations of some of these stories; in fact, others had challenged her regarding her recollection of events, but this didn't bother her. At the same time, there were stories that she thought about telling but she didn't. They were perhaps too sensitive or too close to her own time. Above all, she wanted to relate the stories to the real people involved and she wanted to set the record straight, so she started writing on the drawings so the viewer would understand what was going on. (Boyd Ryan 2005 : 16)

Consciente de la multiplicité des interprétations possibles de ses œuvres, Napachie Pootoogook entreprit de les documenter elle-même en inscrivant des textes explicatifs directement sur son dessin, au bas de la page et non au dos de la feuille comme cela se faisait habituellement.

Des démarches similaires ont été observées chez de nombreux autres artistes qui intègrent des textes en inuktitut à leurs représentations visuelles (*tautunnguaq*), pour expliquer la signification de leurs dessins ; je pense en particulier à Pitseolak Ashoona (Eber 1971) dont Napachie Pootoogook était la fille, Peter Pitseolak (Eber et Pitseolak 1975 ; Eber 1977) et plus récemment à Ohutaq Mikkigaq, Jutai Toonoo et Shuvinaï Ashoona (Blodgett 1999a) bien que cette pratique ne soit pas systématique. Notons que ce même phénomène a été observé non seulement avec les estampes comme nous l'avons précédemment vu avec l'œuvre de Lucassie Tukalak mais aussi avec les sculptures où des inscriptions sont parfois incisées sur la base de celles-ci²⁸⁸. Des sculpteurs tel Pierre Karlik qui vit et travaille Kangiqłiniq dans la région Kivalliq doute que la figuration d'un sujet se suffise à elle-même :

If you try and make a communicative kind of carving, you have to say what it really means. If you don't, it might mean this, it might mean that, until you tell them. A

²⁸⁷ L'une des expositions récentes consacrées aux dessins de Napachie Pootoogook eut lieu à la Collection McMichael d'art canadien à Kleinburg (Ontario) sous le titre *de Three Women, Three Generations : Drawings by Pitseolak Ashoona, Napachie Pootoogook and Shuvinaï Ashoona* (Blodgett 1999a).

²⁸⁸ Voir notamment les œuvres de Davidialuk Allasua Amittu (Saladin et Alasuaq 1978) parmi d'autres.

person would probably have to be very sharp to understand what the meaning of the carving is without words to explain it. The person who carves it has to be part of the person who organizes what it really means. (Pierre Karlik cité in Auger 2005 : 173)

À Arviat, Eric Anoeé explique que les mots sont utiles pour faire comprendre ce qui n'est pas explicite dans la représentation visuelle et que la figuration dit ce que les mots ne peuvent exprimer :

If people from the south show northern carving or drawings, they may get some ideas about the Arctic. If this was a carving and if something is written underneath, describing it, they will understand a little bit more than just seeing the carving.

If someone sees a picture, maybe with a little bit of paragraph written about the picture, he would understand more than if there are no pictures, just written sentences...I think that art and something written about it works much better than just art work or just written words. It they go together, it would be more understandable. (Eric Anoeé cité in Auger 2005 : 172)

L'expression visuelle (*tautunnguaq*) d'un sujet parfois associé à des commentaires explicatifs a parfois la faculté de répondre aux questions que suscitent souvent les œuvres inuit dont les références culturelles des auteurs diffèrent presque toujours de l'audience à laquelle elles s'adressent. Pitaloosie Saila dont les dessins et les estampes sont régulièrement exposés en Amérique du Nord et en Europe depuis les années 1960 le rappelle avec justesse :

People often ask about what story they would tell through their drawings and Qallunaat often ask us about the story behind or what the drawing represents. [...] Long time ago there was nothing in the paper corner to explain the drawings and sometimes there not even stories related to the drawings but today's artists put on it more details even more stories. So we can say today there are more comments related to drawings and carvings, to explain it and drawings are more understandable by people. But most of the times, artists don't know about what Qallunaat say about their drawings, about modern art or their topics. I would often think about how the buyer will think about my drawing. (Pitaloosie Saila, 30 avril 2010)

Selon elle, la présence d'explications associées à l'œuvre permet de guider les Qallunaat lorsqu'ils appréhendent le sujet mais toute interprétation erronée ou inappropriée n'en est pas pour autant écartée. Malgré quelques annotations de l'auteur sur ses dessins, l'utilisation fréquente par Pudlo Pudlat d'une imagerie empruntée à divers domaines d'expériences pouvait parfois donner lieu à des interprétations chamaniques abusives de ses dessins et de ses gravures. De fait, lorsqu'on lui disait que certains décelaient dans son art quelques allusions au chamanisme, l'artiste rejetait simplement de telles interprétations ou

s'en amusait : « Non, je ne le vois pas comme un chamane, peut-être êtes-vous la seule à le faire. » répondait-il à Marion Jackson qui le questionnait à ce sujet (Pudlo Pudlat cité in Routledge et Jackson 1990 : 51).

Malgré la collecte d'informations réalisée directement auprès des artistes, les œuvres ne circulent pas systématiquement avec les explications qui lui sont associées, en raison des nombreux intermédiaires qui existent entre l'artiste et le destinataire de l'œuvre tel qu'un collectionneur privé ou un musée : il n'est pas rare que les informations se perdent, en particulier lorsqu'une œuvre est remise en circulation sur le marché international de l'art après plusieurs années et je l'observe régulièrement dans le cadre de mes fonctions à la galerie ZoneArtInuit.Inc. où je travaille. D'autre part, tous les dessins n'ont pourtant pas besoin d'être expliqués puisque tous ne contiennent pas le récit d'une expérience (*unikkaa*) ou celui d'un mythe (*unikkaatuaq*) à proprement parler : en effet, certaines représentations se composent d'un motif décoratif sans signification particulière.

Mes dessins ne contiennent pas de récits en référence à la tradition orale [*unikkaatuaq*] ou à ma propre expérience [*unikkaa*], je dessine seulement à partir de mon imagination [*isumannuaq*], je représente visuellement les idées qui me viennent à l'esprit et que je veux dessiner. Il n'y a pas d'histoire dans mes dessins et les Qallunaat qui les regardent peuvent les interpréter comme ils veulent, selon ce qu'ils voient : cela est convenable puisqu'il n'y a pas d'histoire dans mes dessins, mes dessins sont le produit de mon imagination. (Kenojuak Ashevak, 20 avril 2009, notre traduction)

Bien que ce point de vue ne constitue pas la norme parmi les dessinateurs interrogés, cet aspect du dessin qui ne semble, à priori, ne véhiculer aucun message doit être pris en compte. Ces propos méritent toutefois d'être nuancés puisque les recherches doctorales de Cécile Pelaudeix consacrées aux œuvres graphiques de Kenojuak Ashevak ont révélé des constantes dans son art tel un dispositif visuel de déploiement des motifs du centre de la composition vers la périphérie correspondant, selon elle, à *tarniq*, composante de la personne reposant sur un principe de vitalité (Pelaudeix 2005) évoqué précédemment (*Cf. supra* : chapitres II.II et V.II.1) et sur lequel nous reviendrons ultérieurement (*Cf. infra* : VIII.II). Bien que ce ne soit qu'une proposition d'interprétation, celle-ci implique une référence implicite aux origines culturelles de Kenojuak Ashevak qu'elle a transposées à son œuvre, sans le dire publiquement, ce qui n'exclut pas la dimension symbolique de l'expression visuelle.

Nous venons de traiter de la question du double pouvoir de la parole et du dessin dont quelques-unes des analogies et des limites ont été montrées, notamment quand l'expression verbale comme visuelle relèvent d'un désir de communication et de partage d'une parole ou d'un point de vue. Les pratiques relatives à cette volonté semblent soumises aux mêmes exigences sociales de véracité. La parole de l'artiste qui apparaît dans le dessin, parfois sous la forme d'un commentaire écrit sur le papier ou par l'intermédiaire d'un texte qui constitue un élément de la représentation, est considérée par la majorité des artistes comme essentielle et complémentaire du sujet dessiné. Ne perdons pourtant de vue qu'en la présence d'une figuration associée à un texte, la signification du sujet relève d'un langage plus ou moins explicite et qu'en aucun cas, le texte n'aurait un sens équivalent à la figuration puisque leurs formes et leurs contenus se distinguent : « Le texte ne “commente” pas les images. Les images “n’illustrent” pas le texte » écrivait Roland Barthes (2007) en exergue de *L'empire des signes* (cité in Laplantine 2013 : 17). Par conséquent, le dessin et la parole se situent sur un même plan symbolique, mais le texte contenu dans la représentation visuelle ne se substitue pas à celle-ci ; il la complète.

VI.II. La dimension sonore du dessin

D'un point de vue figuratif, tout dessin semble à priori muet et voué au silence puisque les lignes et les formes tracées sur le papier ne requièrent pas l'ouïe pour être perçues alors qu'à l'inverse, l'oralité est intrinsèquement liée à sa sonorité. Pourtant, si l'on considère que le dessin et la parole sont dotés d'une certaine puissance symbolique comme le démontrent les analyses précédentes, nous nous demandons s'il existe une dimension sonore du dessin. L'une des premières qualités généralement associées à la parole étant sa dimension acoustique, il convient donc d'en explorer tous les aspects, y compris sa forme audible, afin d'envisager de nouvelles corrélations entre ces deux formes d'expression que sont la parole et le dessin.

VI.II.1. Manifestations visuelles d'une parole ou d'un son

VI.II.1.a. Chants et dessins : l'ouïe et la vue en interaction

Selon les observations et l'analyse des données, la dimension sonore d'un dessin se manifeste tout particulièrement lors des processus de création, sous différentes formes, que ce soit par l'intermédiaire du bruit produit par le crayon sur le papier, de chants ou de récits associés à la gestuelle graphique. Rappelons que Taamusi (1991 : 45) définit la manifestation de la pensée sous une forme tangible et acoustique (*Cf. supra* : VI.I.1), ce qui fait écho aux propos de certains artistes qui confèrent parfois au dessin une dimension sonore. Par exemple, Ruth Annaqtuusi Tuluiialik, une dessinatrice de Qamanittuaq, désigne ses dessins par le terme *qikaaluktut* qu'elle définit comme « the sound of people passing by, perhaps outside your iglu, heard but not seen ». Selon elle, les dessins ont une sonorité dans le sens où ils expriment visuellement un récit oral : « The stories and drawings are like sounds » (Annaqtuusi et Pelly 1986 : 2) ; un avis partagé par les artistes qui établissent systématiquement un lien étroit entre la parole et le dessin, sur un plan symbolique comme cela est discuté tout au long de cette recherche.

Au-delà des thèmes figuratifs empruntés à la tradition orale qui font l'objet de nombreuses publications²⁸⁹ et dont un aperçu est offert dans le cadre de cette thèse, revenons un instant sur le travail d'Himmelheber (1993) qui séjourna de juin 1936 à avril 1937 dans la baie de Kuskokwim en Alaska central, chez les Yupiit. L'auteur établit un lien intrinsèque entre la représentation d'un récit rendu simultanément sous une forme verbale et visuelle, le dessinateur exprimant à haute voix l'objet de son sujet figuratif qu'il trace sur le sable, à l'aide du couteau en os réservé à cet usage qu'il appelle « story knife »

²⁸⁹ Voir notamment : Boas (1897) qui réunit une sélection de mythes ; Saladin d'Anglure et Alasuaq (1978) dont la publication présente l'œuvre graphique de Davidialuk Alasuaq Amittu qui illustre des récits issus de la tradition orale ; Saladin d'Anglure (1979).

(Himmelheber 1993 : 28-29). Selon l'auteur, cette pratique est réservée aux enfants ou aux jeunes adultes qui s'y adonnent avec plaisir :

We find the story knife in the hand of a small girl, who, with a handful of other girls, squats on the ground or lies on her stomach and tells them a story. These groups of children belong the village-picture just as chickens Black Forest village; one sees them at every step and at all times of the day; the story-drawing is the greatest pleasure of a girl. [...] While telling this story, the girl depicts each mentioned object, or if she has already drawn it she points to it and draws a line from this object to the kayak. During all this time the awe inspiring song went on. (*Ibid.*)

Bien qu'aucune observation équivalente à celle-ci n'ait été faite dans d'autres régions²⁹⁰, selon les sources, la référence aux récits et aux chants rejoint les propos récents des informateurs de Kinngait et Pangniqtuuq au sujet de leurs pratiques artistiques. Par exemple, Qaunaq Mikkigaq, une aînée kinngarmiut renommée pour ses talents de couturière et ses connaissances des récits de la tradition orale qu'elle enseigne à l'école locale depuis plusieurs années, a réalisé des sculptures dans les années 1950, ainsi que des dessins dont quelques-uns ont été inclus dans les collections annuelles d'estampes de Cape Dorset en 1980, 1981, et 1986. Interrogée sur ses savoir-faire artistiques et notamment au sujet des œuvres qu'elle réalisait²⁹¹, Qaunaq Mikkigaq a souligné le fait qu'elle chantait toujours en dessinant :

I was always singing when I was drawing. According to me, songs and art and crafts come together. I sing and sew at the same time, and that was the same thing while I was making carvings or drawings several years ago. I started a *pisiq* or another song at first, and then the idea came out from my mind so the piece of drawing or carving went through. (Qaunaq Mikkigaq, 21 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

Selon elle, le chant s'inscrit dans son processus créatif, en lançant le projet artistique : elle se met à chanter et l'idée du sujet figuratif vient ensuite. Pour Jimmy Manning, il existe une corrélation entre les dessins et les *pisiit* (« chants personnels ») :

Yes, we could make comparisons between drawings and *pisiit*. Drawings and *pisiit* are similar as they both tell experiences of people related to what they lived. (Jimmy Manning, 1^{er} mai 2009)

²⁹⁰ Himmelheber (1993 : 30) précise d'ailleurs que cette pratique qui est répandue de la baie Kuskokkwim au Yukon n'est pourtant pas connue dans la région Nunivak, au nord-ouest de l'Alaska central.

²⁹¹ Faute de revenus suffisants, Qaunaq Mikkigaq a délaissé la pratique du dessin au profit de ses autres activités artistiques et artisanales. Elle dit avoir vendu son dernier dessin à Jimmy Manning pour cinquante centimes en 2006 (Vladykov Fisher 2008 : 107).

La référence du dessin au chant et tout particulièrement aux *pisiit* rappelle l'objet même de ces deux modes d'expressions qui se réfèrent à *isuma*, c'est-à-dire, à la pensée, aux émotions, au ressentis et aux affects (*Cf. supra* : VI.I.1). Comme les dessins, les *pisiit* expriment des sentiments de joie mais aussi de colère, de frustration, de regret et de tristesse qu'il convient de partager afin que ce vécu ne se retourne pas contre soi-même ou contre autrui (Briggs 1969 ; 1987). Les chants étaient l'un des moyens d'y parvenir et nous verrons dans la troisième et dernière partie de la thèse que les dessins ont un potentiel analogue. Par exemple, lors d'ateliers organisés par le Nunavut Arctic College à Iqaluit, et réunissant des aînés nunavummiut et des étudiants, George Aggiaq Kappianaq a exprimé dans un chant son immense chagrin suite à l'assassinat de son frère, lui permettant de prévenir tout sentiment négatif concernant cet événement comme la volonté de venger la mort de son frère (Oosten, Laugrand et Rasing 2001 : 227). Des *pisiit* étaient (et sont encore aujourd'hui) parfois destinés à guérir des blessures psychologiques et leur composition est accessible à tous. Emile Imaruittuq, une aînée originaire d'Iglulik distingue trois types de chants :

les *pisiit*, ou *qilaujjarusiit*, qui sont des *pisiit* chantés avec un tambour, et les *iviutiit*, qui servaient à gêner les gens, à se moquer d'eux, à rire de leurs faiblesses. Ils créaient des chansons pour se moquer d'autrui. Il y a également les *sakausiit*, les chansons utilisées par les *angakkuit*. Ce sont les trois types de chansons que je connais. (Emile Imaruittuq citée in Oosten, Laugrand et Rasing 2001 : 227)

Chanter et composer des *pisiit* faisaient autrefois partie du quotidien, toutes les occasions pouvant faire l'objet d'un chant :

Lorsque la vie était belle, ils [les Inuit] chantaient à propos de la situation qui les rendait heureux. Lorsque les choses étaient difficiles, les chants parlaient des pensées qui traversaient leur esprit. Le récit de leurs expériences pouvait être utile aux autres. (Therrien et Laugrand 2001 : 130)

Les chants, les danses et les bavardages étaient souvent partagés pour passer le temps (Jenness 1928 : 123) comme c'est le cas avec le dessin, ce qui sera évoqué ultérieurement (*Cf. infra* : VIII.I.) et les Inuit chantaient et composaient des *pisiit* durant les migrations saisonnières, pour rendre les déplacements plus agréables (Bennett et Rowley 2004 : 113). Ainsi, pour Mikitok Bruce, composer et chanter des *pisiit* permettent de tromper l'ennui en occupant son esprit :

Pihiit [*pisiit*] also served to keep people's mind occupied to divert them from cares or worries and to keep them from being anxious due to burdens of the mind. Worry is a great destroyer. People often deteriorate from worrying and thus spoil a good life. I think the main reason why Inuit developed their songs was to occupy themselves, with the idea of extending their life. This seems to be the whole idea behind *pihiit*. (cité in Bennett et Rowley 2004 : 108)

Les *pisiit*, récemment appelés *ajaaja* (Randa 2009 : 6) sont, pour certains locuteurs, très importants car ils livrent une parole qui doit être transmise pour partager des connaissances acquises :

The Inuit *pihiit* [*pisiit*] tell of having learned the best way to do things, perhaps about the best way to catch animals. They records stories that can be told forever before a voice is forgotten. The story should not be told in a low quiet voice, but loud and clear, so that everybody hears. The song should vibrate... When someone really starts singing his *pihiit*, he would be nervous, shaking, and happy at the same time. (Donald Suluk cité in Bennett et Rowley 2004 : 109)

La question transversale touchant à la dynamique de l'oralité et à la transmission des savoirs par l'intermédiaire des *pisiit* interpelle des chercheurs des sciences sociales parmi lesquels Hatouma Sako (2015-16) qui explore, dans sa thèse de doctorat, les pratiques sociales et culturelles associées aux chants et aux performances inuit des Arviammiut (habitants d'Arviat, région Kivalliq au Nunavut), selon une approche ethnopoétique. Ses résultats rendent non seulement compte de la diversité des chants personnels et de leurs représentations symboliques mais attestent également de leur pertinence dans les sociétés inuit contemporaines. L'analyse des données montre que de nombreux points de comparaisons existent entre les *pisiit* et les dessins. Ils relèvent tous deux de la nécessité d'exprimer ses expériences personnelles pour les partager en visant le bien-être tant individuel que collectif²⁹².

Bien que la pratique des chants soit généralement associée aux humains, notons qu'ils ne sont pas les seuls à posséder des *pisiit* ou des chants spécifiques, selon Anautalik :

Animals and birds, all have *pisiit*. Even little animals, birds, rabbits, cranes and *siksiit* [the ground squirrel] all have songs. I'm going to sing some of them. This is the *pisiit* of the *siksik*, the ground squirrel.

Siksirjuaq, siksirjuaq,

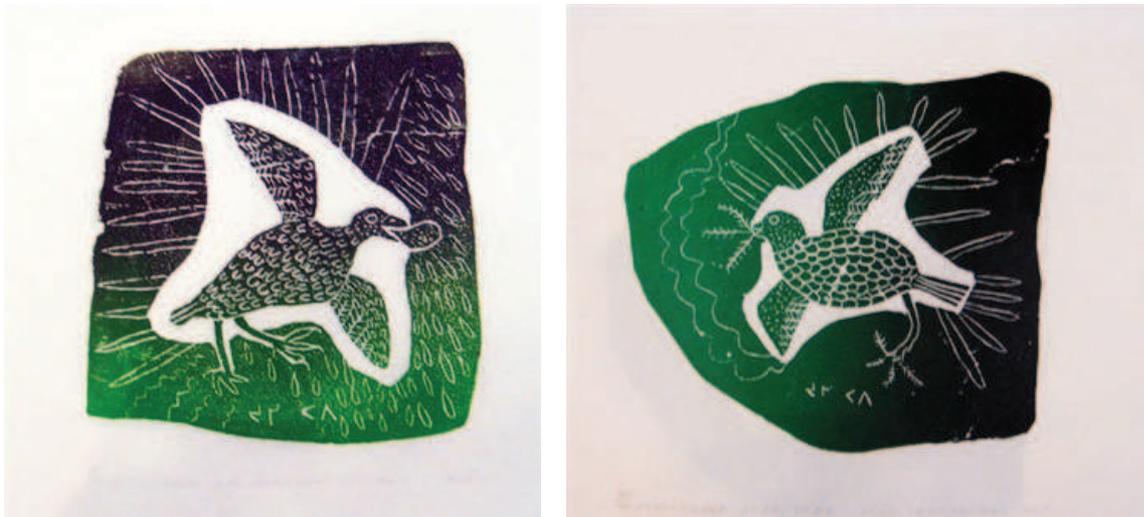
Large squirrel, large squirrel.

²⁹² Cet aspect du dessin sera développé au chapitre huit de la thèse.

Siksirjuaq, mamatigiliqpara sitiminut itiq&uni ti, ti, ti, ti ti.
Large squirrel is my perfume while he goes in his nest. Ti, ti, ti, ti, ti.
Aijaa, aji.
Aijaa, aji. (Anautalik, cité in Oosten et Laugrand 2007 : 245)

VI.I.1.b. La figuration d'un son

Au vu des divers témoignages rassemblés, des corrélations existent entre les chants et les dessins dont les pratiques sociales se situent sur un même plan symbolique (Sako et Maire 2015-16²⁹³). Un autre aspect de la dimension sonore des arts graphiques mérite l'attention : sur un plan figuratif, comment représenter les paroles, les chants ou les sons ? Le chant des animaux vient d'être évoqué et ce sujet a tout particulièrement suscité l'intérêt de Josie Papealook (1918-1997), un dessinateur de Puvirnituk qui réalisa de nombreuses représentations d'oiseaux chantants dont deux exemples figurent ci-dessous (Ill. 56).



Ill. 56. Deux estampes de Josie Papealuk (dessinateur et maître-graveur), *Qupanua*, 1977, gravures sur pierre, 40,64 cm x 18,1 cm (chacune), 35 ed. (Photo : Claude Malouin InuitArtZone.Inc. 2010 © FCNQ)

²⁹³ Un article à paraître (Sako et Maire 2015-16) explore les pratiques poétiques et artistiques inuit en établissant des liens entre les chants, les performances, les sculptures et les dessins, à partir du thème de l'ours qui danse et des représentations symboliques, visuelles et sonores qui lui sont associées.

La dimension sonore se manifeste sous différentes formes visuelles : un bulle sort du bec ouvert de l'oiseau de gauche, à la manière des bandes dessinées ; quant à celui de droite, trois courtes lignées striées émanent de son bec comme un cri strident. Ces différents modes de représentations figuratives ne sont pas fantaisistes mais correspondent chacun à deux chants distincts d'espèces d'oiseaux migrateurs de bord de mer, comme l'indique la légende en inuktitut au-dessous de l'image. Notons qu'il existe de nombreux dessins de Josie Papialuk illustrant le chant des oiseaux bien que ce thème reste néanmoins peu répandu au regard de l'ensemble de la production d'arts graphiques dans l'Arctique canadien.

Les sons produits par la parole humaine font l'objet de figurations de la part des dessinateurs. Les dessins d'Annie Pootoogook parmi d'autres, se révèlent très explicites à ce sujet avec, par exemple, la représentation du son de la radio (Ill. 57).



Ill. 57. Dessin d'Annie Pootoogook, *Calling Annie*, 2005-06, crayons de couleur et encre sur papier, 50,8 x 54,6 cm
(Source : McMaster 2010 : 199 © Dorset Fine Arts-WBEC)

Les mots inscrits en inuktitut au-dessus de la radio sont les suivants : *ani putugu nukasi[q] uqalagiarli 8965mut*, soit « On voudrait qu'Annie Pootoogook, la cadette, appelle le

numéro 8965 »²⁹⁴ (notre traduction). Ce dessin autobiographique saisit un moment du quotidien passé à écouter la radio en buvant du café ou du thé, quand d'autres occupants de la maison vaquent à leurs occupations. Les paroles transmises par la radio apparaissent sous la forme de mots mais aussi de courtes lignes courbes émanant du poste qui correspondent à la diffusion des ondes dans l'espace, d'une manière similaire aux représentations des chants d'oiseaux de Josie Papialuk (Ill. 56).



Ill. 58. Sculpture d'Omaluk Oshutsiaq, *Femme jouant de l'accordéon*, 2001, 17,79 x 11,43 x 6,35 cm (Photo : Claude Malouin InuitArtZone.Inc 2012 © Omaluk Oshutsiaq).

La musique et le chant interviennent aussi comme des sujets figuratifs. Il existe des dessins sur ce thème comme celui réalisé vers 1972 au feutre par Lucy Qinnuayuak, la tante de Kenojuak Ashevak, où l'on voit des gens danser sur de la musique émise par un gramophone (Cf. Leroux *et al.* 1994 : 79) ou encore celui de Kananginak Pootoogook qui a dessiné son autoportrait jouant de l'accordéon (Cf. McMaster 2010 : 182)²⁹⁵. Notons qu'il existe des représentations visuelles analogues dans le domaine de la sculpture même si elles restent peu nombreuses ; la sculpture d'Omaluk Oshutsiaq (Ill. 58) montrant une femme jouant de l'accordéon en offre un exemple.

VI.II.2. La représentation visuelle du silence

Si la parole mobilise l'attention dans le cadre de ce travail, le silence ne doit pas pour autant être négligé, d'autant qu'une chose dissimulée à la vue (*ijiruqtulluniq*) ne signifie pas pour autant qu'elle soit silencieuse (*nipingittuq*), selon Therrien (2008 : 255).

²⁹⁴ Il existe deux Annie Pootoogook éponymes et le locuteur doit préciser de laquelle il s'agit : la cadette ou l'aînée.

²⁹⁵ Ces deux œuvres appartenant à des collections privées, les droits d'auteurs nécessaires à leur reproduction n'ont malheureusement pas pu être obtenus, c'est pourquoi le lecteur pourra se référer aux sources où elles ont été publiées.

Par exemple, les Ijirait, ces anciens humains devenus des entités invisibles, sifflent : « Les *ijirait* ne sont pas visibles pour les gens qui n'ont pas de contact avec le surnaturel, mais ils le sont pour le chamane.... Les profanes les entendent siffler dans les airs » (Rasmussen cité in Saladin d'Anglure 1983 : 72). Bien que ces êtres non-humains ne laissent pas de traces lorsqu'ils se déplacent, leur présence est parfois associée à des sons identifiables comme des bruits de pas sur le sol, mais selon George Agiaq Kapianaq, les Ijirait se montrent souvent discrets :

They [Ijirait] didn't make any sound at all. You could see them in between the ropes of the tent. I think it was because they didn't attempt to scare me that I was not scared. I just watched them, and I talked to my wife about them. The *ijirait* stayed close by. I think those three had been childhood playmates of my wife. My wife knew them and had been taken inland by them. If it had been only me, I would have ended up without a wife, but because my father was there this didn't happen. The old woman Qaataniq told me that her father had taken my wife back from the *ijirait*.²⁹⁶

La qualité sonore associée au domaine du visible et de l'invisible est relevée par les témoignages inuit qui accordent autant d'importance à l'ouïe et à la vue (Therrien 1990 : 38). Notons que selon les représentations symboliques inuit, ce que l'on ne perçoit pas par l'ouïe ou par la vue ne signifie pas pour autant que ces choses n'existent pas²⁹⁷. Dans un article consacré aux manifestations des traces sur le sol et sur le papier, Michèle Therrien évoque les deux registres de langue, sacrée et profane (*Cf. supra* : II.II.2.b) à partir de deux dessins des années 1960 : une scène de chasse par un dessinateur anonyme en 1964 où la présence des traces du gibier relève d'un contexte profane ; et la représentation d'une vision d'esprits par l'artiste Pallu (en 1966) où l'absence de traces au sol inscrit le sujet dans le domaine du sacré (Therrien 1990 : 41).

Il est intéressant de noter que des représentations figuratives analogues se donnent à voir dans les œuvres graphiques récentes bien que les artistes restent discrets quant à la signification des sujets. Par exemple, deux dessins de Shuvinai Ashoona illustrent ce thème : bien qu'aucun être humain ne soit visible dans le premier dessin (Ill. 59), leur

²⁹⁶ Consulté sur Internet, <http://www.johanneke.com/inuitpp/interviews/kappianaq.html>, le 3 mars 2014.

²⁹⁷ D'après les recherches de Bernard Saladin d'Anglure (1983) consacrées aux Ijirait, les discours inuit attestent de leur présence et de leurs interactions avec les humains et les non-humains, y compris à une époque récente (en 1981) et en dépit des transformations des cosmologies et des ontologies.

présence ne fait pourtant aucun doute compte tenu des nombreuses traces de pas dans la neige qui indiquent des déplacements d'un *iglu* à un autre.



Ill. 59. Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2004, encres sur papier, 50,8 x 66,4 cm, collection privée (Photo : Spirit Wrestler Gallery 2004 © Dorset Fine Arts-WBEC).



Ill. 60. Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2004, encres sur papier, 66 x 50,8 cm, collection privée (Photo : Spirit Wrestler Gallery 2004 © Dorset Fine Arts-WBEC).

À l'inverse, le second dessin (Ill. 60) qui représente des maisons de neige (*igluit*) ne contient aucune trace de pas sur le sol, ce qui semble indiquer la présence des entités non-humaines : bien que des objets fabriqués par les humains tels que des traîneaux, des outils et du matériel de chasse soient à l'intérieur des habitations, aucune trace visible n'atteste de leur présence. Aux dires de l'artiste interrogée au sujet de la signification des traces, celles-ci se réfèrent au domaine de l'invisible :

When I start to draw I remember things that I have experienced or seen. [...] Sometimes they come out more realistically but sometimes they turn out completely different. In this drawing [left one], I made an outpost camp established near [Cape] Dorset [hamlet]; you can see the first building here²⁹⁸ [showing the wall, on left part of the drawing] and people are around. You know, you could follow their tracks [...]. The next drawing [on right] tells about those who leave no trace. I've never seen them but I was told they live on the land, leaving no trace. (Shuvinai Ashoona, 24 avril 2009)

²⁹⁸ Kananginak Pootoogook (21 avril 2009) et Mangitak Kellypalik (15 avril 2009) mentionnent également la présence de campements à proximité des premiers bâtiments construits sur l'emplacement actuel du hameau de Kinngait.

Selon Shuvinai Ashoona, le premier dessin s'inspire de son expérience personnelle alors que le second provient de récits qui lui ont été racontés, en référence aux êtres invisibles non-humains bien qu'elle ne le formule pas en ces termes au profit d'une désignation indirecte qui correspond, selon Therrien (2008 : 255), à « une manière normale et courante de parler en présence de tous, humains et non humains ». En effet, l'emploi du terme « those » désigne implicitement les entités non-humaines, permettant ainsi d'éviter tout abus de langage.

D'autres exemples de l'œuvre graphique de Shuvinai Ashoona illustrant son attachement à ce domaine d'expérience seront présentés. Nous verrons au cours des prochains chapitres que ce qui n'est pas figuré dans un dessin a une signification tout aussi importante que ce qui apparaît sur le papier (*Cf. infra* : chapitres VII et VIII.II), d'autant plus que les objets sont gouvernés pas des *inuut*, c'est-à-dire des forces tutélaires invisibles également soumises à des interdits langagiers, selon Rasmussen (1929 : 214) et Therrien (2008 : 258). Aussi, une attitude prudente doit être adoptée quant au contenu d'un dessin dont les formes invisibles et les surfaces vierges ont un sens, selon les configurations de la pensée inuit. À l'encontre de certains historiens d'art qui définissent parfois les formes figuratives inuit comme des éléments isolés et décontextualisés (voir notamment Franklin 2003 : 232), les analyses démontrent, au contraire, que la pratique du dessin inuit doit répondre à des exigences de retenue, selon lesquelles l'expression indirecte s'applique à la parole comme au dessin, tout en s'inscrivant dans des contextes d'énonciation complexe, parfois difficiles à saisir qui seront explorés dans le chapitre suivant.

Conclusion du chapitre VI

Comme une parole, un dessin vise à être partagé avec un auditoire et dont la source réside dans la pensée (*isuma*) qui mobilise un désir de communication, une intention. Selon les témoignages inuit, la pratique du dessin est associée à une forme de langage implicite ou explicite, directe ou indirecte ; comme une parole, le dessin est doté d'un pouvoir qui relève d'un même domaine d'expérience : celui de l'oralité. L'historien d'art, Adorno, considère l'art comme un langage énigmatique : « Toutes les œuvres d'art et l'art en général sont des énigmes. Le fait que les œuvres disent quelque chose et en même temps le cachent, place le caractère énigmatique sous l'aspect du langage » (Adorno 1989 : 159). En dépit de ces analogies dont les origines se situent dans la cosmogénèse inuit, ils existent certaines limites quant au pouvoir respectif de la parole et du dessin, ce que le chapitre suivant développera.

Cependant, nous pouvons d'ores et déjà dire que la parole de l'artiste étudiée en corrélation avec la figuration d'un sujet réfute l'idée selon laquelle l'art serait un langage universel, compte tenu de la spécificité de son statut « quasi magique » selon l'expression de Kananginak Pootoogook (cité *in* WBEC 1979 : 9). Par ailleurs, la valeur accordée à l'implicite et aux non-dits dans une parole visuelle ou verbale permet de transformer une pensée invisible et informelle en une nouvelle dimension visible et acoustiquement saisissable et c'est en ce sens que, selon Shuvinaï Ashoona (21 avril 2010) « drawing is talking » (« dessiner, c'est parler »). Enfin, l'évocation de la dimension sonore du dessin renforce ses liens avec la parole dont certains éléments comparatifs avec les *pisiit* impliquent des représentations symboliques qui placent les intentions du locuteur au centre des modes d'expressions verbal et visuel, comme cela a déjà été mentionné au sujet des tatouages, des amulettes et des miniatures. Le dessin s'inscrit au cœur des cosmologies inuit mais il n'en demeure pas moins ouvert sur le monde extérieur, de par ses origines et les pratiques anciennes sont parfois bousculées par des éléments exogènes comme la notion d'individu, de notoriété, d'autonomie et d'indépendance. Donner un statut de parole au dessin ne se fait pas sans tension entre le passé et le présent, entre les familles et les communautés, entre les mondes inuit et non-inuit.

Chapitre VII. DESSINER POUR NE PAS DIRE OU POUR TENTER DE DIRE ?

Après avoir souligné pourquoi, selon les artistes d'âge, d'origine et de situations différentes « dessiner, c'est parler », nous retiendrons des contextes d'énonciation dans lesquels le dessin se substitue à la parole. Chez les Inuit comme dans d'autres sociétés à tradition orale, la parole reste soumise à des codes sociaux régis par des normes éthiques collectivement admises qui impliquent des devoirs de réserve : s'il est permis de dire certaines choses publiquement, d'autres, au contraire, se limitent à la sphère privée et ne peuvent être ouvertement discutées sans nuire ou porter préjudice à quiconque. Considérant le dessin comme un mode d'expression équivalent à la parole, ce dont il a été question dans les chapitres précédents, nous nous intéresserons aux sujets habituellement réservés au domaine du privé.

Néanmoins, ce qu'on ne peut dire verbalement est parfois exprimé visuellement par l'intermédiaire du dessin (ou d'autres formes artistiques), en réaction contre des interdits langagiers : le choix de certains sujets figuratifs relève d'une volonté de partager publiquement des thèmes habituellement réservés à la confidentialité, mais pour quelles raisons et dans quels contextes ? C'est ce dont il sera question dans ce chapitre où nous verrons, dans un premier temps, quels sont les sujets exigeant une certaine retenue selon les locuteurs dits traditionnels, tout en discutant des frontières délimitant le « devoir dire » et le « devoir taire » pour reprendre l'expression de Therrien (2008 : 256). Or, ces limites semblent progressivement repoussées, en particulier dans deux domaines d'expérience : la santé et l'art où se développent des projets communautaires et des démarches personnelles qui bousculent les valeurs collectives dites traditionnelles. Malgré les changements de perception engagés dans les sociétés inuit, nous verrons que de sévères critiques sont

formulées à l'égard des dessins dont les sujets de figuration sont proscrits et tout particulièrement en ce qui concerne les œuvres destinées au marché international de l'art.

VII.I. Des tensions entre le « devoir dire » et le « devoir taire »

Dans un article consacré aux interdits langagiers chez les Inuit, Michèle Therrien a montré que la retenue verbale est exigée en l'absence de maîtrise de la parole dans un contexte où la dissimulation et le secret restent socialement proscrits (Therrien 2008). La réflexion est engagée à partir d'une double question : « que dire ? » et « que taire ? » ou en d'autres termes, qu'est-il permis de dire sans porter préjudice à quiconque et que devons-nous taire pour maintenir l'harmonie sociale ? Ayant précédemment montré que le dessin agit, pour certains Inuit, comme une parole et que « dessiner, c'est parler », il s'agit maintenant de comprendre si des interdits langagiers régissent ou non la pratique du dessin. Si tel est le cas, comment se déterminent ces interdits et sous quelle forme apparaissent-ils dans les dessins ? La notion d'intimité sera discutée en rapport aux exigences sociales d'expression ou de retenue.

VII.I.1. L'intériorité comme domaine d'expérience

Nous avons précédemment vu que l'un des principes fondamentaux de la pratique du dessin consiste à rendre visible/audible *isuma* (« la pensée, l'affect ») dont l'intériorité et l'invisibilité sont vouées à se manifester « de façon tangible » (Qumaq 1991 : 45) sous la forme d'une expression verbale ou visuelle caractérisée par un principe d'« extériorisation » inhérent à la création artistique (De Wulf 1914 : 7). Ce processus d'extériorisation du contenu de *isuma* est interprété par les Inuit comme un signe positif puisqu'il s'agit de rendre visible l'invisible, nous dit Therrien (1995 : 74). Lorsque la pensée devient visible/audible, la communication devient possible : une nouvelle relation à

l'entourage peut se construire, fondée sur la qualité du rapport à l'autre. Par l'acte de dessiner, l'artiste interagit avec son environnement envers lequel il doit être respectueux et attentif : cette aptitude qui est hautement valorisée relève du terme *imminiqjuq* désignant « une personne capable d'agir de sa propre initiative sans menacer autrui » (*Cf supra* : IV.II.2a)²⁹⁹, lequel est associé à l'expérience intime : *imminiqiniq* formé sur le radical *immi-*, « ce qui relève du soi, sépare, distingue », selon Michèle Therrien (2008 : 254). Tout en étant conscient des inévitables tensions entre intériorité et altérité, il convient d'éviter les comportements intrusifs en gardant la « bonne distance », *qanittiginiq* (Therrien 1996 : 37), par l'intermédiaire d'une attitude « de réserve, de timidité, voire de retrait dans les échanges entre les vivants, les défunts, le gibier et les non-humains » nous dit Therrien (2008 : 254) ; mais où se situe la juste distance qui permet de ne pas franchir les limites de l'intimité et dont dépend l'harmonie sociale ?

Dans les communautés, il a été observé que le partage des savoirs, de la nourriture et des rêves, par exemple, reste un comportement prescrit car il est nécessaire au maintien de l'équilibre social (Oosten et Laugrand 2007). Les biens exclusivement individuels ne concernaient autrefois qu'un petit nombre d'objets (kayak, armes, aiguilles, lampes à l'huile), selon Qumaq (1991 : 169). Les chants personnels, les savoirs chamaniques et l'expertise des sages-femmes relevaient de la propriété privée, impliquant un accord implicite pour leur transmission (Therrien 2008 : 251). Aux dires de certains artistes, il en va de même des dessins qui relèvent de la sphère privée, tant leur sujet figuratif et leur signification sont intimes : de telles représentations sont ainsi conservées à l'écart du regard d'autrui et ne sont partagées qu'à de rares occasions, voire pas du tout. « La création artistique [...] est un processus très intime, qu'il est très difficile d'exprimer avec des mots » disait l'artiste allemand Joseph Beuys (cité *in* Antoine 2003 : 135). Le rapport de l'art à l'intériorité et à l'intimité semble intrinsèque - « l'art est essentiellement subjectif », nous dit Véron (1878 : 84) - en considérant que le travail de l'artiste comme la reconnaissance de son talent se fondent sur des affects et des émotions (Derlon et Jeudy Ballini 2005).

²⁹⁹ Rappelons-nous les propos de Teeve Etook : « Tout artiste doit penser par lui-même et décider quel genre d'art il veut produire. [...] Être un artiste est chose sérieuse » (cité *in* Weetaluktuk et Bryant 2008 : 99-100).

Selon les discours inuit, l'art exprime les pensées, les affects et les émotions qui relèvent de la propriété privée et du domaine de l'intime : « Thoughts [*isumait*] were one of the few things considered to be personal property, easily violated by questions, disagreement or analysis. » (Semeniuk 2007 : 25). Exprimer ses pensées ou ses émotions revient donc à partager une part de son intimité, c'est-à-dire « ce qu'il y a de plus au-dedans et de plus essentiel » (Gagnebin et Milly 2006 : 172) dont l'expression par le dessin ou la parole appartient à chacun. Considérant que tout ce qui relève de *isuma* a une dimension supérieure (Oosten et Laugrand 2007 : 164), qu'en est-il exactement des dessins mais aussi des autres objets d'art comme la photographie, la sculpture ou les films audio-visuels qui représentent de manière tangible le contenu de la pensée inuit sur la scène publique et de façon plus ou moins explicite ?

L'emploi de formules définitives, surtout s'il s'agit d'exprimer les opinions ou les sentiments personnels, n'est pas accepté par les locuteurs dits traditionnels : le devoir de réserve se traduit par des procédés linguistiques qui visent à lisser les échanges parlés. (Therrien 2008 : 255)

Pour les locuteurs dits « traditionnels », l'expression de ce qui relève de *isuma* exige un « devoir de réserve », nous dit Therrien, lequel semble pourtant mis à mal par les jeunes générations comme le montrent certaines situations récentes. Par exemple, dans le domaine de l'art, la nudité et la sexualité apparaissent comme thèmes figuratifs de dessins et de sculptures et sont appréciés par les artistes masculins, selon Norman Vorano (2008), conservateur d'art inuit au Musée canadien de l'histoire (Gatineau, Québec). Selon l'auteur, la récurrence de ces sujets s'inscrit dans un contexte où la déssexualisation de l'art s'est imposée avec la christianisation des Inuit et l'expérience des pensionnats autochtones qui ont engendré des changements concernant la morale sexuelle :

In a more direct way, the desexualization of Inuit art was influenced, first, by missionary work in the Arctic and, second, the residential school experience, which, for some Inuit, instilled a sense of shame about Inuit culture in general and sexuality more specifically. (*Ibid.* : 125)

Cette lecture répressive du christianisme a pourtant été condamnée par Michel Foucault dans *la Volonté de savoir* (1976) où il montre, au contraire, que dans les régions occidentales, le XIX^e siècle est considéré comme le moment crucial où se serait « mis en place un appareillage à produire sur le sexe des discours, toujours davantage de discours,

susceptibles de fonctionner et de prendre effet dans son économie même » par l'intermédiaire de la religion chrétienne (Foucault 1976 : 33). À l'inverse de la pensée freudo-marxisme de l'époque, Foucault considère que la sexualité n'est pas le corrélat d'un refoulement ou d'une répression, mais elle se construit à partir d'injonctions à se manifester et à se dire à travers « les spirales perpétuelles du pouvoir et du plaisir » (*Ibid.* : 62). Selon lui, l'histoire de la sexualité en Occident serait liée à un devoir de l'aveu qui nourrit une *scientia sexualis*, c'est-à-dire à des « stratégies de pouvoir qui sont immanentes à cette volonté de savoir » (*Ibid.* : 98). La *scientia sexualis* repose sur une forme de « pouvoir savoir » comme la médecine et la psychiatrie à laquelle s'oppose l'*Ars Erotica* proposant une gestion de la sexualité à partir d'une maîtrise absolue du corps et de la recherche de l'intensité du plaisir, en référence aux sociétés traditionnelles. Ces deux principes sont intrinsèquement liés :

Nous avons au moins inventé un plaisir autre : plaisir à la vérité du plaisir, plaisir à la savoir, à l'exposer, à la découvrir, à se fasciner de la voir, à la dire, à captiver et capturer les autres par elle, à la confier dans le secret, à la débusquer par la ruse ; plaisir spécifique au discours vrai sur le plaisir. (*Ibid.* : 95)

Pour Foucault, le christianisme a contribué à faire de la sexualité un objet de discours et de ce point de vue, il n'est donc pas surprenant que ce thème soit représenté sous la forme de dessins ou de sculptures en Occident comme ailleurs dans le monde.

Dans sa thèse de doctorat consacrée à la conversion et à la réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien, Frédéric Laugrand (1997b : 573) évoque des changements de moralité conséquents à la conversion des chamanes à la religion chrétienne. Ainsi, Umik, un chamane de la région d'Iglulik converti à la religion chrétienne réprouvait tout échange de femmes alors que les partages de conjoints étaient fréquents, selon Mathiassen (1928 : 235). Bernard Saladin d'Anglure note (cité in Laugrand 1997b : 574), que Umik exerçait « un certain contrôle dans son territoire d'adoption »³⁰⁰ tant sur les « échanges de marchandises » que sur « les échanges de conjoints ». Selon Vorano (2008 : 127), la production des objets et des savoir-faire n'a pas échappé à ces changements de moralité, bien que le choix des sujets reste soumis à la demande du marché

³⁰⁰ Umik quitta la région de Mittimatalik pour Iglulik avec son fils Nunqallaq, après que celui-ci ait tué le commerçant Robert Janes, connu des Inuit sous le nom de Sakirmia en 1920. Après cet événement, Umik s'est mis à « agir en prophète » après s'être converti à la religion chrétienne (Laugrand 1997b : 573).

et des coopératives. Darlene Coward Wight, conservatrice en art inuit à la Winnipeg Art Gallery, note que les représentations d'organes génitaux mâles et femelles, ainsi que les formes anales de figures animales qui n'étaient pas rares dans les sculptures d'autrefois ont été désapprouvées par les missionnaires et autres représentants de l'autorité (Coward-Wight 1991 : 24). À ce sujet, Jack Goody (1996 : 161) souligne que la sculpture chrétienne (mais aussi juive et islamiste) était frappée d'interdits : les représentations réalistes de sujets féminins et masculins étaient systématiquement rejetées jusqu'à la Renaissance italienne.

Notons, par ailleurs, que les missionnaires ont joué un rôle d'autant plus important sur les pratiques de figuration qu'ils dirigeaient souvent les ateliers d'estampes locaux. Tel est notamment le cas à Ulukhaqtuuq (Territoires du Nord-Ouest) où les Inuit sont encouragés à dessiner dès 1960, par le prêtre catholique, le Frère Henry Tardy qui dirigea le programme d'estampe, tout en ayant contribué à la création de la coopérative locale (Hessel 1998 : 160). À Puvirnituk au Nunavik, le Père Oblat André Steinman, qui fonda une mission catholique en 1956, constitua avec les résidents locaux, deux ans plus tard, l'association des sculpteurs de Puvirnituk, qui est devenue l'Association coopérative de Povungnituk visant au développement et à la mise en marché de l'art inuit. Son succès³⁰¹, ainsi que celui de la West Baffin Eskimo Co-operative de Kinngait fondée la même année, inspira d'autres communautés inuit à former des coopératives semblables pour mettre en œuvre des programmes artistiques. Lors de son passage à Kinngait où la mission permanente anglicane ne sera créée qu'en 1951 (mais où les premiers contacts avec l'anglicanisme remontent au début du siècle), le Père Llewellyn a noté :

Il n'y a qu'une famille, trois catholiques, à la Mission, et ils sont absents. Tous les Esquimaux sont protestants et depuis dix ans [la mission catholique a été ouverte en 1939], il n'y a aucune conversion encore. On sent une extrême détresse dans la voix du Père [Trinel] qui m'explique; les Esquimaux sont très gentils et confiants ; ils sont toujours à la Mission et ne voudraient pas pour tous les renards blancs du monde que les pères s'en aillent. Mais qu'on ne peut pas avoir deux religions »; ils en ont une qu'ils pratiquent fidèlement; et ils se ferment dès qu'on parle de la question. Ils viennent néanmoins à la Messe de Noël, et entrent à la Mission comme chez eux. [cité in Laugrand 1997 : 120]

³⁰¹ Aujourd'hui un symbole de la solidarité et d'indépendance des membres de la communauté, l'Association coopérative de Povungnituk est l'une des plus dynamiques de toutes les coopératives de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec. Consulté sur Internet, http://www.nunavik-tourism.com/page.aspx?page_id=65, le 21 janvier 2014.

Les impacts de l'arrivée des missionnaires furent pourtant tragiques, selon l'artiste pluridisciplinaire Alootook Ipellie³⁰² (1992 : 46) : « La loi de "l'homme blanc" remplaça la justice traditionnelle par des attitudes, des morales et des lois venues du Sud. ». Au cours d'une recherche de maîtrise en histoire de l'art canadien intitulée *Christianity, Syncretism, and Inuit Art in the Central Canadian Arctic*, Jennifer Gibson (1998) s'est intéressée aux conséquences de la christianisation des Inuit sur leur iconographie. Ses analyses montrent la fusion entre l'iconographie chrétienne et inuit dont les pratiques figuratives étaient traditionnellement liées au chamanisme (*angakkuuniq*). Selon l'auteur, ce syncrétisme dépend de plusieurs facteurs liés à l'attitude des missionnaires envers la cosmologie inuit et à la nature des sources visuelles auxquelles les Inuit ont été exposés par les missionnaires, aux formes d'art produites et encouragées par ces derniers et à la réponse des artistes inuit à ce que les missionnaires leur ont enseigné. Gibson donne quelques exemples des impacts de l'idéologie des missionnaires sur les répertoires iconographiques inuit comme les sujets en rapports au chamanisme qui auraient été encouragés : « Despite their primary goal of replacing traditional Inuit spirituality with Christianity, the Oblate missionaries have advocated understanding of traditional beliefs and practices by displaying carvings connected to shamanism » (*Ibid.* : 158). Pourtant, cela ne fut pas toujours le cas, aux dires de certains artistes comme l'a relevé Darlene Coward-Wight (2000 : 24) : « The artist [Ugyuk] feels that angakoks [*angakkuuit*] were viewed as devils by missionaries, and refers to this in many of his sculptures. »³⁰³.

À Kinngait, Napachie Pootoogook (1938-2002)³⁰⁴ fut témoin des nombreux changements religieux, sociaux et économiques qui eurent lieu dans l'Arctique canadien des années 1950 : son enfance et son adolescence coïncidèrent avec le déclin du système traditionnel de campements saisonniers, alors que le commerce des fourrures, si lucratif, s'effondra et que la pénurie d'autres ressources essentielles laissa de nombreuses familles totalement démunies. Le père de Napachie Pootoogook mourut à cette époque, laissant sa

³⁰² Son œuvre littéraire et visuelle sera ultérieurement évoquée (*Cf infra* : IX.II.1).

³⁰³ Notons que selon Gibson (2008 : 214), cet artiste a souvent associé la figure du démon au sexe masculin qu'il associe à un acte répréhensible qu'il a commis : « This is an obvious reference to the sexual assault the artist has committed, with the penis represented as a dangerous weapon. ». Dans ce cas, les sculptures d'Ugyuk s'exposent au regard de l'autre comme un lieu où l'intimité est volontairement bafouée, où l'objet du délit ne peut être caché, et où l'artiste semble se dénoncer : l'œuvre encourage le jugement du spectateur et permet à l'artiste de se regarder lui-même malgré la honte et les remords.

³⁰⁴ Une courte biographie de l'artiste est disponible en annexe onze.

mère, Pitseolak Ashoona, sans ressource pour subvenir à leurs besoins : c'est alors qu'elle commença à dessiner, encouragée par James Houston, dont la première visite à Kinngait date de 1951, et qui entreprit avec quelques inuit d'expérimenter les techniques d'estampes en 1957 (Eber 1971 : 7). Pitseolak Ashoona poussa sa fille, Napachie Pootoogook, à dessiner (Boyd Ryan et Coward Wight 2004 : 7) et celle-ci fut la première artiste à représenter des thèmes relevant du domaine de l'intimité et à s'exprimer ouvertement, autant par la parole que par le dessin, sur des sujets habituellement réservés à la sphère privée comme les agressions sexuelles, les échanges de femmes, les violences conjugales ou les mariages forcés. Bien qu'elle n'ait jamais illustré par le dessin de tels sujets, sa mère s'était auparavant exprimée sur les conditions de son propre mariage, à l'occasion d'une série d'entrevues menées avec Dorothy Eber :

There were no teenagers in those days. The young people got married so early they didn't have time to make any trouble. Now there are so many young boys and girls and very often they are troublesome.

The year I married was the year my father [Ottochie] died. He had a bad sickness – it was something with the lower back – and he died in our camp at Idjirituq. The year he died, I remember there was a ship caught in the freeze-up in the ice just outside our camp. It was a beautiful ship, all white, and owned by Americans. They lived in their ship and the white men spent the time trapping for white fox. They used to send my brother in the Bay in Cape Dorset to sell the skins and get the money, in the spring when break-up came, after my father died, the ship left.

After my father died, Ashoona's father came to get me on a dog team. Ashoona had told my brothers he would marry me; Ashoona and used to be little children together. I don't remember how old I was when I married but girls got married very young then; now they are older. Ashoona's father took my mother and me on the dog team to Ikirasaq which is near Sakbuk, a one day trip from Cape Dorset.

We were married in the summer here in Cape Dorset. At that time all kinds of people from all camps in the area used to come into Cape Dorset to see the ship that would bring the supplies to the Bay. When we arrived there were many people camped all over the hill where the Hudson's Bay post is, and all around the Bay. We were married outside, by the flagpole near the Bay, by the Anglican clergyman whose Eskimo name is "Inutaquq", which means "a new person"³⁰⁵. All the people from the camp were there. (Eber : 1971 : 25-27)

³⁰⁵ Il s'agit d'Archibald Flemming qui succéda au Révérend Peck (le premier missionnaire anglican de l'est de l'Arctique canadien à l'origine de l'expansion de l'écriture syllabaire inuit) et devint le premier évêque de l'Arctique en 1933. Il établit la première mission anglicane permanente dans l'Arctique canadien à Kimmirut en 1909 et au cours des décennies suivantes, Flemming et ses successeurs visitaient régulièrement les campements alentours pour marier les jeunes couples, baptiser les enfants, expliquer et distribuer le Livre de Prières Publiques anglican (Boyd Ryan et Coward-Wight 2004 : 25).

Bien qu'il soit ici question de mariage arrangé à un âge précoce³⁰⁶, Pitseolak Ashoona relate une expérience vécue (*unikkaa*) avec pudeur et retenue, à l'instar d'un devoir de réserve socialement prescrit (Therrien 2008 : 254). La fille de Pitseolak Ashoona fut la dernière génération de femmes à subir les mariages forcés, mais Napachie Pootoogook fut aussi la première artiste à s'exprimer librement sur ces sujets intimes et ses propos se révèlent plus explicites que ceux de sa mère :

C'était très difficile. Nous [les jeunes filles mariées de force] vivions dans la peur. Au début, nous ne voulions pas de cette relation, elle nous rendait malades, mais on finissait par s'y habituer, à s'y adapter, et la vie devenait acceptable. Peu de femmes ont épousé l'homme qu'elle voulait, ou un homme contre qui elle n'avait rien. C'est seulement lorsque nous avons des enfants – nous n'avons plus le choix et nous nous adaptions – que les choses s'amélioraient. (citée in Blodgett 1999a : 27³⁰⁷)

Ce n'est qu'au cours des cinq dernières années de sa vie, entre 1998 et 2002, que Napachie Pootoogook entreprit une série de dessins sur ce thème, ainsi que sur d'autres sujets féminins et elle fut l'une des premières artistes à le faire. Elle choisit d'illustrer son propre vécu et celui d'autres femmes dans un souci de transmettre l'histoire de sa région et de partager son expérience personnelle et familiale, pressée par sa santé qu'elle savait fragile et par son âge avancé (Boyd Ryan et Coward-Wight 2004 : 19). Au printemps 1996, elle commença à apporter à la coopérative de Kinngait des dessins dont les sujets étaient puisés dans des histoires individuelles, familiales et collectives (*unikaat*) et des récits empruntés à la tradition orale (*unikkaatuat*). Elle illustra son mariage forcé et les deux tentatives d'enlèvement qu'elle subit, alors qu'elle était promise à Eegyvuuluk, son futur mari, témoin de la scène mais qui n'intervint pas et la regardait se débattre (Ill. 61).

³⁰⁶ En inuktitut, l'idée de mariage s'exprime par le terme *nuliariinniq* qui désigne littéralement « le fait d'avoir un partenaire sexuel » (Laugrand 1997b : 135).

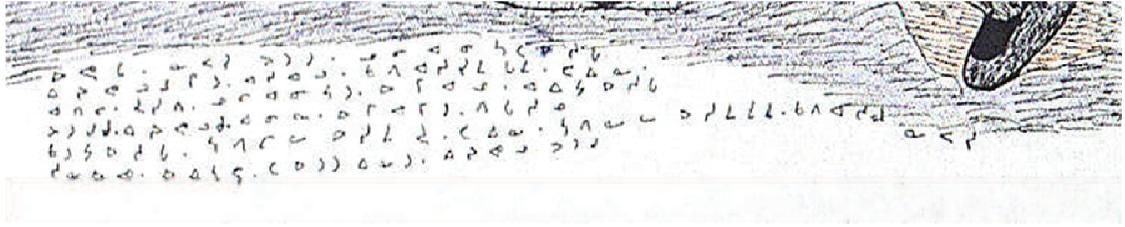
³⁰⁷ La traduction française de cet extrait provient du catalogue d'exposition réunissant cette série de dessins publié par la galerie des beaux-arts de Winnipeg (Boyd Ryan et Coward-Wight 2004 : 21).



III. 61. Dessin de Napachie Pootoogook, *Tentative d'enlèvement de Napachie n°1*, 1997-1998, feutre noir et crayons de couleur sur papier 50,7 x 66,3 cm, CD-032-5151-bd-97/98 (Source : Boyd Ryan et Coward Wight 2004 : 43).

Les visages souriant des hommes contrastent avec l'expression de terreur manifestée par la jeune femme qui résiste de toutes ses forces à la pression des deux hommes qui tentent de l'amener jusqu'au bateau et qu'elle repousse avec le pied. Le texte inscrit par la main de l'artiste sous le dessin complète la représentation visuelle par des mots qui expliquent la scène dont nous sommes témoin comme si nous étions à la place d'Eegyvudluk, le futur mari de la femme que ces hommes tentent d'enlever :

Je suis Napachie Pootoogook. Quand Josephie, un autre homme qu'Eegyvudluk, essayait de me prendre pour femme, ils ont tenté de me mettre dans un bateau. Pootoogook et son fils Eegyvudluk étaient là, et Eegyvudluk, mon futur mari, me regardait me débattre. J'ai gagné parce que j'avais très peur. Mon futur mari était là et il ne faisait que regarder. (notre traduction)



III. 62. Détail du texte inscrit par Napachie Pootoogook au bas de son dessin *Tentative d'enlèvement de Napachie n°1*, 1997-1998 (III. 61).

La force de ce dessin réside dans la violence qui se dégage des mouvements de lutte de la jeune femme qui affronte seule six hommes dont trois (incluant le futur mari Eegyvuuluk) se contentent de regarder sans intervenir, se rendant ainsi complices de l'enlèvement. Cette scène exprimée visuellement d'une manière très explicite offre un témoignage extrêmement fort d'un acte autrefois répandu dans l'Arctique canadien, tout autant que les abus sexuels pratiqués lors de l'absence des hommes, relevés notamment par l'explorateur William Parry (1844 : 216-217) :

It was not uncommon for them to offer their wife as freely for sale as a knife or a jacket. Some of the young men informed us that, when two of them were absent together on a sealing excursion, they often exchange wives for the time, as a matter of friendly convenience; and, indeed, without mentioning any other instances of this nature, it may safely be affirmed, that in no country is prostitution carried to greater lengths than among these people. The behaviour of most of the women when their husbands were absents from the huts, plainly their indifference toward them, and their utter disregard of connubial fidelity. The departure of the men was usually the signal for throwing aside restraint, which was invariably resumed on their return.

Les observations de Parry s'inscrivent dans une morale chrétienne selon laquelle la fidélité entre partenaires est prescrite, c'est pourquoi explique-t-il ne pas pouvoir donner « a very favourable account of the chastety of women, nor of the delicacy of their husbands » (*Ibid.* : 216). Avec la christianisation, ces pratiques furent dénoncées et condamnées par les missionnaires, puis par les Inuit convertis³⁰⁸ et les références au christianisme sont très visibles dans les dessins de Napachie Pootoogook qui dénoncent certaines pratiques

³⁰⁸ Les missionnaires oblates faisaient pourtant preuve d'une certaine flexibilité sur le plan du mariage, en « s'adaptant à la situation sociale » : le Père Arsène Turquetil qui fonda la première mission catholique romane dans la région Kivalliq (à Igluligarjuq en 1912) rédigea un rapport très détaillé pour finalement déroger au droit canonique et admettre la validité du mariage des enfants impubères par leurs parents, nous dit Laugrand (1997b : 485).

sociales subies par les femmes. Dans un autre dessin appartenant à la même série que celui précédemment évoqué, la nudité intervient pour figurer la position la plus humiliante d'un vieil homme faisant des avances sexuelles à une femme dont le mari s'est absenté, comme l'indique le texte rédigé par l'artiste au bas du dessin et qui semble faire écho aux propos de Parry (1844 : 216-217) précédemment cités :

Milia a rejoint Mitiarjuk dans son lit, alors que les autres étaient partis à la pêche. Il lui apporte des chaussons ; il n'a pas de pantalon : il porte seulement ses bottes et sa veste. Milia, quel affreux vieux [*itturuluk*] ! Et la tente de Mitiarjuk était faite de vieux pantalons, de vestes et de n'importe quoi cousus ensemble, parce qu'elle n'avait rien. De vieux pantalons et des sacs à farine en toile, étaient cousus ensemble et sa tente était si petite. Elle était vraiment seule, son mari Alike, étant déjà parti pêcher. Le très vieil homme entra par effraction ; il la viola. (notre traduction)³⁰⁹

Comme dans la plupart de ses dessins, le texte vient spécifier le sujet figuratif, au même titre qu'une parole immédiate puisqu'elle est écrite au bas de l'œuvre en tant qu'élément du contenu et de la forme de la représentation visuelle. Des deux sujets du dessin, Milia et Mitiarjuk, seul le vieil homme (Milia) est représenté, les fesses et les jambes nues dans une position humiliante, alors que Mitiarjuk reste cachée à l'intérieur de la tente (*tupiq*), cet espace intime dont Milia néglige les frontières en occupant de tout son corps dénudé l'espace de l'entrée, empêchant ainsi toute tentative d'évasion de Mitiarjuk. « Le corps, s'il ne crée pas l'espace, s'y inscrit totalement. Le corps est lui-même un espace ordonné, divisible, qui pose la question du rapport entre le tout et la partie. » observe Michèle Therrien (1987 : 112). Presque toutes les lignes de la composition du dessin convergent vers un seul point : les fesses nues du vieil homme soigneusement colorées d'un ton chair, à l'inverse du reste du dessin monochrome, et qui focalisent le regard du spectateur rendu, une fois de plus, le témoin, si ce n'est le complice de la scène.

³⁰⁹ Cette traduction doit tenir compte des incertitudes liées aux termes *itatuq*, à rapprocher de *itattutuq*, « traiter avec gentillesse, prendre soin » ? (Schneider 1985 : 104) et *ananiaqtuq*, littéralement « il commence à déféquer », mais dont le sens peut être ici être associé à un acte répugnant.



Ill. 63. Dessin de Napachie Pootoogook, *Avances sexuelles*, Napachie Pootoogook, 1997-1998, feutre noir et crayons de couleur sur papier blanc, 66,4 x 51 cm, CD-032-5199-bd-97/98 (Source : Boyd Ryan et Coward Wight 2004 : 46).

Dans les dessins de Napachie Pootoogook, la nudité est souvent associée à l'abandon de tout comportement décent, dans ce dessin comme dans celui intitulé *Le stade igloo* mettant en scène le fanatisme religieux de Jayko, converti au christianisme et qui défie les éléments en courant nu sur les parois d'un *iglu* à demi construit (Boyd Ryan et Coward-Wight 2004 : 32), « parce qu'il pensait qu'il possédait des pouvoirs divins » explique Napachie Pootoogook dans le texte associé à son dessin (Boyd Ryan et Coward-Wight 2004 : 84). Faute d'espace pour évoquer l'ensemble de l'œuvre graphique de Napachie Pootoogook, soulignons la diversité de ses sujets figuratifs en référence non seulement aux violences faites aux femmes mais également aux pratiques chamaniques, aux conséquences de la christianisation et aux récits de la tradition orale.

VII.1.2. L'extériorisation de l'intimité et sa représentation

Une personne « qui communique librement sans se retenir » est désignée, selon Guemple (1969 : 472) par le terme *illanganatuk*³¹⁰ utilisé par les habitants de Sanikiluaq pour décrire la relation d'un enfant à sa *sanaji*. La *sanaji* est identifiée comme la personne qui noue et coupe le cordon ombilical d'un nouveau-né qu'elle langera pour la première fois et habillera (Saladin d'Anglure 2000 : 93) ; elle développe avec l'enfant une relation d'intimité scellée par des pratiques rituelles célébrant les accomplissements de l'enfant comme ses premiers pas, les premiers services qu'il pouvait rendre à ses proches, la prise d'un premier gibier pour les garçons ou les premiers travaux de couture pour les filles (*Ibid.* : 99-107). Généralement pratiquée jusqu'à l'adolescence, cette relation ritualisée peut être perçue comme privilégiée (*Ibid.* : 92), perdurant parfois à l'âge adulte : les liens unissant l'enfant à sa *sanaji* se caractérisent par la proximité et la franchise, deux conditions requises pour permettre une communication libre sans retenue (Guemple 1969 : 472). Partager publiquement ce qui est intime, que ce soit par la parole ou par les œuvres d'art, fait l'objet de nombreuses critiques, en particulier de la part des aînés dont nous

³¹⁰ Ce terme n'apparaît pas dans les dictionnaires disponibles (Peck 1925 ; Fortescue 1983 ; Fortescue *et al.* 1994 ; Qumaq 1991 ; Spalding 1998 ; Quassa 2000 ; Kublu 2003) mais pourrait être associé à *illanaqartuq*, qualifiant ce qui est « agréable » Schneider (1985 : 68).

avons questionné certains d'entre eux, ainsi que des personnes plus jeunes, tout d'abord sur l'importance accordée à la parole de l'artiste quant à la signification de son œuvre et de ses intentions dans le cas de dessins comme ceux de Napachie Pootoogook, Pitaloosie Saila répond :

It would depend on which story is behind. This is like this drawing on the top. Whenever a guy was sleeping for a while this is how they would have gone about it. But nowadays it is women who are looked like more women [...] Now we have Qallunaat way of living here nowadays even it is all about how we get married or not.

I would prefer not do any drawing about problems, even do with problems or these guys with family problems. People when they don't see these problems, I guess they wouldn't have more to be witness through these drawings. They have to think about it without see it. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009)

Selon cette aînée, qui dessine depuis les années 1960 et dont les œuvres sont régulièrement intégrées aux collections annuelles d'estampes de Kinngait, mieux vaut exprimer verbalement les sujets liés aux violences physiques que visuellement car les représenter en dessin ou regarder de tels dessins lui sont plus douloureux que d'en parler. Dans ce cas, la figuration est jugée trop explicite et ne bénéficie d'aucune retenue de la part du locuteur/dessinateur, ce qui serait différent, selon Pitaloosie Saila, si le sujet était évoqué par la parole : un « devoir de réserve » exigé dans une telle situation se traduirait par des procédés linguistiques visant à lisser les échanges parlés (Therrien 2008 : 255).

Les aînés s'accordent pour dire que traditionnellement, on évitait de parler de certaines choses, notamment des sujets liés à la sexualité : « Traditionally we are taught not to talk about sexual things (Pauktuutit 1991 : 9). Par conséquent, l'expression publique d'un sujet intime comme la violence physique ou morale est sévèrement condamné comme ce fut notamment le cas lors d'une scène à caractère sexuel dans le film *Atanarjuat* de Zacharias Kunuk (2001) critiquées par des aînés (Oosten et Laugrand 2007 : 150). À l'inverse de ces exemples de représentation visuelle, le discours relève de « compromis » de la part des locuteurs dont la parole qui est dotée d'un certain pouvoir interagit avec l'auditoire, selon la formulation de Pierre Bourdieu :

Les discours sont toujours pour une part des *euphémismes* inspirés par le souci de « bien dire », de « parler comme il faut », de produire les produits conformes aux exigences d'un certain marché, des *formations de compromis*, résultant d'une transaction entre l'intérêt expressif (ce qui est à dire) et la *censure* inhérente à des

rappports de production linguistiques particuliers - qu'il s'agisse de la structure de l'interaction linguistique ou de la structure d'un champ spécialisé - qui s'impose à un locuteur doté d'une certaine compétence sociale, c'est à dire d'un pouvoir symbolique plus ou moins important sur ces rappports de force symbolique. (Bourdieu 1982 : 78)

En tant qu'aînée et dessinatrice respectée détentrice des savoirs et des savoir-faire traditionnels des Inuit, Napachie Pootoogook détenait une certaine compétence sociale, « un pouvoir symbolique » pour reprendre l'expression de Bourdieu (*Ibid.* : 78), c'est-à-dire une forme d'autorité lui donnant le droit de prendre la parole en dessinant des sujets habituellement réservés à la sphère privée. Jimmy Manning qui était alors responsable des achats des œuvres du Dorset Fine Arts de Kinngait³¹¹ se souvient du jour où Napachie Pootoogook lui apporta ses dessins : elle lui demanda si elle pouvait vendre ses dessins à la coopérative, sachant qu'ils seraient vus par les Kinngarmiut et peut-être en dehors de la communauté (Jimmy Manning, 1^{er} mai 2009). Conscient des enjeux individuels et collectifs liés à la diffusion publique de ces dessins, Jimmy Manning lui conseilla d'accepter de les vendre pour que son expérience soit partagée, malgré les sujets douloureux exprimés.

If individual person has been an artist and if he expresses this kind of area [violence] and that it in the outside know it is a very important because if they don't and then we don't learn from what they saw and what had happened.

I think it's a new opportunity for them; in some area it would be very very difficult to talk about this but to translate that into art and then we'll see...and learn.

I think artists have to continue and just to keep going and see what they can do, what they can proceed the art form. I think right now we learn that very important things in Inuit history is the culture so that's part of the thing that I think they will pond in themselves to keep their old language because in this way they can see from the past and future. (Jimmy Manning, 22 novembre 2007)

Cette démarche visant à partager publiquement des expériences physiques et psychiques douloureuses à des fins de transmission et de prévention n'est pourtant pas répandue parmi les Inuit, y compris des générations plus jeunes et des dessins comme ceux de Napachie Pootoogook sont souvent considérés par les locuteurs dits traditionnels comme inappropriés, voire interdits.

³¹¹ Jimmy Manning devient par la suite le président du Dorset Fine Arts entre 2006 et 2009.

VII.II. Les dessins interdits

Un artiste, comme tout individu de la communauté, doit agir de façon convenable vis-à-vis de son entourage : c'est ce que l'inuktitut exprime par le terme *pitsiaqtuq*, c'est-à-dire « il agit correctement, il se comporte bien envers les autres, il est sage » (Schneider 1985 : 263)³¹², en vertu d'un principe d'entraide (*pijitsirarniq*) et de respect mutuel (*inuuqatigiitsiarniq*) tel que le prône le gouvernement du Nunavut par l'intermédiaire dans le concept *Inuit qaujimajatuqangit*, « ces savoirs et savoir-faire anciens encore pertinents aujourd'hui » (QIA 2007). Or, cette attitude convenable implique-t-elle des thèmes figuratifs spécifiques pour un dessin ? Le choix d'un sujet potentiel tracé sur le papier relève-t-il de « compromis » et de « censure inhérente à des rapports de production linguistiques particuliers » (Bourdieu 1982 : 78) ? Invoquer un « droit au caché », explique Gérard Wajcman (2006 : 72), conduit à donner une définition politique de l'intime, fondé non sur la psychologie, mais sur la force :

Parce que la définition même de l'intime implique une relation de pouvoir, ou plus exactement l'instauration d'une séparation. Il s'agit en effet de tenir un territoire hors de la puissance de l'Autre. Cela contribue à la condition réelle de l'intime, qu'on peut rapporter au droit au secret. (*Ibid.* : 72)

Ce rapport de force rappelle les sentiments de crainte et de méfiance suscités à l'égard de certaines représentations comme celles des esprits (*tuurngait*). Autrefois, des réticences pouvaient se manifester en présence des Qallunaat (non-inuit) qui, désireux d'acquérir des représentations de visions chamaniques ou des esprits, demandaient aux Inuit de les dessiner sur le papier (*Cf. supra* : V.II.4.a). Par exemple, Rasmussen (1929 : 44) notait que la figuration de l'esprit doit être cachée par crainte d'éventuelles représailles : les réactions suscitées par une telle demande attestent du danger potentiel associé à la figuration des esprits qui pouvait être considérée comme une transgression des règles (*piqujaq* : « ce qui est demandé, souhaité, ordonné, permis de faire »)³¹³. Or, les objets sont gouvernés pas des *inuat*, c'est-à-dire des forces tutélaires invisibles qui étaient soumises à des interdits

³¹² Au Nunavut, il est fréquent d'entendre dire aux enfants : *pitsialaurit*, « sois sage ! ».

³¹³ Ce type de dessins a pourtant fait l'objet de collectes dans la région du sud Baffin, dès la fin du XIX^e siècle (Blodgett 1993 ; Laugrand *et al.* 2000).

langagiers, d'après Rasmussen (1929 : 214). Comme le rappelait Peona Keyuakjuk, les savoirs chamaniques appartiennent au domaine du privé et les dessins qui s'y réfèrent ne doivent pas être publiquement révélés (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010). Il n'est d'ailleurs pas rare, aux dires de certains informateurs, que des dessins « confidentiels » (*saqqititailiniit*) soient conservés à l'abri des regards (en dépit de leur valeur monétaire potentielle) en raison du message qu'ils contiennent. Par exemple, des sujets en référence à la violence, l'alcoolisme, la souffrance ou la mort semblent appartenir à cette catégorie et sont, de ce fait, parfois jugés politiquement incorrects. Le terme *pinirlugaummat*, « une situation qui cause vraiment du tort »³¹⁴) est alors employé car es interdits (*pittailiniit*) sont transgressés et peuvent causer du tort à la communauté. « Tout le monde savait quand il se passait des drames dans les familles, mais on ne parlait pas de ces choses-là » explique-t-on (Mary 2010a) mais est-ce commettre une faute que de vouloir l'évoquer ?

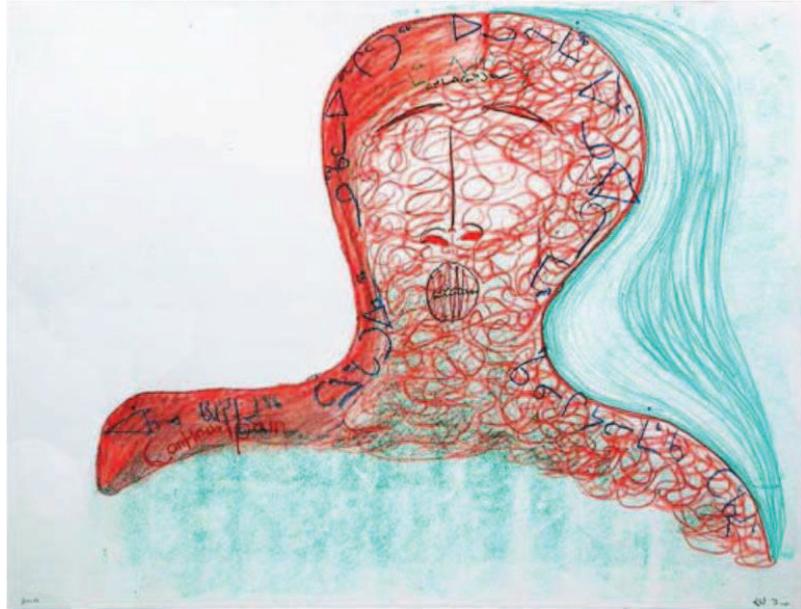
Selon Kenojuak Ashevak, rendre visible des actes violents ou ses conséquences n'a pas de valeur curative : « There is violence in there and those drawings are not helping people » (Kenojuak Ashevak, 20 avril 2009, traduction Elee Pootoogook). À la vue de dessins jugés violents, des personnes détournent parfois le regard, refusant de s'exprimer à leur sujet. À l'inverse, d'autres considèrent que garder ces représentations visuelles dans la sphère intime prive les plus jeunes de contre-exemples, ce que soulignait une mère de famille, travailleuse sociale à Iqaluit :

Nos enfants doivent savoir que ces choses-là existent, mais qu'elles ne sont pas normales. À la télévision, on sait que ces choses-là ne sont pas vraies. Le dessin dit la vérité, ce qui y est révélé est vrai. (Abigail 2010c, notre traduction)

Les créations artistiques permettent ainsi de « faire comprendre ce qui n'est pas agréable à entendre » (*tukisinaqsitittiniq tusaruminanngittumik*), dans un contexte où l'objet de pensée ne peut parfois être visualisé tant il reste émotionnellement douloureux (Oosten et Laugrand 2007 : 153). Pour Ningeokuluk Teevee, il est plus facile de dessiner ces sujets que d'en parler, d'autant que les dessins peuvent « aider les gens à ouvrir les yeux » (Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009, notre traduction). Un dessin de Jutai Toonoo, exposé

³¹⁴ Le terme *pinirlugaummat* est formé sur le radical verbal *pinirlutuq*, « nuire, insulter quelqu'un, blesser un animal » (Schneider 1986 : 255).

en 2009 à la galerie Marion Scott à Vancouver, exprime les sensations liées à la maladie comme la douleur et la confusion (Ill. 64).



Ill. 64. Dessin de Jutai Toonoo, *Continuous pain*, 2006-07, crayons sur papier, 50,8 x 66,04 cm, collection privée. (Source : Marion Scott Gallery © Dorset Fine Arts-WBEC).

Les pensées du sujet sont inscrites en inuktitut à l'intérieur de la ligne de contours qui forme le visage : « Sickness that we know, it hasn't stopped up to today, people who are close to me, they are tired, for one full month, I haven't walked, you can lose your mind » (traduction Marion Scott Gallery³¹⁵). La bouche fermée du sujet témoigne de son incapacité à communiquer par la parole ; les pensées (*isumait*) restent donc silencieuses et invisibles (les yeux sont clos). Selon plusieurs autres informateurs, la puissance du dessin ne fait aucun doute : « Drawings are very powerful as they say more than they let show » (Peona Keyuakjuk, 4 avril, 2010). L'attitude à adopter face au dessin et à la parole révèle parfois des contradictions qui oscillent entre l'exprimable et l'inexprimable, exposant le locuteur, dans les deux cas, à une position de vulnérabilité. « Silencieusement je parle, espérant être entendu ». Ce vers de l'un des poèmes d'Alootook Ipellie (Ipellie 1975 : 63), illustrateur, poète et auteur de talent originaire d'Iqaluit, rappelle que le silence (*nipainniq*) et la parole

³¹⁵ Consulté sur Internet, <http://www.marionscottgallery.com/EXHIBITIONS/2009/200907-EXDR/44.php>, le 10 février 2010.

ne sont pas contradictoires³¹⁶. On apprend à « bien parler », mais avant tout à se taire : « Ne fatiguons pas la seule bouche que nous avons pour en parler » (Therrien 2002 : 118) dit une aînée souhaitant mettre fin à une discussion portant sur une croyance qu'elle considérait d'un autre âge.

Conclusion du chapitre VII

Ce chapitre fait écho au texte du philosophe Wittgenstein (1993 [1922]) intitulé *Tractatus logico-philosophicus* que nous avons découvert par l'intermédiaire des analyses de Hagberg (1995) et Laplantine (2013), après avoir rédigé ces lignes. Considérant les représentations visuelles comme des faits quand « l'image logique des faits est la pensée » ou en d'autres termes, ce qui est pensable peut être transformé en images (*Ibid.* : 41) – ce dont nous avons discuté dans les précédents chapitres – Wittgenstein affirme que « ce qui ne peut être dit, nous pouvons le montrer » (*Ibid.* : 36). Or, cette idée est celle qui vient d'être développée à partir de quelques exemples de dessins. La conclusion de Wittgenstein nous intéresse donc tout particulièrement, d'autant plus qu'elle éclaire l'analyse : « sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence » (*Ibid.* : 112) ou en d'autres termes, on peut tenter de figurer par une image ce qui ne peut être dit mais à l'inverse, ce que l'on ne peut montrer, il faut tenter de le dire. La pratique du dessin chez les Inuit de Kinngait et Pangniqtuuq, dont certains sujets se situent à la limite des frontières de l'expression de la pensée, des affects et de l'intime, oscille entre la sphère publique et privée ; mais la responsabilité de l'artiste ne doit pas être pour autant oubliée comme le rappellent certains locuteurs : « It should be up to all individual artists in doing his art. It should be up to individual not somebody else thinking about it » (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009). Même si les règles sociales (*piquait*) et les lois (*maligait*) peuvent être invoquées pour préserver l'intimité, le domaine du privé procède de la possibilité réelle d'un sujet de ne pas dire ou de ne pas montrer quelque chose : en dépit des contraintes sociales et des rapports de force

³¹⁶ Selon cet ordre d'idée, un proverbe yoruba (sud-ouest du Nigeria) dit : « La bouche ne dit pas tout ce que les yeux voient » (Laditan 2004 : 10).

qui s'exercent entre le « devoir dire » et le « devoir taire », le droit au secret n'est garanti que par le sujet lui-même, non par un individu ou la collectivité.

Synthèse de la deuxième partie

Dessiner peut parfois être considéré comme une alternative à la parole : le dessin se substitue alors au discours pour exprimer visuellement ce que la parole ne peut révéler. Certains sujets restent cependant soumis à des restrictions et des interdits langagiers auxquels le dessin ne semble pas pouvoir échapper puisqu'il agit comme une parole : « Les images [...] sont faites d'un mouvement d'oscillation permanent entre la réalité observée, la réalité cachée et la réalité réinventée. » affirme François Laplantine (2013 : 8). Les mouvements de tensions entre le dire et le taire, le voir et le ne pas voir, le montrer et le regarder s'exercent au point de proscrire la figuration de certains sujets, bien que ce soit rarement dit explicitement. Il est difficile de les définir de façon exhaustive puisqu'il s'agit de règles sociales connues de tous, mais dont on ne parle pas publiquement et encore moins aux étrangers. Collecter des données à ce sujet ne fut donc pas une tâche aisée et nous ne détenons que des informations limitées qui mériteraient d'être étoffées par d'autres sources. Pourtant, tout secret étant susceptible de se répercuter négativement sur un tiers ou un groupe de personnes, un secret dévoilé par l'intermédiaire d'un dessin agit-il comme une parole ? Les analyses des dessins de Napachie Pootoogook, parmi d'autres, semblent le confirmer, même si tout discours narratif complète la figuration en apportant de nouveaux éléments de signification. En ce sens, le dessin et la parole appartiennent à un domaine d'expérience équivalent où opèrent néanmoins des différences. L'analyse du rapport du dessin à la parole, axé sur leurs représentations et pratiques respectives, n'évoque que quelques-uns des principaux aspects autour des notions de « parole-mot » (*uqausiq*) et de « dessin-tracé » (*titiraq*). Selon les configurations de la pensée inuit, ces notions restent associées à une forme de pouvoir symbolique qui place la parole et les pratiques graphiques

au cœur des interactions entre le domaine du visible et celui de l'invisible où des tensions s'exercent entre deux régimes : l'intériorité qui est par définition invisible et inaudible, à l'inverse de l'extériorité qui se caractérise par sa matérialité tangible. Jadis, le domaine de l'invisible relevait du chamane aidé par ses esprits auxiliaires dont la tâche visait à faire apparaître ce qui était caché et dissimulé, c'est-à-dire à révéler publiquement les manquements aux règles sociales et aux prescriptions rituelles ; le but ultime étant de restaurer l'harmonie entre les êtres vivants et les entités invisibles.

Dans cette perspective, des objets d'art tels que des dessins peuvent être considérés comme une alternative à la parole dans le sens où ils favorisent la circulation des échanges verbaux et visuels entre les générations, mais aussi entre tous les êtres vivants, humains, animaux, défunts ou esprits. Le dessin permet de révéler des pensées individuelles et collectives, tout en les véhiculant, selon un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur du corps qui se positionne dans une dynamique relationnelle significative, le choix des sujets figuratifs reposant sur les intentions (*sanajjutiit*) des artistes et la puissance symbolique dont les œuvres sont investies. Néanmoins, la question de la diffusion publique de ces dessins hors des réseaux communautaires inuit suscite de vives controverses de la part de nombreux Inuit qui disent se soucier de l'image négative et du message trop explicite contenus dans l'œuvre qui pourraient porter préjudice à la perception qu'ont les Qallunaat des communautés inuit. Il n'en demeure pas moins que la pratique du dessin semble dotée d'un certain pouvoir transformateur qui agit sur la pensée et la parole, en donnant une apparence aux choses, une visibilité à l'invisible.

Les résultats de l'analyse des rapports entre la parole et le dessin, soit entre le voir et le dire, révèlent des tensions sociales très marquées au sujet desquelles les interlocuteurs refusent souvent de s'exprimer puisque, rappelons-le, les opinions, les sentiments et les idées, c'est-à-dire tout ce qui relève de *isuma*, appartient au domaine du privé et exige un devoir de réserve voué à la confidentialité. Dans ce contexte, l'accès aux informations n'est pas évident et les réflexions engagées dans le cadre de cette recherche pourront peut-être, au cours des prochaines années, être plus finement exploitées alors que des changements de moralité interviennent. Engagés depuis la christianisation des Inuit dès la fin du XIX^e siècle, les transformations s'accroissent par l'intermédiaire des médias et des réseaux

virtuels qui ouvrent la voie à de nouvelles pratiques socio-culturelles, dans lesquelles les arts graphiques participent significativement comme dans le domaine de la santé et du politique dont il sera question dans la troisième et dernière partie de la thèse.

TROISIÈME PARTIE :

INTENTIONNALITÉS ET POUVOIRS

DE TRANSFORMATION DU DESSIN

La deuxième partie de la thèse a permis d'établir des corrélations entre le dessin et la parole au sein desquelles s'exercent des tensions et des rapports de force entre ce qui relève du domaine de l'intimité et de la sphère publique. Les processus mis en œuvre pour exprimer verbalement et visuellement la pensée et l'émotion répondent à des exigences sociales qui restent déterminées par la double dimension symbolique et ontologique propre au dessin et à la parole. Le rapport du dessin à la parole sera interrogé une nouvelle fois, dans cette dernière partie de la thèse, à partir des modes de perception, de connaissance et de reconnaissance, autour de l'idée du pouvoir de transformation potentiel des dessins : « Les images [...] sont faites d'un mouvement d'oscillation permanent entre la réalité observée, la réalité cachée et la réalité réinventée. », nous dit Laplantine (2013 : 8). Ainsi, il s'agit de situer ou plutôt de replacer les pratiques de figuration et le dessin au centre des échanges interpersonnels, selon un principe d'une intentionnalité socialement définie qui investit tout objet matériel résultant d'une action de façonnage, d'aménagement, de mise en situation ou d'ornementation (Gell 1998 ; Descola 2009). En accord avec cette approche, les dessins sont envisagés comme des agents ayant un effet sur le monde, ce qui sera discuté dans cette dernière partie de la thèse. Les deux chapitres qui suivent traiteront des enjeux familiaux et collectifs inhérents aux démarches artistiques qui semblent à priori individuelles mais qui relèvent plutôt de préoccupations sociales, culturelles et politiques profondément ancrées dans les cosmologies inuit des Nunavummiut.

Le huitième chapitre envisage la pratique graphique comme une initiative personnelle liée à la notion de plaisir et de bien-être, mais dont l'agence ou l'intentionnalité investie dans l'œuvre est susceptible d'être ressentie à l'échelle communautaire, ce qui sera démontré par des exemples de projets locaux. Nous avons précédemment discuté des réactions suscitées par des dessins dont les thèmes figuratifs, traditionnellement réservés à la sphère privée, dépassent les frontières de l'intime pour s'exposer sur la scène publique où s'exercent des chevauchements et des tensions entre « dire » et « montrer » ; il sera ici question des dessins conçus en dehors du marché de l'art dans le cadre de projets socio-culturels où se posent à priori moins de questions éthiques puisque ces œuvres restent confidentielles. L'éventualité qu'un dessin puisse contribuer à créer un état de bien-être futur tant individuel que collectif sera ensuite envisagée en référence aux cosmologies inuit, afin de déterminer les intentionnalités dont sont investies les créations graphiques qui

s'inscrivent au cœur de dynamiques relationnelles complexes entre le monde visible et invisible. Nous verrons que les thèmes de figuration qui dominent les arts inuit, dans le domaine du dessin mais aussi dans celui de la sculpture, reposent sur des exigences de visibilité des valeurs communes d'autant plus importantes que les œuvres se destinent à la sphère internationale où elles partagent une certaine vision de la culture inuit.

Cette idée de représentation de la culture inuit à l'étranger qui s'inscrit dans un mouvement d'affirmation identitaire et de résilience sera développée dans le neuvième et dernier chapitre de la thèse, autour de la double question de la contribution et de l'engagement des artistes sur la scène politique canadienne et étrangère. La visibilité de la culture inuit qui vise la reconnaissance de sa spécificité sera notamment discutée à partir du rôle de porte-parole assigné aux artistes, de gré ou de force, pour représenter leur culture à l'étranger en transmettant leur parole visuelle et en faisant entendre leur voix hors des territoires inuit. Des exemples de projets artistiques menés dans le cadre d'événements politiques relativement récents seront évoqués, en lien avec les œuvres graphiques de deux artistes, Alooook Ipellie et Shuvinai Ashoona, dont les dessins portent un regard critique sévère sur la société actuelle.

Chapitre VIII. DESSINER POUR LE PLAISIR, CONTRIBUER AU MIEUX-ÊTRE SOCIAL

Les cosmologies inuit envisagent le bien-être psychique et physique comme indissociables, selon une approche englobante qui place la vie et la santé en étroite relation avec la diversité des expériences humaines incluant la qualité des échanges interpersonnels, la qualité des relations à l'environnement et au gibier, la qualité des interactions avec les défunts et les esprits (Therrien et Qumaq 1995). À l'inverse des sociétés occidentales qui conçoivent la santé en termes d'individualités³¹⁷, les Inuit considèrent que le bien-être individuel participe à l'harmonie générale, toute personne étant à la fois inscrite dans un environnement social et dans un espace-temps plus global qui intègre les relations à l'entourage visible (humain, animal, etc.) et invisible (esprits, défunts). Bien que le corps (*timi*) et l'esprit (*isuma*) soient généralement distingués, les aînés soulignent systématiquement leur complémentarité, considérant souvent les déséquilibres d'ordre physiologique comme l'expression d'une détérioration de l'ordre social. La communication et la circulation de la parole se placent au cœur de ces échanges et à la lumière des résultats de la recherche qui établissent d'étroites corrélations entre « parler » et « dessiner ». Ce chapitre explorera la dimension sociale du dessin inuit à partir de la double question du plaisir individuel et du bien-être collectif auxquels la pratique du dessin est susceptible de contribuer.

³¹⁷ Le numéro huit des *Cahiers du CIÉRA* a été publié sur ce thème réunissant les textes d'auteurs autochtones et allochtones dont les discussions révèlent des contradictions entre des représentations du domaine de la santé et du bien-être occidental accès sur l'individu et une conception de la santé autochtone et inuit plus globale où tout personne s'inscrit au cœur d'un système relationnel complexe entre le monde du visible et de l'invisible. Cette publication présente des exemples d'initiatives socio-médicales destinées aux autochtones et aux Inuit en milieux urbains qui tentent de concilier ces différentes approches de la santé pour mieux répondre à leurs besoins (Maire et Faye 2011).

L'acte de dessiner sera tout d'abord envisagé comme une source de plaisir immédiat à l'échelle individuelle autour de l'idée selon laquelle dessiner permet de rester actif, en luttant contre l'oisiveté et la dépression. Des exemples de projets communautaires développés dans le domaine socio-médical permettront d'explorer les aspects thérapeutiques du dessin dont la pratique exprime ce qui ne peut ou ne doit être dit : les représentations visuelles semblent agir comme des discours de prévention contre les excès de la société. Considérant tout individu comme un élément indissociable de son environnement social, nous verrons, dans une seconde partie, quels sont les impacts et les effets de la figuration du bien-être personnel sur la société, à plus ou moins long terme.

VIII.I L'expression du plaisir esthétique

La notion de plaisir a rarement fait l'objet de commentaires dans le domaine de l'art inuit à l'exception de Boas qui évoquait le cas de quelques artistes peu préoccupés par l'effet visuel final, cédant « au plaisir de produire une forme complexe » (Boas 2003 [1927] : 55). La satisfaction liée au gain financier résultant de la vente des œuvres semble avoir mobilisé davantage l'attention des chercheurs (Arngna'Naaq *et al.* 2009), ce qui n'est pas étonnant si l'on tient compte du discours des artistes qui insiste sur cet aspect de leurs pratiques artistiques, d'autant plus que le sentiment de plaisir est intime puisqu'il relève de *isuma*, c'est-à-dire de l'intériorité de chaque individu où se situent les capacités intellectuelles, les sentiments et les affects (Briggs 1969 : 40) ; il convient donc d'en parler avec retenue pour que ne pas faire l'objet de convoitises ou de jalousies susceptibles de fragiliser l'harmonie sociale.

Selon mes observations sur le terrain, l'expression verbale du plaisir et du contentement mobilise divers qualificatifs pour désigner les pratiques figuratives et il est fréquent d'entendre dire au sujet du dessin (au Nunavik) : *takuguminaqtuq*, « ça attire le regard » ; *alianaqtuq*, « quel plaisir, quel bonheur ! » ; ou encore au Nunavut *quvianaqtuq*, « quel plaisir, quel bonheur, quel joie ! » ; *alianai !*, une exclamation de la satisfaction, par exemple, après avoir achevé un détail ou la totalité d'un dessin. Du point de vue des Inuit,

les émotions et les sensations ressenties (*ippiniarniit*) englobent tant le plaisir que la souffrance (Hiram 2005).

La terminologie inuit propre à l'expression du plaisir se révèle particulièrement riche si l'on se réfère au domaine sensoriel (Briggs 1969 ; 1991) et à *isuma* qui procède davantage par le sentir et le ressentir en se situant au plus près du réel, de l'action et de la réalisation (Therrien 1987 : 86). Nous avons précédemment vu que la figuration exprime *isuma* de manière tangible sous une forme visuelle et nous verrons comment le dessin mobilise l'expérience, la mémoire, le savoir, la sagesse et le respect, soient des concepts essentiels dans les sociétés. Voyons comment le dessin inuit et ses pratiques sont susceptibles de contribuer au bien-être individuel et collectif à partir d'exemples concrets. Rappelons que dans les communautés inuit actuelles, les arts graphiques s'exercent dans trois principaux lieux, soit : à l'atelier, à domicile ou à l'extérieur de la communauté comme nous l'avons vu évoqué au début de la thèse (*Cf. supra* : III.I.2) mais il existe pourtant d'autres espaces créatifs où le dessin est mobilisé pour remédier, notamment, à l'oisiveté et passer le temps, comme les danses et les chants autrefois (*Cf. supra* : VI.II.1.a) que ce soit à la maison, en milieu hospitalier ou carcéral

VIII.I.1. Créer et rester actif

La situation géographique des communautés du Nunavut implique des conditions hivernales relativement difficiles durant lesquelles les journées s'organisent autour de la nuit polaire et des blizzards à répétition qui empêchent parfois de sortir, chasser ou de rendre visite à ses proches. Lors de mon premier séjour à Pangniquuuq, de décembre 2006 à février 2007, il y a eu une moyenne de trois jours de blizzard par semaine, paralysant de ce fait l'aéroport et tout approvisionnement par avion³¹⁸. Bien que de telles situations ne se

³¹⁸ Bien que la nourriture traditionnelle constituée de gibier (en particulier de la viande de mammifères marins comme les phoques, les morses, les narvals ou les bélugas mais aussi de mammifères terrestres comme les caribous et l'ours) reste une ressource essentielle pour de nombreuses familles inuit, des denrées alimentaires tels que des fruits et des légumes, des produits laitiers et des sodas sont livrés chaque semaine par avion. Notons cependant que les activités cynégétiques ne sont pas accessibles à toutes les familles compte tenu des coûts élevés pour se procurer le matériel nécessaire (bateau, moto-neige, fusil, carburant, etc.) et l'entretenir.

produisent que quelquefois dans la saison, les Nunavummiut ont l'avantage de partager un réseau urbain relativement peu étendu (à l'exception d'Iqaluit dont la ville ne cesse de s'agrandir) où la distance entre les habitations reste réduite, ce qui n'était pas le cas jadis, alors que les campements étaient davantage isolés.

Autrefois, de mauvaises conditions météorologiques représentaient une menace pour la survie des Inuit qui n'étaient plus en mesure de chasser en raison de la mauvaise visibilité, de la poudrerie, des vents violents (Mathiassen 1928 : 54) et des blizzards (*piqsiiit*) répétés pouvaient causer des famines comme l'a notamment expérimenté Jenness qui séjournait parmi les Inuit Qitirmiut dans la région de l'île Victoria :

From Christmas [1914] until the middle of March [1915] one blizzard succeeded another. Often the Eskimos, unable to find the seal-holes on account of the snow that had drifted over them, sat and shivered in their huts, with their lamps extinguished, or burning so low that the heat they gave out hardly lessened the prevailing cold. The stores of food they had collected in the summer and autumn were exhausted, and the seals they caught from time to time were all too few to satisfy the needs of so many hungry mouths, even though they ate the skins and blubber with the meat. Many of them ate the sealskin boots that they were keeping for the following spring, others the sealskin cases of their bows. Night after night their shamans would interrogate the spirits that they believed to control the weather, and try to appease their anger and bring about a cessation of the storms. (Jenness 1922b : 108)

Si le blizzard se prolongeait trop longtemps, des personnes et des chiens mourraient parfois de faim et de froid (Rasmussen 1927 : 99 ; 1931 : 134 ; Stefansson 1924 : 417). À l'inverse, lorsque le gibier ne manquait pas, le mauvais temps était propice aux visites, en dépit des sorties difficiles pour se rendre d'une habitation à un autre :

It [blizzard] came; and kept us hung up there from the afternoon of the 22nd until the 26th. All that time we were literally imprisoned in our snow hut, which threatened every now and then to fall to pieces or be torn away by the gale, as the snow from which it was made had been too soft to start with, but we had not had time to pick and choose. We had to dash out every now and then to patch up a threatened spot, and it was no easy matter in such a storm. The blocks we cut crumbled between our fingers.

Des biens collectifs sont parfois mis à disposition de groupes de chasseurs par la municipalité comme c'est le cas à Pangniquuuq, notamment. De plus, le Hunters Income Support Program du gouvernement du Nunavut subventionne le coût de l'achat d'équipement de chasse : une analyse du programme a permis de constater que des familles entières en profitent souvent puisque les chasseurs emmènent leurs conjoints et leurs enfants avec eux sur le territoire et tous les membres de la famille mangent alors de la nourriture traditionnelle (Anderson et Bonesteel 2006 : 86-87).

During these four days, anyone who came to visit us had to come armed with a snow knife in case of getting lost; it was only a matter of five minutes from their huts to ours, but all the same, a man might go to his death. Despite the risk, we had a constant stream of visitors, men, women and children, including infants in arms, or in the amaut that answers to it. (Rasmussen 1927 : 270)

Quand la nourriture était suffisamment abondante, les Inuit organisaient des festivités pour se réunir, danser et festoyer :

The long winter nights, the tedious days, often two or three at a stretch, when blizzard and storm imprison them in their houses, call for means of shortening the hours even more than do the light summer nights, when youth gathers at the common hunting grounds and there is warmth and abundant food. I have been in both winter and summer camps where night after night was spent at the drum dance until well into the early morning. (Birket-Smith 1936 : 155)

Les périodes de blizzard permettaient de confectionner des vêtements ou de les réparer (Rasmussen 1931 : 34) et de fabriquer des outils :

The sealing spear has an ivory (or nowadays a steel) butt for breaking ice, and acts as an ice chisel. Its shaft consists of a piece of driftwood, its long keen point is made from part of the jawbone or rib of the whale and its detachable barbed head is of steel or ivory. The long line attached to this [is a stout strip of white whale hide. The harpoon, too, is of wood and ivory, as also is the long hunting knife and the small kit of lesser tools without which the hunter seldom moves. All these things are made during the endless winter evenings, while sitting round the seal oil lamps in the *igloo*, or on stormy days when the Arctic blizzard obliterates the world without. (Bilby 1923 : 114-115)

Il n'était pas rare que le mauvais temps dure plusieurs jours et une fois les tâches nécessaires accomplies, les visites aux voisins effectuées et les festivités terminées, des objets pouvaient être confectionnés à des fins chamaniques comme les amulettes (*aarnguat*), les miniatures (*qalugiujait*) ou à des fins ludiques comme des poupées (*inunnguat*) et des jouets sculptés dans l'os, l'ivoire ou la pierre (*pinnguat*). Qu'ils soient utilitaires ou non, la fabrication de ces objets avait probablement lieu quand le temps le permettait et lorsqu'il n'y avait rien d'autre à faire, mais les sources ethnographiques ne le mentionnent pas et les données auxquelles nous avons eu accès ne permettent pas de le confirmer.

Ces activités créatrices n'étaient peut-être pas exclusivement réservées aux périodes de mauvais temps, mais elles offraient l'opportunité de passer le temps, de s'occuper en restant actif. Notons que selon les configurations de la pensée inuit, l'ennui est inhérent à

l'inactivité³¹⁹ qui est perçue comme la conséquence d'une maladie grave, c'est-à-dire *qanimajuq*, « malade au point d'être réduit à l'inactivité » (Therrien et Laugrand 2001 : 396) qu'il s'agisse de symptômes dépressifs ou physiques³²⁰. Toute maladie implique une période de repos durant laquelle le travail reste proscrit (Saladin d'Anglure 2001 : 105) alors qu'à l'inverse, l'activité physique est associée à un état de bonne santé. La fabrication des objets ou la conception des dessins permet ainsi de demeurer actif et quelques années à peine après l'introduction du papier et des crayons dans l'Arctique, le dessin s'est rapidement imposé comme un passe-temps populaire, au Groenland, en Alaska comme dans l'Arctique canadien, selon Jenness (1922a : 162) : « The ease and freedom of a pencil, however, has made these paper sketches a popular pastime ». À une époque plus récente, les témoignages inuit associent le dessin à un passe-temps, soulignant l'idée que cette pratique trompe l'ennui : « Quand l'été arrivait et qu'il n'y avait pas grand-chose à faire, je faisais des dessins illustrant notre mode de vie. » se souvient Teevee Etook (cité in Weetaluktuk et Bryant 2008 : 97) qui considérait alors le dessin comme un « divertissement », « une activité sans importance » (Teevee Etook cité in Myers 1975 : 6) jusqu'à ce qu'il décide de suivre des cours à Puvirnituk pour faire de l'art l'une de ses principales activités. Teevee Etook a consacré beaucoup de son temps au dessin et considère aujourd'hui qu'« être artiste est une chose sérieuse » (Weetaluktuk et Bryant 2008 : 99). À Kinngait, Pitaloosie Saila partage cet avis alors qu'elle dessine presque tous les jours et que le dessin la garde occupée :

Depuis le décès de mon mari [Pauta Saila qui est décédé en octobre 2009], je trouve parfois le temps long, alors je dessine pour passer le temps. Avant, j'allais chaque jour à l'atelier pour dessiner mais maintenant, parce que mon corps me

³¹⁹ Selon les aînés, il semblerait qu'il n'existait pas autrefois de terme inuit pour exprimer l'idée d'ennui : l'inuktitut utilisait plutôt le mot *qikarniq*, « le fait de rester chez soi à faire de menus travaux », en opposition à *qikailaq*, « une personne très active, dynamique » (Schneider 1986 : 296). Aujourd'hui, les jeunes kinngarmiut et pangiqturmiut emploient fréquemment les exclamations : *Iqiasutuqpaa !*, « il se sent fatigué, las, sans énergie, paresseux » ; *iqianaqpaa !*, « quelle lassitude, quelle paresse ! » ; ou encore *iqiannga !* (« comme c'est lassant, ennuyeux ! »), associant l'idée de paresse à l'oisiveté. Ces termes étaient traditionnellement réservés aux chiens (Schneider 1986 : 93).

³²⁰ Un corps immobile, par exemple, lorsque nous regardons la télévision ou que nous utilisons un ordinateur est considéré comme une absence d'activité physique, soit une inaction : la démonstration me fut faite à maintes reprises lorsque qu'Hannah, l'aînée qui me logeait à Pangniqtuuq me demandait avec instance si je n'étais pas malade alors que je rédigeais quotidiennement des observations et des commentaires au sujet des données collectées dans la journée. Le fait de rester assise à écrire quelques heures chaque soir ne lui semblait pas être le comportement d'une personne en bonne santé, d'où son inquiétude à mon égard et son conseil récurrent d'aller « respirer l'air frais » c'est-à-dire de sortir prendre l'air pour rétablir la circulation des fluides dans le corps et réactiver le mouvement nécessaire à la vie.

fait souffrir, je suis contrainte de rester à la maison. Comme je ne sors plus beaucoup, je m'ennuie quelques fois, surtout quand mes enfants et petits-enfants sont sortis, alors je dessine pour rester occupée. (Pitaloosie Saila, 30 avril 2010, notre traduction)

Rester actif et occupé est essentiel pour la plupart des Nunavummiut alors que l'ennui peut entraîner un état dépressif : le fait d'être vivant nous interdit de se plaindre ou de dire que l'on s'ennuie car cela pourrait offenser les esprits des défunts (Qaunaq Mikkigaq, 21 avril 2009). Un groupe de femmes de Kuujjuaraapik souligne également cette idée (Therrien 2008 : 259). L'inactivité est donc mal perçue par les Inuit, c'est pourquoi les activités organisées dans les communautés suscitent un vif intérêt de la part des habitants, jeunes ou plus âgés. Ainsi, à l'occasion d'un programme de formation en joaillerie organisé au printemps 2010, à Kinngait, par le Nunavut Arctic College, l'un des étudiants justifiait sa participation au cours de la manière suivante : « I have nothing to do at home and I wanted to do something by myself. So I applied to this program and really enjoy making jewelry » (notes de terrain 2010 : 50). Lorsque cette personne dit « I have nothing to do », il s'agit d'une façon détournée d'exprimer son ennui, évitant ainsi un abus de langage qui pourrait blesser l'entourage³²¹. La joaillerie comme le dessin ou la sculpture, permet de garder l'esprit occupé, en chassant l'ennui et les idées noires dont les conséquences peuvent être dramatiques : selon Lucassie Nutaraaluk, « Si j'ai des émotions et des sentiments négatifs, ma vie n'en sera que plus courte » (cité in Saladin d'Anglure 2001 : 32), ce qui nous a été confirmé par des aînés de Kinngait et Pangniqtuuq (notes de terrain 2010 : 54).

Dessiner permet parfois de ne penser à rien d'autre qu'au processus créatif, ce qui nous a été donné d'observer à l'atelier :

When I make a drawing I get focused on it thus, forgetting everything that surrounds me; I get totally immersed into my representation and if there is anybody around who talks to me maybe I wouldn't answer. I think only about what I am drawing on, not anything else. (Shuvinai Ashoona, 21 avril 2010)

Les défis à relever pour résoudre une difficulté technique (ou plusieurs) sollicite toute l'attention du créateur qui éprouve de la satisfaction à les résoudre, considérant que l'habileté technique et les savoir-faire sont bien plus valorisés que le résultat et l'œuvre

³²¹ Les abus de langage, nous dit Therrien (2008 : 266-267), restent le privilège de ceux qui détiennent une forme d'autorité reconnue ; ces personnes sont dites *pijunnatut*, littéralement « ceux qui peuvent faire ».

elle-même (Swinton 1979 : 143). Pour Tim Pitsiulak, dessiner représente un défi permanent qui l'occupe beaucoup depuis qu'il travaille à temps plein à l'atelier et qui lui procure une certaine satisfaction :

Once I started drawing at school at first then at the coop, my work improved; my work is never the same. I really enjoy making art as I feel good thinking about *uumajuit* [game] and *nuna* [land]. [...] I enjoy depiction of animals' movement like caribous and whale but sometimes it's not easy so I pay more attention on it then I feel better. (Tim Pitsiulak, 12 avril 2010)

Avoir l'esprit occupé et rester actif en dessinant ou en sculptant est d'autant plus apprécié que ces pratiques procurent du plaisir voire un certain apaisement comme l'a exprimé Napachie Pootoogook : « M'adonner à l'art m'apaise, surtout depuis que mon mari est décédé » (Boyd-Ryan et Coward-Wight 2004 : 7). De même, Pitseolak Ashoona expliquait comment le dessin l'avait aidée à surmonter un deuil alors qu'elle se sentait seule et sans volonté :

To make print is not easy you think first and this hard to do. But I am happy doing the prints, after my husband died I felt very alone and unwanted; making prints is what has made me happiest since he died. I am going to keep on doing them until they tell me stop. If no one tells me to stop, I shall make them as long as I am well. If I can, I'll make them even after I am dead. (Pitseolak Ashoona citée in Eber 1971 : 90)

Pour Tim Pitsiulak, le bien-être qu'il éprouve lorsqu'il dessine est tellement grand qu'il n'envisage pas devoir y renoncer un jour :

I really enjoy drawing when I'm not hunting and I feel really good when I spend my time at the studio, drawing all day. Sometimes it's not easy, you know but I keep going on and I would be glad if I would never stop drawing. (Tim Pitsiulak, 12 avril 2010)

Qaunaq Mikkigaq, une aînée respectée qui a réalisé des dessins dont certains ont été inclus dans les premières collections annuelles d'estampes de Kinngait, ainsi que quelques sculptures, évoque, quant à elle, la sensation de bien-être engendrée par l'achèvement d'une œuvre qui est d'autant plus grande que l'entourage en apprécie la qualité :

It feels very good when you are comfortable in feeling good about your carvings especially when other people like your carvings. There and then you know you can do a good carving each and every time you begin one. (citée in Leroux *et al.* 1994 : 25)

D'autres sculpteurs, comme Levi Kumaluk, ont évoqué ce même sentiment :

Quand je reviens à mon village avec la pierre que j'ai extraite du sol afin d'en faire une de mes grosses sculptures, je la laisse soit sur mon traîneau, soit dans mon bateau parce que je ne sais pas encore la forme qui sera libérée de cette pierre. Ensuite, je l'emporte à la maison, je m'assois sur le plancher et je la regarde toute la journée. Ce n'est que vers le soir que je suis prêt à dégager l'être qui est emprisonné dans la pierre. Au début, je ne suis pas très heureux de mon travail. Mais plus j'avance dans l'exécution de ma sculpture plus je me sens heureux. C'est quand elle est bien polie et tout à fait terminée que j'éprouve une grande joie et que j'aime vraiment ce que je viens de faire. (Levi Kumaluk cité *in* Simard 1977 : 369)

De nombreux autres exemples de discours associant les pratiques artistiques au plaisir et au bien-être procurés par l'art pourraient être cités, mais limitons-nous à ces quelques extraits qui expriment, certes, les sensations ressenties mais n'en expliquent pas les raisons qui seront explorées dans la seconde partie du chapitre.

VIII.I.2. Le dessin comme passe-temps

Tromper l'ennui en dessinant était répandu lors dans le cas d'une maladie nécessitant des soins de longue durée. À partir des années 1930, les Inuit étaient isolés à l'hôpital et contraints au repos lorsqu'ils recevaient un diagnostic médical. Selon Marybelle Mitchell, les missionnaires auraient encouragé la production d'objets d'art et d'artisanat au début des années 1930, dans les hôpitaux catholiques à Igluligaarjuk (Chesterfield Inlet) et anglicans à Pangniqtuuq³²² mais elle ne donne guère plus de détails (citée *in* Gibson 1998 : 167). Bien que nous ayons validé cette information auprès d'une ancienne infirmière qui travaillait à l'hôpital de Pangniqtuuq dans les années 1960-70, nous n'avons pas pu obtenir davantage d'informations à ce sujet, d'autant que les souvenirs

³²² La clinique médicale de Pangniqtuuq fut inaugurée en 1930 et reste, encore aujourd'hui, l'un des centres de santé majeur de la région Qikiqtaaluk, avec l'hôpital général d'Iqaluit. En 1940, Pangniqtuuq comptait le seul médecin résident de toute l'île de Baffin, ainsi que trois infirmières permanentes, c'est pourquoi en 1947, le responsable de la Compagnie de la Baie d'Hudson appelle la communauté « the metropolis of the Arctic » en raison de ses fréquents visiteurs et de l'abondance de ses services (QTC 2009b). Une école ouvrit également ses portes en 1929 et des fournitures scolaires furent envoyées à Pangniqtuuq : en été 1932, plus de quarante-cinq enfants suivaient le programme scolaires (*Ibid.*) mais il s'agit d'une exception dans l'Arctique canadien où les infrastructures des autres communautés se limitaient souvent au poste de police (GRC) s'il y en avait un et à une église.

associés à cette période sont souvent douloureux (en raison des nombreux décès de Pangniqtuurmiut) au point que les gens refusent de les évoquer. Quant à la communauté d'Igluligaarjuk, Gibson mentionne l'organisation d'une production d'objets d'art et d'artisanat par les Oblats et les Sœurs Grises, à laquelle Pierre Karlik prit part durant son séjour à l'hôpital local Sainte Theresa :

Rankin Inlet artist Pierre Karlik has said that he and others first learned to carve at Chesterfield Inlet while in Saint Theresa's Hospital. During his stay at the hospital in 1950 and 1951, Karlik was taught by Brother Belard to carve animals, sea mammals, and cribbage boards made of iron. (Gibson 1998 : 169)

Bien que peu de données soient disponibles sur ce thème, nous savons que le recours aux pratiques artistiques et artisanales fut mobilisé dans les sanatoriums au sud du Canada où des Inuit souffrant de la tuberculose étaient soignés : « De 1956 à 1961, un Inuit sur sept fréquenta divers sanatoriums du Sud pour y recevoir des traitements contre la tuberculose » précise Ipellie (1992 : 51). Selon un rapport gouvernemental, dix pour cent de la population inuit recevait des traitements médicaux, surtout pour la tuberculose, dans les hôpitaux canadiens du Sud en 1956 ; et quatre mille huit cent trente-six Inuit ont été hospitalisés dans les Territoires du Nord-Ouest entre 1953 et 1964 dont soixante-quinze à quatre-vingts pour cent d'entre eux sont allés dans des sanatoriums du Sud du pays (Anderson et Bonesteel 2006 : 82). D'après l'Association canadienne de la santé publique (ACSP 2012 : n.p.), le taux de mortalité due à la tuberculose dans les années 1930 et 1940 dépassait les sept cents décès pour cent mille personnes, soit l'un des taux les plus élevés jamais signalés au sein d'une population humaine³²³.

À partir de 1922 et jusqu'à ce que régresse l'épidémie de tuberculose en 1969, un navire-clinique, le *C. D. Howe* parcourait la région Qikiqtaaluk et Nunavik tous les étés, s'arrêtant dans chacune des communautés pour diagnostiquer les cas de tuberculose (Anderson et Bonesteel 2006 : 82). Lorsque la maladie était identifiée, les personnes

³²³ Selon ce même rapport (ACSP 2012 : n.p.), la tuberculose épidémique serait arrivée au Canada avec les colons européens dans les années 1700, se propageant aux Premières nations et aux Métis de la région des Prairies il y a environ cent trente ans lors de la construction du Chemin de fer Canadien Pacifique et l'instauration du système des réserves. Les Dènè et les Inuit y ont été exposés plus récemment à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Selon de récentes études menées par l'Association canadienne de la santé publique, la malnutrition et les logements surpeuplés augmenteraient le risque de contracter la maladie qui se propage rapidement (*Ibid.*).

concernées étaient envoyées dans un sanatorium³²⁴, loin de leur famille et de leur communauté dont la séparation pouvait s'avérer brutale puisqu'il n'était souvent pas permis aux malades de prendre le temps de dire au revoir à leurs proches. Minnie Aodla Freeman, originaire de l'île Cape Hope³²⁵ dans la baie James, décrit son expérience :

The doctors would bring with them a translator and tell the patient that he or she had to go south to Hamilton [Mountain Sanatorium in Ontario]. No preparation, no warning, no choice and no reason given why they had to go so far away to be cured. One afternoon we boarded the train to Hamilton. (Freeman 1978 : 174)

Ces méthodes furent sévèrement critiquées par certains responsables locaux comme le père Steinmann (Puvirnituk) qui dénonça la violence de ces séparations (*Ibid.* : 83)³²⁶.

Contraints de quitter leurs proches, les malades restaient parfois plusieurs années dans un sanatorium pour y être soignés, sans avoir l'opportunité de recevoir des nouvelles de leurs familles ou de leur en donner par l'intermédiaire d'une lettre³²⁷, isolés dans un environnement qui ne leur était pas familier et où l'inuktitut n'était ni parlé ni compris par le personnel médical (Gustavison 2008 : 11). Durant leurs longues absences, les chasseurs craignaient que leurs familles ne soient démunies faute de pourvoyeurs pour leur fournir les ressources nécessaires quand leur retour auprès de leurs proches semblait incertain en raison de l'évolution rapide de la maladie. De jeunes enfants étaient aussi traités contre la

³²⁴ Les Inuit de l'Arctique oriental canadien (actuelles régions du Nunavut et du Nunavik) étaient généralement envoyés en Ontario et au Québec, alors que ceux de l'Arctique central et des Territoires du Nord-Ouest étaient habituellement soignés au Charles Camsell Hospital à Edmonton en Alberta (Staples et McConnell 1993).

³²⁵ Dans les années 1930, les Inuit qui vivaient sur l'île Cape Hope Island furent déplacés par le gouvernement fédéral à Kuujuaapik, en raison des épidémies et des famines qui frappaient la région. Aujourd'hui, l'île qui ne compte plus de résidents permanents appartient aux Territoires du Nunavut.

³²⁶ Le film *Inuujutiksaq, Ce qu'il faut pour vivre*, réalisé par Benoît Pilon et Bernard Émond (2008), illustre l'expérience d'un chasseur inuit, Tivii (interprété par Natar Ungalaaq) atteint de tuberculose en 1952 : examiné sur le navire-clinique *C. D. Howe* par un médecin qallunaaq, il est arraché à sa famille pour être envoyé dans un sanatorium de Québec pour y être soigné. Ce film s'inspire de faits historiques au sujet desquels les réalisateurs ont réunis des sources écrites et des documents d'archives qu'ils ont analysés (Pilon et Émond 2008).

³²⁷ Bibliothèque et Archives Canada (BAC) conservent dans ses fonds des lettres rédigées en inuktitut par des malades inuit qui étaient soignés dans des sanatoriums au Sud du Canada, adressées à leurs familles mais qui ne furent jamais expédiées faute de ressources linguistiques (Carole Cancel, communication personnelle, 21 janvier 2011) : les noms des destinataires du courrier inscrits uniquement en inuktitut rendaient leur identification difficile compte tenu de la méconnaissance de la langue. Quelquefois, quand le courrier parvenait finalement dans les communautés par bateau, lors du ravitaillement annuel, les destinataires de ces lettres encore nomades pour certains restaient difficiles à trouver et ne recevaient pas toujours le courrier qui leur était destiné.

tuberculose dans des hôpitaux de l'Ontario³²⁸ et du Québec comme ce fut le cas de Mattiusi Iyaituk, originaire d'Ivujivik au Nunavik, et qui devint par la suite un sculpteur renommé à la tête de la Fondation de l'art inuit : il fut envoyé à l'hôpital de Clearwater au Manitoba pour y être soigné à l'âge de dix ans.

I had no contact with home for one whole year and I felt really lost. I made some friends after the first few weeks so it wasn't so bad, but there were only people from Northwest Territories in that hospital and when I finally got home I was only able to speak the Northwest Territories [dialect]. People always laughed at me, so I stopped talking and have been shy ever since. (Mattiusi Iyaituk cité in Houston 1988 : 70)

La perte de sa langue maternelle et des repères identitaires provoquèrent un sentiment de gêne et de honte qui l'incitèrent à se taire plutôt que de se placer en position de vulnérabilité, faisant ainsi l'objet de moqueries, en considérant que « celui qui sait parler et qu'en l'absence de savoirs parfaitement maîtrisés, la retenue verbale s'impose » (Therrien 2008 : 257). Pour certains Inuit, le séjour plus ou moins long dans un sanatorium était extrêmement pénible non seulement en raison des douleurs physiques dues à la tuberculose mais aussi de la souffrance psychique résultant de l'isolement géographique et de l'incapacité à communiquer en l'absence d'un langage commun.

Rappelons que les discours inuit soulignent le lien entre la maladie et l'absence de communication (Therrien et Laugrand 2001 : 4) et les témoignages des aînés suggèrent que la plupart des traitements médicaux traditionnels s'appuyaient sur le principe des contraires, à savoir que l'on considérait que la maladie venait de l'extérieur du corps et qu'elle voyageait à travers lui, ce qui s'exprime par le terme *narunalattijuq*. Tout traitement efficace devait respecter deux conditions : extraire du corps l'élément agressif ou se libérer d'un poids par la parole dans le cas d'une dépression ; et réintégrer la personne dans son groupe ou parfois dans la communauté des ancêtres qu'ils soient des humains ou des esprits (*Ibid.*). De fait, les méthodes médicales employées dans les sanatoriums se situent à l'opposé de ces principes et aident à mieux comprendre quelques-uns des traumatismes subis lors de ces hospitalisations forcées.

³²⁸ Entre 1953 et 1963, le Mountain Sanatorium à Hamilton en Ontario reçut mille deux cent soixante-quatorze enfants et adultes inuit, bien que ces chiffres soient probablement sous-évalués, selon Gustavison (2008 : 12).

Au vu des conditions d'hospitalisation difficiles, des initiatives ont été menées pour tromper l'ennui des patients, rompre leur isolement en leur offrant des moyens d'expression, dans l'idée que cela pourraient les aider à guérir comme cela eut lieu dans les hôpitaux d'Igluligaarjuk et de Pangniqtuuq (Gibson 1998 : 167-69). Pitaloosie Saila, une aînée et dessinatrice respectée de Kinngait, a fréquenté les sanatoriums en Ontario : née en 1942, elle passa son enfance dans divers hôpitaux de l'Ontario et du Québec pour y être traitée. Interrogée sur ses occupations en milieu hospitalier, elle se souvient qu'un enseignant venait régulièrement rendre visite aux malades pour leur donner des cours d'anglais et leur apprendre à dessiner.

When I was younger I was hospitalized and when I was in hospital they did some drawings in hospital but I didn't because I was too sick. [...] Teachers used to go to the hospital there and then there was teacher, who they teach them more school works, they teach them how to make some drawings. [...] I was often sick. I was in bed all the time. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

Elle apprit à parler anglais lors de ses divers séjours à l'hôpital se souvient des difficultés rencontrées à son retour à Kinngait en 1957. Elle dût réapprendre à parler sa langue maternelle. Des cours d'anglais étaient offerts aux malades du sanatorium d'Hamilton en Ontario :

Teachers came around, each trying to find out who would like to take up something. But permission had to be granted by the doctors if a patient wanted to take on an extra project. (Freeman 1978 : 177)

L'expérience de Pitaloosie Saila lui inspira deux dessins³²⁹, de nombreuses années plus tard, qu'elle intitula *Strange Ladies* et *Out of the past* qui ont été intégrés à la collection annuelle d'estampes de Kinngait, respectivement en 2006 et 2008 (Ill. 65 et 66 ci-après). Selon les dires de l'artiste, ces portraits sont ceux des femmes qu'elle eut l'occasion de voir lors de ses rares sorties hors de l'hôpital :

I remember while I was there, the nuns wore black with white hats to go with the uniforms. I don't know if the patients are still there. I did not enjoy my stay at the hospital at all because I remember being afraid of those nurses. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

³²⁹ Une représentation analogue a été réalisée en sculpture par Owillu Tunnillie qui séjourna dans un sanatorium de l'Ontario pendant une année après laquelle elle fut renvoyée chez elle avant de devoir à nouveau y retourner faute d'être guérie. Une reproduction de cette sculpture qui est conservée au Musée canadien de l'histoire est disponible in Leroux *et al.* 1994 : 223.



III. 65. (à gauche) Estampe de Pitaloosie Saila (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Strange Ladies*, 2006, lithographie sur papier Arches naturel, 74,77 x 38,1 cm, 50 éd. (Photo : WBEC 2006 © Dorset Fine Arts).

III. 66. (à droite) Estampe de Pitaloosie Saila (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Out of the past*, 2008, lithographie, 74,5 x 85,5 cm, 50 éd. (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2008 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Au sanatorium d'Hamilton comme à celui d'Edmonton (Alberta), les femmes inuit qui y étaient soignées passaient la plupart de leur temps, selon Gustavison (2008 : 13), à coudre, confectionner des vêtements, des poupées, des broderies et à dessiner, alors que les hommes sculptaient le bois, la pierre ou tout autre matériau disponible. La ville de Québec offrait également des soins médicaux aux Inuit atteints de tuberculose et Kenojuak Ashevak y fut envoyée après avoir donné naissance à son troisième fils, Qiqituq (Walk 1999 : 109-112). Elle y resta trois ans et demi au cours desquels elle réalisa des dessins pour passer le temps et rester occupée :

Many of the patients spent months and years far away from their family, and so the hospital management tried to give them something meaningful to do. This was one of the reasons why the Houston [James and his wife Alma] came here so frequently. The main purpose to their visits was to supply the patients with materials for artworks. Kenojuak also received drawing paper, we are told by James Houston, but none of her work from those days is still in existence, and Kenojuak herself can no longer remember any details. (*Ibid.* : 117)



III. 67. Deux Inuuk soignés au Mountain Sanatorium (Hamilton, Ontario) réalisant des sculptures en 1955 (Source : ACSP 2012).

Walk note que le sculpteur Harold Pfeiffer rendait régulièrement visite aux malades, à l'hôpital où travaillait son frère, le docteur Walter Pfeiffer qui soignait Kenojuak Ashevak et, à partir de l'automne 1954, il s'y rendit presque quotidiennement pour voir les patients impliquées dans la production d'objets d'art et d'artisanat (*Ibid.* : 118). Selon Walk, Harold Pfeiffer aidait les malades non seulement à aller mieux en les occupant par des activités créatrices

mais également en leur permettant d'obtenir de « l'argent de poche » d'autant plus que les responsables hospitaliers se chargeait de la vente des productions : « If patients did not have to stay in bed, they got involved in beadwork, sewing, leatherwork and above all wood carving » précise l'auteur (*Ibid.* : 118). Lorsque nous l'avons rencontrée à Kinngait, en 2009 et 2010, Kenojuak n'a pas souhaité s'exprimer sur cette période de sa vie d'autant plus difficile qu'à son retour à Kinngait, en automne 1953, elle apprit que ses deux premiers enfants étaient décédés après avoir mangé de la viande de morse contaminée (trichinosis).

Bien que de nombreuses années se soient écoulées depuis ces évènements, les souvenirs qui y sont associés demeurent souvent douloureux et en parler reste si difficile que le sujet est évité surtout si les conditions ne s'y prêtent pas. Une certaine intimité entre les locuteurs doit être partagée pour être en mesure de dévoiler des expériences aussi personnelles :

Tipuula : Il faut parler à quelqu'un avec qui vous vous sentez à l'aise.

Ilisapi : En effet. Il faut parler à quelqu'un qui est capable de vous écouter. Peu importe si la personne est plus âgée ou plus jeune que vous. Vous devez vous sentir en confiance dès lors que vous savez qu'elle est discrète. Il arrive parfois qu'après avoir fait des confidences à une personne, les propos sont répétés à d'autres. Votre confiance est trahie. Il faut trouver quelqu'un avec qui vous aimez parler et qui s'identifie à vous, même s'il s'agit de quelqu'un de jeune. C'est ce que j'ai entendu dire. Les femmes avaient l'habitude de dire que certains

adolescents sont de bons interlocuteurs, chaleureux et vraiment gentils. Si vous ne vous sentez pas à l'aise avec un adulte ou un aîné, un adolescent peut s'avérer être la personne à qui vous pouvez parler.

Tipuula : Vous devez trouver la personne à qui il est facile de parler. (Therrien et Laugrand 2001 : 124)

Dans ce contexte, l'obtention des informations n'est pas aisée et requiert un climat de confiance qui ne peut s'instaurer qu'au cours de relations interpersonnelles régulières et continues et de nombreux séjours sur le terrain. Cela dit, l'analyse offre quelques pistes de réflexion quant au pouvoir d'action du dessin face à l'inactivité forcée par les circonstances. Dans ces conditions, dessiner sauve.

VIII.I.3. Les arts comme outils de réinsertion sociale

Dans les centres pénitenciers, les activités font souvent défaut et les détenus cherchent souvent à s'occuper, c'est pourquoi des initiatives artistiques y ont été introduites, notamment à l'Institution Fenbrook, une prison au niveau de sécurité moyenne, ouverte en 1998 à Gravenhurst en Ontario, pouvant héberger quatre cent quatre résidents³³⁰. Un programme artistique auquel neuf détenus inuit participèrent y fut développé en 2003 pour répondre à leur désir de sculpter et de subvenir aux besoins financiers de leurs familles :

When asked what they wanted to accomplish while at Fenbrook, the first group of Inuit offenders said they wanted to carve, and they wanted to send money home to their families. A number of Inuit carvers received Warden Approval to send money home from their savings earned from carving.

An Inuit can receive approval to replace or purchase new tools from his earnings. The Inuit Carving Group pays for all the costs of running the Carving Cooperative [Arctic Co-operatives Limited], including courier shipping costs, and replacement tools. The Carvers meet regularly to develop policy and procedures for the operations of their Carving enterprise. (Sylvia Purdon citée *in* Briesmaster 2004 : 17)

³³⁰ L'Institution Fenbrook se situe à proximité de l'Institution Beaver Creek, appartenant au Service correctionnel du Canada (Correctional Service of Canada, CSC).

Comme dans certains hôpitaux ayant encouragé la production artistique, les activités sculpturales conduites à l'Institution Fenbrook semblent répondre à des exigences monétaires comme l'explique ci-dessus Sylvia Purdon, une agente de liaison du secteur privé ayant collaboré à ce projet. Une fois les autorisations nécessaires acquises et après avoir obtenu le matériel requis, les sculpteurs peuvent vendre leurs œuvres dont ils tirent un revenu. Bien qu'ils soient incarcérés à plusieurs centaines de kilomètres de leurs familles, pour la plupart, les détenus continuent néanmoins de maintenir des liens très étroits avec leurs proches, d'une part, en subvenant aux besoins de leur famille et d'autre part, par l'intermédiaire des sujets figuratifs sculptés inspirés de la cosmologie³³¹. Notons qu'une sélection des œuvres sculptées en 2003 a fait l'objet d'une exposition à Toronto, suivie d'une enchère organisée par la maison de vente Waddingtons spécialisée dans le commerce d'œuvres d'art au Canada, depuis 1850, et dans le domaine de l'art inuit dès son développement international au début des années 1950³³².

À l'issue de cette exposition, un catalogue a été publié dans lequel les sculpteurs présentent leurs réalisations accompagnées de courtes autobiographies (Briesmaster 2004). Tous les sculpteurs reviennent sur leurs parcours artistiques d'autant que presque tous sculptaient déjà avant d'être incarcérés et ce projet fut déterminant pour eux. Né en 1949 et originaire de Naujaat (Repulse Bay), Marius Kridluar, sculpteur depuis ses dix-huit ans, exprime la fierté que sa famille et lui ont ressentie pour avoir contribué à ce projet :

Seeing my work in the catalogue made my wife and three children and me very happy and proud. We kept the catalogue with the photo of my carving in it and it is still on display in home today. I like carving for the Artic Co-operatives Limited and I would like to be recognized widely for my work. I have tried my best to carve soapstone carvings, and I am very thankful to be given the opportunity to carve at Fenbrook. (Marius Kridluar cité in Briesmaster 2004 : 35-37)

Reuben Sangoya a, quant à lui, commencé à sculpter lors de son arrivée à Fenbrook en 2002 :

I was born in the community of Pont Inlet [Mittimatalik], Nunavut, in 1982. I started carving in Fenbrook Institution when I arrived in April 2002. I joined the carving program because I was interested in carving and joining the program was

³³¹ Cet aspect sera développé dans la partie suivante de la thèse (*Cf. infra* : VIII.II).

³³² *Cf. supra* : VI.I.2.

my opportunity to learn how to carve. For my first carving I carved two seals. It was hard at first, but when I asked for help it wasn't hard. My first carving experience was very complicated, then other guys in the program helped. They supported me by telling me not to give up and gave me advice on what kind of tools to use for certain shaping techniques. My goal is to increase my skills and to be creative at what I think is considered good carver. Being a creative carver is very important to me. (Reuben Sangoya cité in Briesmaster 2004 : 61)

Selon ses dires, son expérience à l'Institution Fenbrook lui a non seulement appris à devenir un sculpteur mais il a gagné sur le plan de l'organisation.

Carving at Fenbrook has been a good experience. The other carvers taught me how to begin the carving, and I became very well organized and ready to develop a soapstone carving. [...] To this day, I really enjoy doing a carving with the skills I have gained from a master carver [Lucien Tootoo]. I'm hoping to continue this career of being carver, once I leave the Institution. I also want to be able to retire from soapstone carving, and to teach other potential future carvers from my hometown. Being a new carver has given me the opportunity to fully understand the true meaning of a carver with traditional knowledge and skills. (Reuben Sangoya cité in Briesmaster 2004 : 61-63)

Reuben Sangoya a acquis une certaine confiance en l'avenir et souhaite mettre au profit ses nouvelles compétences au profit des membres de sa communauté après avoir purgé sa peine. Les témoignages de cet ordre sont unanimes au vu des autobiographies publiées dans le catalogue. En dépit du succès du projet, nous ne savons pas s'il se poursuit actuellement à l'Institution Fenbrook ou s'il en existe d'autres analogues ailleurs au Canada. Cela dit, aucune étude qualitative ou quantitative n'a encore été menée sur les impacts des pratiques artistiques en milieu hospitalier ou carcéral.

VIII.II. La créativité mobilisée au profit du bien-être individuel et collectif

L'inuktitut désigne la notion de bien-être par le terme *aanniaqtailimaniq*³³³ qui désigne l'absence de maladie et de souffrance tant physique que psychique selon un principe de complémentarité du corps (*timi*) et de l'esprit (*isuma*). À l'inverse, une

³³³ Le terme *aanniaqtailimaniq* se forme sur la base verbale *aanniaq*, « une maladie grave d'ordre physique ou physiologique » ; *-(t)taili-*, qui exprime l'idée de privation et d'abstention (restrictif) ; *-ma-*, « être dans l'état de » ; *-niq*, résultat.

personne souffrante en raison, par exemple, d'une maladie chronique sera désignée par le terme *aanniajuq* qui implique l'idée d'un rétablissement ; alors qu'un individu gravement malade, privé d'activité ou alité et dont la vie semble menacée sera qualifié de *qanimajuq*, selon le dialecte sud Baffin³³⁴. Les Inuit s'entendent sur un ensemble de valeurs susceptibles de protéger les individus de la maladie : il faut d'abord avoir une attitude de confiance à l'égard de la vie (*Ibid.* : 82). Les témoignages des aînés suggèrent que la plupart des traitements s'appuyaient sur le principe des contraires, à savoir que l'on considérait que la maladie venait de l'extérieur du corps et qu'elle voyageait à travers lui, ce qui s'exprime par le terme *narunalattijuq* (Therrien et Laugrand 2001 : 4).

Tout traitement efficace devait respecter deux conditions : extraire du corps l'élément agressif ou se libérer d'un poids par la parole en cas de dépression ; et réintégrer la personne dans son groupe, et parfois dans la communauté des ancêtres qu'ils soient des humains ou des esprits. Les aînés sont unanimes à établir des liens entre la maladie et l'absence de communication, laquelle est susceptible d'entraîner la maladie voire la mort :

Les *angakkuit* pouvaient découvrir ce qui dérangeait les gens, même si ceux-ci ne disaient rien et n'avouaient rien. Aujourd'hui les gens meurent parce qu'il n'y a pas d'*angakkuit* pour découvrir ces choses. (Aupilaarjuk cité in Saladin d'Anglure 2001 : 34)

De même, si une femme enceinte garde pour elle un secret, cela pourrait avoir de graves conséquences sur l'enfant qu'elle porte, selon Jaikku :

En somme, on leur donnait l'opportunité de révéler des actes répréhensibles. L'enfant ne vient au monde que par sa mère. Lorsqu'une femme souffrait d'un stress quelconque, soit parce qu'elle s'était moquée de quelque chose ou de quelqu'un, soit parce qu'elle souhaitait ne pas dévoiler un secret, il fallait qu'elle s'en débarrasse en avouant ses actions, autrement le bébé risquait de ne pas se sentir à l'aise pour sortir de son ventre. (Jaikku citée in Therrien et Laugrand 2001 : 216)

Selon ces informateurs, la parole détient un pouvoir de vie et de mort si l'usage qui en est fait n'est pas approprié, d'autant que le bien-être physique et psychique (*aannianiq aanniaqtailimaniq*) repose sur la communication entre les humains et les non-humains, alors que la maladie est généralement associée à une rupture de circulation de la parole

³³⁴ *Qanimajuq* est l'équivalent du terme *aanniaqtuq* dans le dialecte nord Baffin. *Aanniqtuq* renvoie à un traumatisme au Nunavik (Therrien et Laugrand 2001 : 379).

(Therrien et Laugrand 2001 : 212). Les aînés inuit considèrent qu'une maladie est en voie de guérison lorsqu'elle devient visible et tangible :

Lorsque la maladie se manifeste hors du corps, c'est toujours un bon signe. Si une femme ressentait une douleur au niveau de l'utérus, et que rien ne sortait de son corps, c'était un mauvais signe. Même si elle se sentait gênée, elle devait en parler. C'était la même chose pour les maux de ventre. Si quelque chose se mettait à sortir du corps, c'était un bon signe. À partir de ce moment-là, ce n'était plus la peine d'en parler à quelqu'un. Si rien ne sortait et qu'on ressentait une douleur, il fallait en parler parce que l'absence de manifestation hors du corps est dangereuse. Si on note un changement d'aspect de l'urine ou des selles, il faut en parler. En parler atténue l'angoisse. Une fois la maladie sortie du corps, la personne peut se rétablir. [...]

La douleur psychique que l'on ressent doit être évacuée avant que l'on puisse commencer à guérir. Puisque notre esprit fait partie de notre corps, alors c'est semblable. (citée in Therrien et Laugrand 2001 : 121-122)

La maladie tant physique que psychique est ainsi perçue comme un phénomène intérieur dont la manifestation hors du corps est interprétée comme un signe positif associé à la guérison, à l'inverse des représentations occidentales de la maladie :

Actuellement, si on crache du sang, c'est considéré comme dangereux. Je ne suis pas d'accord avec cette manière de voir les choses. Je pense au contraire que c'est un bon signe. (Ilisapi citée in *Ibid.* : 122)

À la question de savoir si l'état d'une personne souffrant de dépression s'aggrave si elle n'en parle pas, Tipuula répond :

Oui, c'est ce nous disions à l'instant. La douleur psychique que l'on ressent doit être évacuée avant que l'on puisse commencer à guérir. Puisque notre esprit fait partie de notre corps, alors c'est tout à fait semblable. (Tipuula citée in *Ibid.* : 122)

Tout ce qui émane du corps et apparaît à sa surface lors d'un trouble physique ou psychique comme le sang, des écoulements de fluides corporels et des paroles dans le cas d'un épisode dépressif sont donc interprétés d'une manière positive (Therrien 1995 : 74) et c'est selon ces principes que des projets communautaires ont vu le jour dans des communautés qikiqtaalummiut. L'ensemble de ces représentations symboliques se situent au centre des initiatives de l'Association des femmes inuit Pauktuutit Arnait Inuit katujjiqatigiingit

menées au Nunavut, dans le cadre de projets socio-culturels visant à prévenir la violence contre les femmes (Pauktuutit 1991 ; 1992)³³⁵ :

La prévention s'appuie sur un ensemble de règles de conduites profondément ancrées dans la culture. Il s'agit moins de gestes individuels que de conformités aux prescriptions et aux idéaux du groupe familial et social. (Therrien et Qumaq 1995 : 82)

VIII.II.1. Les initiatives dans le domaine médico-social

Le recours aux pratiques artistiques dans le domaine de la santé est un phénomène relativement récent qui mobilise la créativité des patients comme outil d'expression et de communication. Des recherches ont été menées dans le domaine de la santé mentale comme celles de Sylvia Ferraro (2013) qui s'intéresse à la dimension anthropologique de l'art et à sa valeur symbolique pour présenter une méthode de soins intégrant la dimension expressive et artistique dans une perspective psychanalytique³³⁶. Les exemples d'interventions préventives, thérapeutiques, individuelles et collectives qu'elle développe mettent en évidence la valeur de médiation et de transition offerte par l'art, ainsi que son intérêt en pratique clinique. Cette approche est mobilisée à la fois en milieux allochtones et autochtones, notamment dans des processus de guérison communautaire (Lamoureux 2010). Pour Sonia Robertson, une artiste innu pluridisciplinaire, fondatrice de l'association du Parc-sacré *Kanatakuliuetsh Uapikun*³³⁷ à Mashteuiatsh (région Saguenay-Lac Saint Jean, Québec), le recours à l'art en psychologie est très proche de ses valeurs autochtones :

³³⁵ Bien que l'*Inuit Qaumajatuqangit* n'ait été officiellement instauré comme politique culturelle inuit que lors de la création du gouvernement du Nunavut en 1999, Henderson note que des discussions au sujet des valeurs communes inuit ont émergées dès la signature de l'accord de principe sur les revendications territoriales du Nunavut (Nunavut Land Claims Agreement, NLCA) entre les Inuit, les Territoires du Nord-Ouest et le gouvernement fédéral canadien dans les années 1970 (Henderson 2007 : 190).

³³⁶ Cette approche médicale est généralement associée à l'art thérapie comme discipline de la psychiatrie qui se fonde sur l'expression de l'inconscient à laquelle des artistes surréalistes comme André Breton se sont intéressés. Différentes pratiques artistiques sont mobilisées en tant qu'outils de médiation : la danse, le théâtre, la musique, la peinture, la pâte à modeler, l'argile, le collage, l'écriture, le dessin, etc. (Ferraro 2013).

³³⁷ Créé en 2001, l'Association du Parc Sacré *Kanatakuliuetsh Uapikun* est un organisme à but non lucratif dont le rôle est d'assurer la reconnaissance, la transmission et la conservation des savoirs et des connaissances ancestrales innu propres aux plantes médicinales.

l'art thérapie agit au niveau du cerveau précambrien, en interpellant le langage des images plutôt que celui des mots. Les symboles et les images sont utilisés à la fois pour exprimer le malaise et pour transmettre un message de guérison au cerveau pour apporter un changement. (Robertson 2011 : 17)

L'expression visuelle des émotions est ainsi envisagée comme un vecteur central qui permet à l'individu de se libérer du mal-être ou d'une souffrance psychique, tout en mettant à contribution un groupe de personnes avec lesquelles chacun chemine en partageant ses affects. Selon ce principe, des initiatives ont été conduites auprès d'Inuit comme l'a présenté Mélissa Sokoloff (2009) lors du 15^e Congrès des Études Inuit à Paris en 2006, avec le cas d'une intervention d'art-thérapie auprès d'un adulte inuit à Montréal. Selon l'auteur, en raison des besoins importants dans le domaine de la santé mentale au Nunavik et du manque de ressources pour prodiguer aux malades les soins nécessaires, les adultes inuit dits « en crise psychiatrique » sont temporairement hospitalisés sur place avant d'être transférés à Montréal pour y poursuivre un traitement.

Dans un contexte où les malades sont isolés de leur famille et de leur communauté pour être soignés, le recours à l'art intervient, selon Sokoloff (2009), pour aider les patients à s'exprimer, à communiquer avec leur entourage. Son travail se fonde sur une analyse de Christine Wihak (2004) qui compare les valeurs définies par le concept d'*Inuit qaujimajatuqangit* (IQ)³³⁸ aux codes éthiques de l'association canadienne de psychologie. Par exemple, les sociétés inuit fondent l'acquisition des savoirs et des savoir-faire sur l'observation et l'expérience, ce qu'exprime le terme *pilimmaksarnik* impliquant l'idée que tout individu peut contribuer à la dynamique communautaire, ce qui rejoint les principes mobilisés par les thérapeutes (Wihak 2004 : 31). Selon le concept *Inuit qaujimajatuqangit*, les Inuit privilégient la prise de décision commune (*aajiiqatigiingniq*) basée sur la circulation de la parole, l'écoute et le partage des points de vue ; une méthode qui fait écho au développement des responsabilités de chacun débouchant sur des procédures de traitement consenties et confidentielles selon l'éthique de l'Association canadienne de psychologie (*Ibid.*). Les résultats présentés par Sokoloff (2009) montrent que le recours aux pratiques artistiques offre des solutions face aux tensions ressenties entre deux conceptions

³³⁸ Pour une analyse détaillée du concept d'*Inuit qaujimajatuqangit*, voir notamment Arnakak (2000 ; 2005) et Henderson (2007).

de prise en charge médicale inuit et non-inuit, en privilégiant la communication et le partage des expériences personnelles.

Au sein des communautés des Premières nations, des Métis et des Inuit, les notions de santé et de maladie se réfèrent souvent à une vision globale où l'individu ne peut être dissocié de l'environnement qui l'entoure et avec lequel il interagit constamment. Par exemple, Sonia Robertson pose un regard critique sur une conception fragmentaire de la santé qui, selon ses termes : « semble vouloir tout découper en sections en oubliant que les choses sont en rapport les unes aux autres » (Robertson 2011 : 15). Elle oppose cette perspective occidentale à une approche amérindienne de la santé qu'elle met en relation avec celle des traditions orientales et indigènes du reste du monde pour définir une vision globale de la santé selon laquelle tout être vivant dépend de la relation à son entourage :

Lorsque j'étais enfant, je questionnais mon rapport au monde. Observant mon environnement et l'influence des choses les unes par rapport aux autres, je contemplais en silence. Je restais à l'écoute des réactions. Si je souriais, les gens me souriaient. Je compris ainsi que toute chose est en relation de façon globale. J'examinais aussi mon corps, ses réactions lorsque j'étais triste ou heureuse. Si j'étais contrariée, j'avais parfois mal au ventre ou à la tête. Pourtant, je me sentais si loin de mon corps lors des visites chez le médecin. L'approche clinique de ce dernier me laissait croire que je ne connaissais rien de mes malaises ni de mon corps, que lui seul semblait le connaître. Pourtant, ce corps est mien et moi seule peut ressentir ce qui s'y passe. J'avais l'impression qu'il réagissait à mon mental et à mes émotions. Lorsque je disais au médecin : « je crois que mon mal de ventre est dû à ma peur du feu », il riait et semblait me trouver peu scientifique... Alors que moi, j'avais l'impression qu'il ne comprenait rien du « tout ». Heureusement que j'avais suffisamment confiance en mon ressenti et en mes croyances issues de ma culture pour ne pas lui remettre mon pouvoir, en le laissant décider de ce qui est bon ou non pour moi. (Robertson 2011 : 13)

Cette approche holiste de la santé définit le corps et l'esprit comme étant indissociables l'un de l'autre et place l'individu en rapport constant avec son environnement. L'état de santé de toute personne qui appartient à un groupe social, a toujours un impact sur la société où il vit, selon l'ancien chef de Mistissini et signataire de la convention de la Baie-James et du Nord québécois, Petawabano :

Les autochtones considèrent la santé comme un état de bien-être à la fois psychologique et social qu'engendre et entretient, chez l'individu comme le groupe dont il fait partie, une démarche globale fondée sur l'harmonie, le respect mutuel et la fidélité à des valeurs essentielles partagées. (St-Arnaud et Bélanger 2005 : 162)

Le témoignage d'Akisu Joamie, un aîné inuit du Nunavut, souligne cette différence de perception entre les autochtones et les non autochtones :

En fait, la santé est moins conçue comme une affaire personnelle, comme c'est souvent le cas dans les sociétés occidentales, qu'une participation à l'harmonie générale. La personne est tout à la fois inscrite dans un espace-temps et intégrée à un environnement social, si bien que ses diverses expériences sont loin d'appartenir uniquement à l'ordre du réel. (Akisu Joamie cité *in* Therrien et Laugrand 2001 : 3)

Selon les cosmologies inuit, l'importance d'un juste équilibre entre le monde des êtres vivants humains et animaux, celui des défunts et celui des entités invisibles ou des esprits semble ainsi déterminer la bonne santé des individus et de la communauté :

Les aînés ont souligné que seul un esprit fort peut garantir un corps résistant et que la santé est à mettre en rapport étroit avec la diversité des expériences humaines incluant la qualité des relations interpersonnelles, la qualité des relations à l'environnement et au gibier, la qualité des relations aux défunts et aux esprits. (*Ibid.* : 2-3)

Ces configurations de la pensée propres au domaine du bien-être tant individuel que collectif se situent au centre de démarches communautaires dont certaines impliquent parfois le recours aux pratiques artistiques notamment en milieu carcéral et dans des institutions correctionnelles. Bien que peu de données soient disponibles sur ce thème, nous savons qu'un programme d'art fut mis sur pied en 2011 au centre correctionnel pour femmes du Nunavut (Nunavut Women's Correctional Centre)³³⁹ d'Iqaluit, à l'initiative de l'Association des artistes et des artisans du Nunavut (NACA). Comme nous l'expliquait Martha (2010b), une travailleuse sociale qui collaborait à l'élaboration du projet lorsque nous l'avons rencontrée en 2010, des ateliers d'art proposés aux femmes incarcérées s'inscrivent dans le cadre de programmes de réhabilitation :

Plans for the Centre have been in the works for the last three years. We plan to launch the first art program to be offered at the Nunavut Women's Correctional Centre. Women who stay at the centre will have access to a variety of rehabilitative programs including workshops and courses on substance abuse, domestic violence and anger management. Focus will be on learning traditional skills such as land trips, sewing and cooking. Programs such as these were not offered to women at BCC [Baffin Correctional Centre]. (Martha 2010b)

³³⁹ Le Nunavut Women's Correctional Centre fut inauguré le 11 juin 2010, il est le premier établissement carcéral exclusivement réservé aux femmes au Nunavut. Jusque-là, celles-ci étaient détenues avec les hommes au Baffin Correctional Centre d'Iqaluit (Ridlington 2010).

Ces programmes de réhabilitation offrent des cours et des ateliers, en collaboration avec des professionnels du secteur médical, axés sur divers thèmes tels que les abus de substances, la violence domestique et la gestion de la colère. Les savoirs et les savoir-faire traditionnels inuit sont mobilisés grâce à des intervenants du domaine culturel et c'est dans ce contexte que Pascale Arpin, membre du comité exécutif de l'Association des artistes et des artisans du Nunavut (NACA), a pris part au programme artistique du Centre correctionnel pour femmes du Nunavut. Elle y organise depuis 2011 des ateliers : « The guidelines for the program are simple: respect, encouragement, and freedom of expression, meaning no censorship regarding the content of the art. » (Dawson 2012b). Selon Arpin, ces ateliers d'art et d'artisanat sont essentiels au bien-être des détenues pour canaliser leurs colères, leurs frustrations et leurs violences s'il y a lieu (*Ibid.*).



Ill. 68. Détail d'une vignette de la bande dessinée *Archie* par Olayou Jaw (Photo : Pascale Arpin 2012 © ; Source : Dawson 2012b).

Olayou Jaw, une ancienne détenue du Centre correctionnel pour femme du Nunavut, a participé au programme artistique de janvier à avril 2012. Avant sa libération, elle a réalisé une bande dessinée mettant en scène cinq personnages principaux qui conversent : Betty, Archie, un autoportrait, son partenaire, ainsi que l'un de ses frères³⁴⁰. Les représentations s'organisent en courtes scènes d'un ou plusieurs dessins illustrant des expériences vécues par Olayou Jaw. Par exemple, l'une des vignettes (Ill. 68) représente un homme s'adressant à une jeune femme, le point levé et l'air menaçant. Celui-ci lui dit : « *Najagani pigiarniraviit ? Taimailiulagitau[juq] unaalu[k]* », soit « Dis que tu as commencé à boire chez ma soeur ? Dis que tu l'as fait, idiote » (notre traduction³⁴¹) ; et la sœur lui répond en criant : « *Aagga ! Ajaai ! Kappiana[qtuq] !* », « Non ! Aie ! J'ai peur [ça fait peur] ! » (notre traduction³⁴²). Selon l'auteur ce dessin est autobiographique, la représentant aux côtés de son frère (Dawson 2012b : 1).

La jeune femme s'exprime de manière indirecte (*Kappiana[qtuq] !*, « ça fait peur, on a peur ») plutôt que de dire à son frère « j'ai peur » (*kappiasuttunga*) mais à l'inverse, l'homme s'adresse directement à sa sœur en employant la deuxième personne du singulier, ce qui semble indiquer un rapport de force. Therrien (2008 : 258) souligne ainsi : « En n'assumant pas l'énonciation, la troisième personne, ou personne déguisée, permet de traiter un interlocuteur avec déférence ». En effet, relevons tout d'abord que le terme *najak* est habituellement utilisé par un frère aîné pour s'adresser à sa sœur cadette (Schneider 1985 : 181) ; or, au sein des familles Inuit comme dans de nombreuses autres cultures, l'exercice de l'autorité revient généralement aux aînés (Hervé 2013 : 423, note 424).

³⁴⁰ Le lecteur pourra consulter l'article de Dawson (2012b) pour voir d'autres dessins réalisés par Olayou Jaw, dans le cadre du programme artistique offert au Centre correctionnel pour femme du Nunavut.

³⁴¹ *Pigiaq-* signifie aussi « chercher la bagarre, attaquer », comme le montre l'image. D'autre part, le terme *unaaluk* a un sens péjoratif, comme dans le cas présent, ou mélioratif selon les contextes d'énonciation (Schneider 1986 : 3).

³⁴² Selon les observations sur le terrain, *ajait* est une exclamation exprimant une réaction de surprise souvent liée à un événement inattendu et désagréable ; par exemple, lorsqu'un objet tombe et se brise ou à lors de l'annonce d'une mauvaise nouvelle.

Par ailleurs, la retenue verbale et l'expression indirecte habituellement mobilisées dans les sociétés inuit ne s'appliquent pas toujours aux aînés qui sont considérés comme les détenteurs des savoirs et des savoir-faire, impliquant une certaine autorité due à leur statut d'aînés (Therrien 2008 : 257). Rappelons que les liens unissant un frère et une sœur se caractérisent par l'intimité et la franchise, deux conditions requises pour permettre une communication libre sans retenue selon Guemple (1969 : 472). Cette interprétation des rapports de force et d'autorité exercés par un frère aîné sur sa sœur cadette semble faire écho aux éléments figuratifs du dessin : la jeune femme est représentée de profil dans le coin inférieur gauche alors que son frère apparaît de face dans le coin supérieur droit, le visage deux fois plus gros que celui de sa sœur, et brandissant le poing. Ce dernier est représenté entre les deux personnages, au centre de la composition, selon un rapport d'échelle modifiée : la taille surdimensionnée du poing et sa position centrale concentre ainsi l'attention de la personne qui observe la scène.

Au-delà des mots inscrits sur le papier et des éléments figuratifs, ce dessin exprime beaucoup plus qu'il n'y paraît au premier abord, en évoquant plusieurs thèmes : les effets de l'alcool sur le comportement qui impliquent des agissements non raisonnés ; la violence physique et les rapports de force (un homme s'apprête à donner des coups à une femme) ; le pouvoir de la parole. Concernant ce dernier point, notons que l'homme n'a pas été lui-même témoin du comportement de sa sœur mais qu'il se fie à ce qu'il a entendu dire que l'inuktitut exprime, dans le terme *pigiarniraviit* par l'affixe *-nira(q)-* « dire de soi-même, à son propre sujet » (Schneider 1986 : 152)³⁴³. D'après le dessin, le comportement violent du frère aîné envers sa sœur résulte de ces paroles prononcées par un tiers dont le propos n'est pas mis en doute, considérant que le locuteur est une personne fiable, digne de confiance. Rappelons que ce qui fait qu'une déclaration est jugée vraie ne dépend pas de l'autorité de celui qui la proclame mais de sa relation avec la réalité : si la forme de la déclaration et la réalité elle-même correspondent l'une à l'autre, la déclaration est considérée comme véridique (*Cf. supra* : II.III.1).

³⁴³ *Pigiarniraviit* : *pi-*, « faire » ; *-giar-*, « commencer à, débiter » ; *-niraq-*, « dire de soi-même, à son propre sujet » ; *-viit*, deuxième personne de l'indicatif présent.

Selon Olayou Jaw, l'auteur de la bande dessinée *Archie*, cette œuvre représente les épreuves auxquelles elle a été confrontée, ainsi que son désir d'arrêter de boire de l'alcool :

next thing I was drawing to myself, and I said I don't want to drink anymore more because I'm sick. That was my story. [...] I still got that art in my house. I showed it to people around my house. They did like it, even alcoholics. (Olayou Jaw citée in Dawson 2012b : 2)

Ces dessins n'ont pas été publiés, si ce n'est un extrait dans le journal *Nunatsiaq News*, paru le 25 juin 2012 (*Ibid.*) et l'auteur les conserve à l'abri des regards indiscrets, ne les montrant qu'à de rares occasions : ces dessins illustrent des expériences personnelles difficiles, habituellement réservée à la sphère intime (*Cf. supra* : VII.II). Olayou Jaw s'est dit apaisée pendant et après leur réalisation (Dawson 2012b : 2). Des propos analogues ne sont pas isolés : par exemple, Neevee Jaw, une jeune femme internée en raison de troubles mentaux réalisa ses premières peintures dans le cadre d'un atelier organisé à la clinique où elle séjournait ; elle reconnaît les bienfaits de la peinture quant à la gestion de ses émotions.

When you're painting you get away from time and your feelings. [...] Before you start you're all mad and hating, sometimes taking even drugs. But then when you start to paint, you don't even realize that you're letting loose your anger. After you're done painting you have let everything go and you feel good. [...] Some people really hold their feelings. They're trying so hard not to show anything bad, then sometimes it cracks. (Neevee Jaw citée in Nobel 2011).

Toutefois, pour certains aînés telle Kenojuak Ashevak, rendre visible des actes violents ou leurs conséquences, n'a pas de valeur curative : « There is violence in there and those drawings are not helping people » (Kenojuak Ashevak, 20 avril 2009, traduction Elee Pootoogook), comme nous l'avions précédemment évoqué (*Cf. supra* : VII.II). Au regard de cette expérience artistique, Olayou Jaw souhaiterait avoir l'opportunité de poursuivre son travail dans un programme analogue, même si elle n'est plus détenue au Centre correctionnel pour femme du Nunavut (Dawson 2012b : 2). Pour Trista Mercer, la vice-présidente du Conseil du statut de la femme du Nunavut (*Nunavummi arnanut katimajit/Qullit Nunavut Status of Women Council*³⁴⁴), le succès à venir de ces initiatives ne fait aucun doute :

³⁴⁴ Mis en place lors de l'avènement du gouvernement du Nunavut, le 1^{er} avril 1999, le Conseil du statut de la femme du Nunavut a pour mandat principal : de développer la conscience du public sur les questions propres au statut des femmes ; de promouvoir l'égalité et d'encourager les opportunités offertes aux femmes dans les

It is a place specifically for women, where they can be themselves, learn from each other and get together as a group, find out what they need, where they went wrong, what happened and to learn from that. With plans for healing programs to be organized, this will allow women to get back into the community with useful and practical skills. (citée *in* Ridlington 2010)

Le programme ayant été mis en place depuis seulement trois ans, sa réussite ne peut pas être évaluée bien que l'expérience d'Olayou Jaw soit un exemple concret de l'impact positif du recours au dessin dans ce contexte. Néanmoins, les situations d'autres détenues devront être étudiées à plus long terme pour mieux déterminer les résultats et les intérêts d'un tel projet, d'autant que ses bienfaits ne sont pas uniquement attribuables aux arts. Rappelons que le Centre correctionnel pour femmes du Nunavut a mis sur pied un programme de réhabilitation global, impliquant des intervenants des domaines médico-social et culturel, au sein duquel s'inscrivent les projets artistiques et artisanaux (Martha 2010b). À titre comparatif, des initiatives analogues devront être analysées pour obtenir des résultats probants. Notons cependant qu'à l'inverse du Centre correctionnel pour femmes du Nunavut où les pratiques artistiques s'inscrivent dans un programme de réhabilitation sociale, les activités sculpturales menées à l'Institution Fenbrook semblent davantage répondre à des besoins financiers et ne peuvent, de ce fait, être prises en considération. Il s'agirait donc de s'assurer auprès des centres pénitenciers du succès des programmes artistiques mis en œuvre à des fins de réhabilitation sociale, tout en effectuant un suivi auprès des participants. La partie suivante permettra peut-être d'apporter de nouveaux éléments de réponse à cette question.

VIII.II.2. Dessiner pour dénoncer des problèmes sociaux et éventuellement, les prévenir

Dans la perspective où les principes de prévention placent les individus en rapport constant avec la société à laquelle ils appartiennent, la pratique du dessin a été mise à

communautés ; permettre aux Nunavummiut de s'exprimer au sujet des enjeux inhérents au statut des femmes et d'en discuter pour proposer une révision et une mise à jour de la législation les concernant ; fournir une aide juridique et une assistance aux associations qui défendent le droit des femmes. Consulté sur Internet, <http://www.qnsw.ca/mandate-2>, le 24 février 2014).

contribution sous la forme d'un projet précurseur réunissant des petits groupes de femmes dans plusieurs communautés du Nunavut au début des années 1990. Celles-ci ont été invitées à s'exprimer à la fois visuellement et verbalement sur le thème de la violence conjugale et des viols faits aux femmes dont quarante dessins ont été sélectionnés pour être publiés : ceux-ci ont été réalisés par trente femmes d'Iglulik, d'Iqaluit, de Kinngait, de Pangniqtuuq, de Kuugarajuk (Pelly Bay) et Sanirajaq (Hall Beach). Le titre de l'ouvrage *Naalatsiarlutit. Listen well*, place le dessin dans le domaine de l'oralité, en considérant les dessins comme des paroles, ce qu'indique le sous-titre de la publication *Naalatsiarlusiuk titiraujartiujut uqautiginasungtanginik*, « écoutez ce que les desinateurs ont à dire » (Pauktuutit 1992).

Les émotions exprimées par les œuvres se révèlent particulièrement fortes. Les dessins illustrent, plus ou moins explicitement, la violence physique et verbale, la peur, la confusion, la souffrance physique et psychique ; parfois, un court texte annoté par l'artiste précise le sens du sujet figuré : les dessins montrent ce que la parole ne parvient pas à exprimer et inversement. Analysons deux exemples pour mieux nous rendre compte de ce qui est exprimé visuellement et verbalement, avec un dessin d'Abigail Ootoova et un autre de Mary Jane Litchard, deux femmes originaires d'Iqaluit.



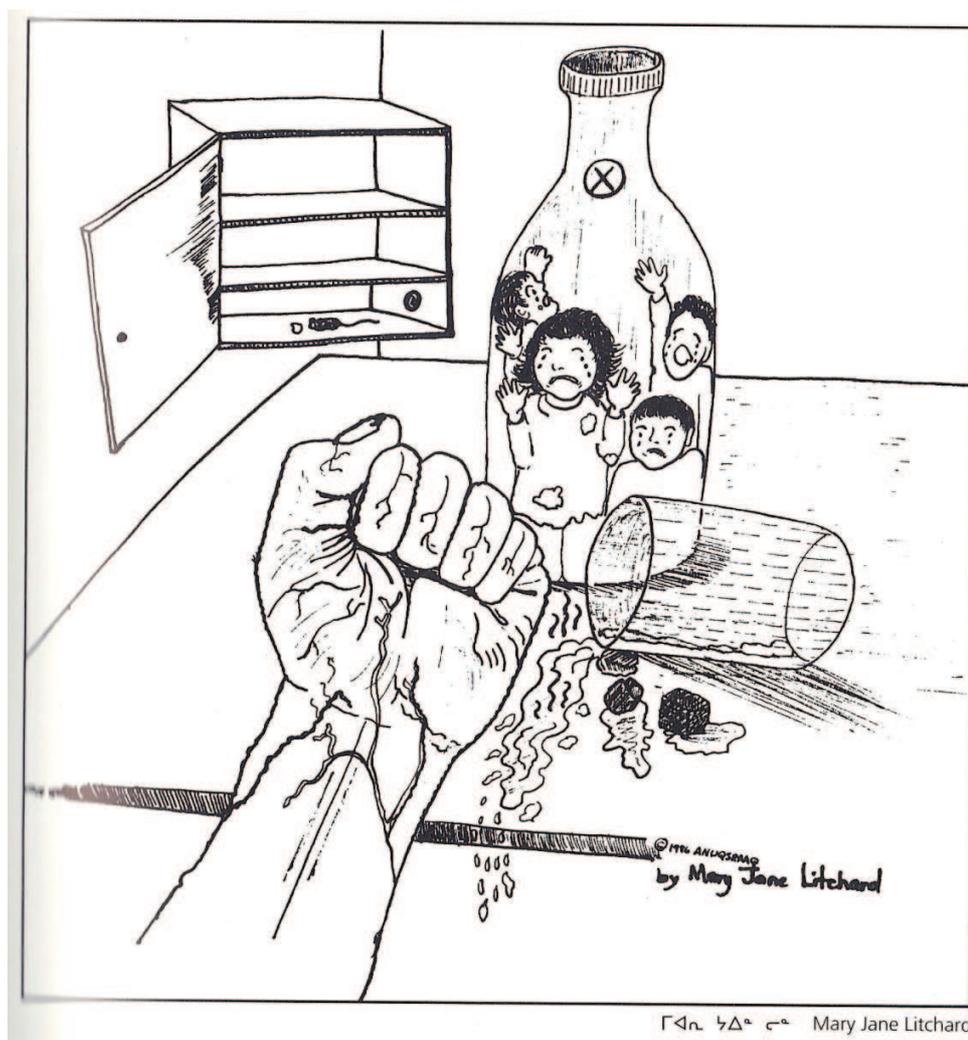
III. 69. Dessin d'Abigail Ootoova, *Sunauvali aiparnik pitiangipangniq ? [Sic.]*(Qu'est-ce que la violence conjugale ?), réalisé pour l'Association des femmes inuit Pauktuutit dans le cadre du projet *Naalatsiarlutit*, « listen well » sur le thème de la violence conjugale (Source : Pauktuutit 1992 : 9).

À la question soulevée par le titre du dessin, Abigail Ootoova répond que chacun des doigts représente autant de violences faites aux femmes :

heating, beating, puching, kicking, shooting, shooting, threatening, raping, etc. etc. etc. etc. etc. Some of the abuse women suffer is horribly violent and life is threating, but even the less violent forms of abuses can cause severe emotional and psychological trauma. A woman who is constantly being yelled at, criticized and told what she can and cannot do is also being abused. (Abigail Ootoova, citée in Pauktuutit 1992 : 8)

Au nom du principe de retenue verbale que nous avons évoqué de nombreuses fois en référence à Therrien (2008 : 258), ce dessin rend visible les blessures physiques résultant de la violence conjugale bien que les traumatismes ne soient pas toujours visibles, comme l'évoque l'auteur. Or, la représentation figurative choisie par l'artiste se limite à une main qui pourrait être celle de n'importe qui, impliquant non seulement l'idée d'une certaine forme d'anonymat des victimes (intentionnel ou non) mais encore que personne n'est à l'abri de ces violences quelle que soit son identité. Par ailleurs, un seul élément du corps a été dessiné, soit une main séparée du reste de la personne, ce qui pourrait être interprété

comme l'isolement souvent ressenti par les personnes en situation de vulnérabilité qui se coupent progressivement de leur entourage. Bien que cette hypothèse n'ait pas été validée par l'artiste, il n'en demeure que d'autres dessins réalisés pour ce même projet font écho à cette idée d'isolement, parfois associé à une forme d'emprisonnement comme l'illustre le dessin ci-dessous (Ill. 70) de Mary Jane Litchard.



Ill. 70. Dessin sans titre de Mary Jane Litchard réalisé pour l'Association des femmes inuit Pauktuutit dans le cadre du projet *Naalatsiarluit*, « listen well » sur le thème de la violence conjugale (Source : Pauktuutit 1992 : 25).

Bien que Mary Jane Litchard ne se soit pas exprimée au sujet de son dessin, le commentaire suivant y est associé :

Although drinking and violence often occur together, much of the research concludes that alcohol abuse and battering are two separate problems. A husband who stops drinking may continue to beat his wife. Alcohol can make the attacks more frequent or more severe, but they are an excuse for violence, not a cause. (Pauktuutit 1992 : 25)

Sur un plan symbolique, cette représentation rappelle le dessin d'Olayou Jaw réalisé en 2011, lors de son incarcération à Iqaluit, mais à l'inverse de ce dernier, celui de Mary Jane Litchard associe la violence à l'isolement de la famille dont elle reste prisonnière, au sens propre comme au sens figuré puisque les cinq jeunes enfants sont enfermés dans une bouteille dont ils ne peuvent s'échapper. Ils se trouvent face au poing fortement serré d'un parent dont la forme physique semble puissante (les veines du poing sont parfaitement visibles tant les muscles sont contractés), le visage en pleurs, les enfants semblent crier bien qu'aucun son ne sorte de cette bouteille hermétiquement fermée. Cette forme figurative est d'autant plus intéressante qu'elle illustre la rupture de communication entre les membres de la famille qui sont séparés physiquement par la bouteille et symboliquement par le comportement inapproprié de l'adulte violent.

La référence au sentiment de vide, conséquent à l'absence d'interaction interpersonnelle saine avec l'entourage, apparaît à deux reprises par le verre renversé duquel s'écoule de l'alcool qui s'évapore et par le placard ouvert et vide où trône une souris à la recherche de nourriture. Au vu de tous ces éléments figuratifs, ce dessin exprime la violence du point de vue des actes et de leurs conséquences sur les membres d'une famille et en particulier sur les enfants. À de rares exceptions près, telle que l'estampe de Lukassie Tukulak, réalisée à Puvirnituk en 1987 (*Cf. supra* : VI.I.2.a), et qui montrait la violence d'un homme à l'égard de ses deux femmes, nous n'avons pas connaissance de dessins analogues datant de cette époque ou d'une période antérieure. Cependant, cela ne signifie pas qu'il n'en existe aucun autre : le propos s'appuie uniquement sur les données auxquelles j'ai eu accès, n'écartant pas l'éventualité que des thèmes similaires aient été représentés et conservés sans être diffusés.

Notons que Napachie Pootoogook, à laquelle nous nous sommes précédemment référés (*Cf. supra* : VI.I.2) fut la seule artiste de Kinngait à avoir participé au projet *Naalatsiarlutit* de l'Association des femmes inuit Pauktuutit, bien que la communauté

compte plus de dessinateurs qu'ailleurs. Il est permis de croire que cette expérience l'incita à poursuivre son travail sur ce thème au cours des années suivantes (Boyd Ryan et Coward-Wight 2004) et que le projet fut à l'origine de nouvelles pratiques artistiques mobilisées dans le cadre d'initiatives communautaires à des fins sociales, culturelles ou médicales. Les influences de cette démarche ne sont pas négligeables si l'on tient compte du programme mis sur pied en 2011 au Centre correctionnel pour femmes du Nunavut d'Iqaluit, à l'initiative de l'Association des artistes et des artisans du Nunavut (NACA), évoqué précédemment. Nous pensons aussi à d'autres artistes kinngarmiut qui consacrent régulièrement des dessins à ces thèmes figuratifs comme Annie Pootoogook, la fille de Napachie Pootoogook.



III. 71. Dessin d'Annie Pootoogook, *Man Pulling Woman*, 2003-2004, encre et crayons de couleur sur papier blanc, 51 x 66 cm, collection John et Joyce Price (Source : Allen 2011 : 45 © Dorset Fine Arts-WBEC).

La démarche artistique d'Annie Pootoogook s'inscrit dans celle menée par l'Association des femmes inuit Pauktuutit, en figurant des expériences individuelles et familiales dans le but non seulement de les exprimer pour se sentir mieux mais aussi dans l'idée que ces dessins contribuent à dénoncer les maux de la société pour éventuellement les prévenir : « Drawing is healing to me hoping my art could help anybody » (Site (media) Inc. 2006), explique Annie Pootoogook. Considérant que ses expériences ne sont pas uniques, des liens semblent se tisser entre les différents interlocuteurs ayant vécu des situations similaires bien que le processus soit extrêmement lent. À la suite d'une réunion des anciens pensionnaires des écoles, Jack Anawak confia ainsi :

The tears shed for the lost years and the lost child within were many; the bond strengthened as people came to realize that some of their most shameful secrets had in fact been events and incidents also experienced by others. A deeply felt resolve developed to no longer turn away from or deny the experience, as painful as it was. (Anawak 2009 : 6).

Pour certains aînés, l'expression verbale ou visuelle est associée à une forme de « nettoyage » qui permet d'évacuer les expériences douloureuses :

Il faut toujours nous nettoyer. Notre esprit, tout comme nos vêtements, se salit et a besoin d'être lavé. La vie a toujours été faite de bonnes et de mauvaises choses, comme un jour de grand beau temps et un jour de tempête. (Ilisapi citée in Therrien et Laugrand 2001 : 126)

En ce sens, le dessin peut être perçu comme un exutoire où déverser « les mauvaises choses » comme l'a indiqué Annie Pootoogook dans le film qui lui a été consacré (Site (media) Inc. 2006). Remarquons que la figuration de ces thèmes sur le papier peut être envisagée comme une prise de distance par rapport aux événements vécus, selon les termes de Laplantine (2013 :14) : « Le réel : cette blessure initiale que nous n'acceptons pas, car elle ne s'accorde pas avec le désir et que nous tentons de combler à la fois par le langage et par les images. ».

Néanmoins, tous ne partagent pas l'intérêt de cette démarche, comme nous l'avions auparavant mentionné (*Cf. supra* : VII.II), par exemple, Kenojuak Ashevak pour qui, rendre visible des actes violents ou ses conséquences n'a pas de valeur curative : « There is violence in there and those drawing are not helping people » (Kenojuak Ashevak, 20 avril

2009, traduction Elee Pootoogook). Kananginak Pootoogook partageait cet avis, préférant accorder davantage d'attention aux images positives :

I am happy to continue making drawings of animals and humans having a good life and enjoying themselves. It disturbs me when I see images of people drinking and committing suicide; I want to focus on more positive images. (Kananginak Pootoogook, 21 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

D'autres dénoncent le caractère trop explicite de ces représentations : par exemple, une scène à caractère sexuel du film *Atanarjuat* de Zacharias Kunuk (2001) sont sévèrement critiquées par les aînés (Oosten et Laugrand 2007 : 150) nous l'avons dit auparavant et c'est le cas des dessins d'Annie Pootoogook. Certains lui reprochent, sur un plan figuratif, le fait que chacun des personnages qu'elle dessine soit identifiable :

Dans les dessins d'Annie [Pootoogook], chaque Inuk est reconnaissable et cela cause à nouveau de la souffrance de revoir ces faits dramatiques qui se sont produits. Certains de ces dessins représentent des mythes de la tradition orale et des récits d'expériences anciennes mais tout le monde ici, à Kinngait, se souvient de ces événements dramatiques. (Pitalossie Saila, 11 avril 2009, notre traduction)

Bien que la maîtrise de la ligne et la qualité du dessin d'Annie Pootoogook soient reconnues par la majorité des Kinngarmiut dont Pitalossie Saila (11 avril 2009), Goo Pootoogook (20 avril 2009), Kenojuak Ashevak (20 avril 2009), Qaunaq Mikkigaq (21 avril 2009), Kananginak Pootoogook (21 avril 2009), il est préférable, selon eux, de ne pas évoquer à nouveau ces faits d'autant que cela n'apporte rien de bon en ravivant la souffrance qui y est associée :

Certains dessins sont très puissants, très douloureux. Lorsque vous connaissez l'histoire du sujet représenté, vous vous rendez compte des douleurs qu'ils peuvent provoquer, même si ce ne sont que des dessins. (Mary 2010a)

Les informateurs indiquent que la pratique du dessin est généralement sous-estimée en raison de sa désignation en inuktitut qui utilise l'affixe *-nnguaq* indiquant l'idée « small or like something else, imitation » (Fortescue *et al.* 1994 : 6), laquelle est associée, selon le sculpteur Akpaliapik, à « un prétendu travail » :

Inuit people don't have a word for "art". We say *sananguatuk* [*sanannguaqtuq*] which means "pretending to work". I guess that's why Inuit people don't see it as important, because it's "pretend work". (...) It helps people to express feelings and keep their culture alive. (Akpaliapik et Ayre 1993 : 42)



III. 72. Estampe de Peona Keyuakjuk (dessinateur) et Studio PM (maître-graveur), *Witness/Qaujisimajuq*, 2010, eau-forte aquatinte, 35 éd. (Photo : Uqurmiut Centre for Arts & Crafts © 2010).

Les jeunes artistes ne semblent pourtant pas partager les réticences de leurs aînés et souhaitent s'exprimer plus librement, comme Annie Pootoogook ou Peona Keyuakjuk qui dessina le meurtre d'un Qallunaaq dont il fut témoin alors qu'il n'était qu'un enfant (III. 72). Il nous expliqua les raisons de ce sujet de figuration :

Nobody wants to see violence; nobody wants to see suicide, even though they upset them very much they don't want represent these topics. But it is up to each artist. [...] I have to keep my own centre. That is what I do. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

Conscient de la nature controversée des représentations visuelles de scènes de violence, l'artiste témoigne d'une expérience personnelle au sujet de laquelle il n'a pas eu l'occasion de parler. À l'instar des thèmes figuratifs jugés politiquement incorrects c'est-à-dire *pinirlugaummat* « une situation qui cause vraiment du tort »³⁴⁵ (Maire 2010b : 142), Peona Keyuakjuk a choisi de conserver l'anonymat du meurtrier bien qu'il en connaisse l'identité. Il fait ainsi preuve d'une certaine retenue, à l'inverse d'Annie Pootoogook qui s'exprime sans détour en révélant tous les visages de ses personnages, y compris dans un dessin au sujet analogue à celui de Peona Keyuakjuk figurant ci-dessus.

³⁴⁵ Voir note 315 (Cf. *supra* : VII.II).

Pitaloosie Saila qui n'a jamais souhaité dessiner des sujets en rapport à la violence, mais qui en a pourtant réalisé quelques-uns, avouait être parfois submergée par l'émotion durant le processus créatif, au point de devoir cesser son activité :

Sometimes when I make drawings I start crying and then I stop. I don't know even why. The first time I heard that somebody told me there was somebody healing. The first time I heard there was somebody healing I wondered how it really works or not. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

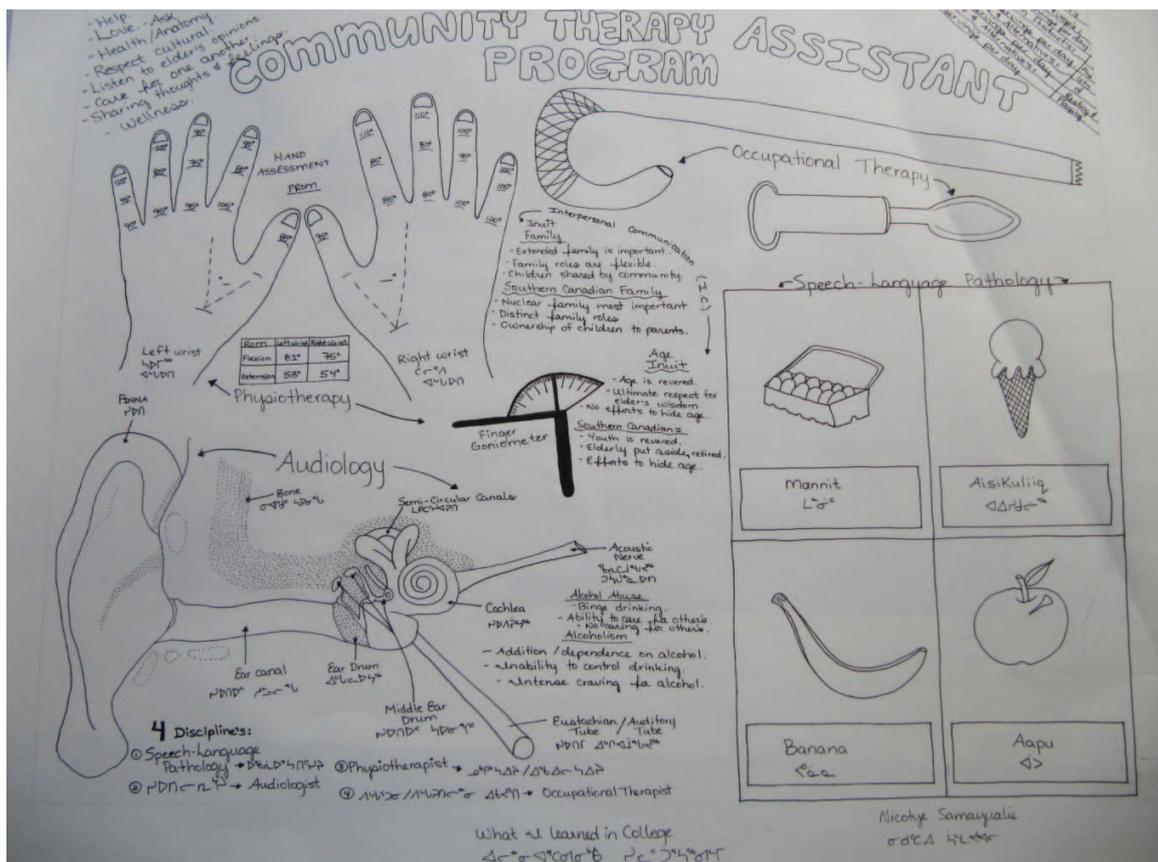
Ignorant les raisons de ce trouble émotionnel, elle l'associe à la présence d'un guérisseur dans la communauté³⁴⁶. Lui demandant si, selon elle, l'expression d'un sujet psychologiquement douloureux est plus aisée par le dessin ou par la parole, elle considère la communication verbale moins difficile que le processus de figuration visuelle :

I would prefer first to talk about this not to put it onto paper. It is too hard emotionally. Sometimes I would if I want to talk about it. I did with soapstone and other drawings in 1990'. I would prefer not do any drawing about problems, even do with problems or these guys with family problems. People when they don't see these problems, I guess they wouldn't have more to be witness through these drawings. They have to think about it without see it. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

Selon Pitaloosie Saila, la vue des thèmes figuratifs en rapport à la violence n'est pas nécessaire pour que les gens en aient conscience alors que d'autres, au contraire, qualifient ces dessins souvent d'*isumagutiit*, « ce qui sert à réfléchir » (Pauktuutit 1992 : 3), en leur attribuant un certain pouvoir, tout en favorisant l'expression visuelle au détriment de la parole (Itee Pootoogook 8 avril 2009 ; Goo Pootoogook 20 avril 2009 ; Ningeokuluk Teevee 23 avril 2009 ; Qavavau Manumi 30 avril 2009). Cela est confirmé par d'autres locuteurs comme Guy Sioui Durand, un artiste pluridisciplinaire wendat, qui souligna cette dimension sociale lors de la conférence d'ouverture d'un colloque dédié aux arts autochtones : « Les artistes arrêtent le monde et nous donnent à réfléchir » (ARTIAL 2010). Pour certains Inuit, une source visuelle est plus efficace qu'une source auditive : « When you hear these things verbally they are hard to pick up, but when you actually see a person doing something with your own eyes it is much easier to understand » (Oosten et Laugrand 2007 : 59)

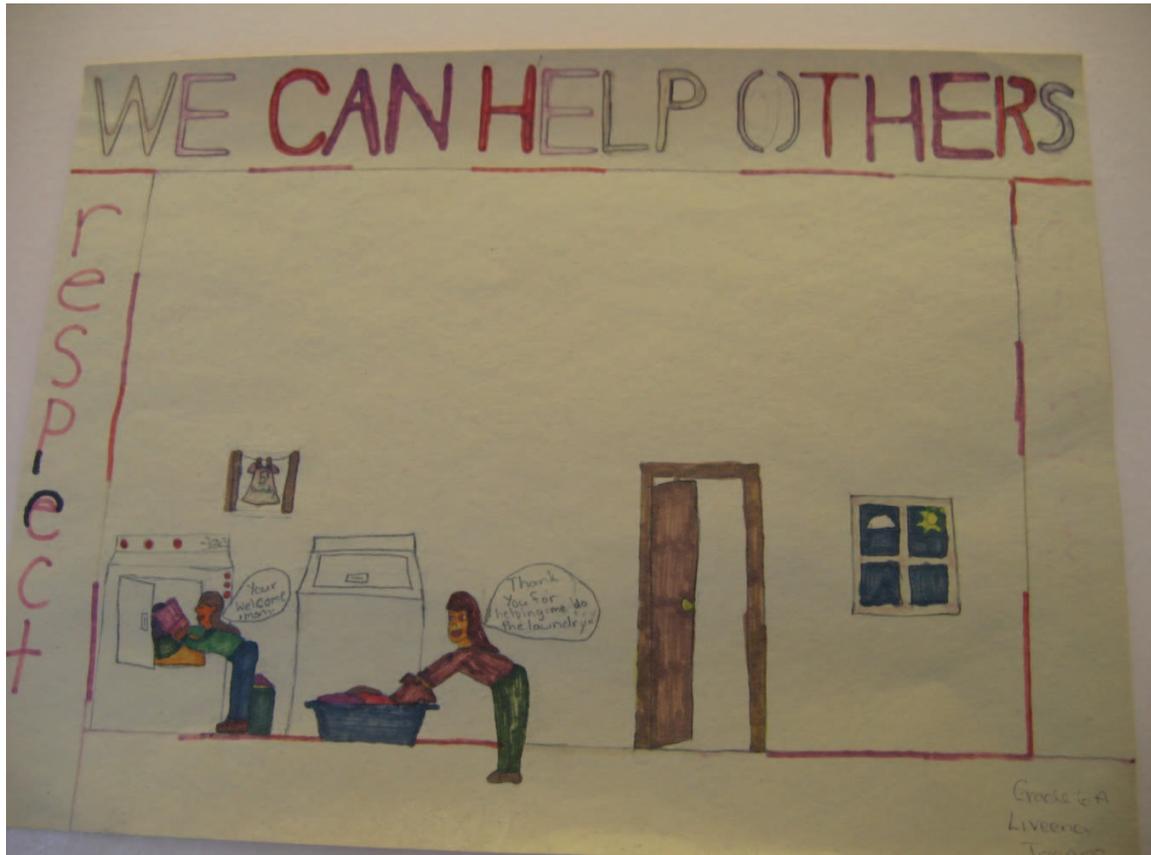
³⁴⁶ J'ignore le quel type de guérisseur voulait parler Pitaloosie Saila ; peut-être s'agissait-il d'une personne responsable d'un projet thérapeutique local, présente dans la communauté pour quelques semaines seulement comme cela est régulièrement le cas dans les communautés où le personnel médical est rarement permanent.

C'est dans cette perspective que le recours au dessin est parfois mobilisé à des fins pédagogiques que ce soit pour dénoncer des situations particulières et les prévenir. Nous pouvons ainsi lire dans un livre scolaire rédigé en syllabaire que : « Le dessin permet, à ceux qui ne peuvent pas lire, de comprendre ce que dit le récit » (Ootoova 1992 ; notre traduction). Ayant cela à l'esprit, la jeune dessinatrice, Nicotye Samayualie, a été mandatée par la municipalité de Kinngait pour illustrer les activités mises en œuvre dans le cadre d'un programme de formation des pratiques thérapeutiques développé par l'Arctic College à Kinngait (Ill. 73) : ce dessin vise à expliquer le contenu à la fois des cours offerts et du programme thérapeutique comme la physiothérapie qui est représentée par la paire de mains à gauche ou encore le traitement des troubles du langage illustré par un table servant à identifier et nommer des objets courants ; ainsi que des défauts de l'audition figurés par l'anatomie du conduit auditif et de l'oreille.



Ill. 73. Dessin de Nicotye Samayualie, *Community Therapy Assistant Program*, 2010, encre sur papier Arches blanc, 52 x 66 cm (Photo : Aurélie Maire 2010 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Des projets scolaires mobilisent aussi le dessin pour partager et promouvoir certaines valeurs de la société inuit comme l'entraide et le respect au sujet desquels les enfants de l'école primaire de Kinngait ont réalisé une série de dessins qui fut exposée à l'aéroport de la communauté (Ill. 74).



Ill. 74. Dessin de Liveena Toonoo, élève de sixième année à Kinngait (Photo : Aurélie Maire © 2009).

Au vu des analyses proposées dans cette partie du chapitre, soulignons que les pratiques artistiques contribuent au bien-être tant individuel que collectif : que le dessin soit considéré comme un passe-temps ou qu'il permette de contrer l'inactivité et l'ennui à l'hôpital comme en milieu carcéral ; l'expression visuelle semble agir au-delà en procurant une certaine source de plaisir et de fierté aux créateurs. De plus, les exemples de projets locaux développés dans le domaine médico-social montrent comment le dessin ou la

sculpture peut être mobilisé pour favoriser la réhabilitation sociale de personnes vulnérables. Bien que le recours aux pratiques artistiques semble répondre à une exigence de visibilité, selon les cosmologies inuit, certains des aînés dits traditionnels critiquent les méthodes figuratives qui ne respectent pas le principe de retenue verbale habituellement requis lors de l'expression de sujets intimes, liés à des expériences physiquement et psychiquement douloureuses. Des tensions s'exercent entre les différentes générations dont les représentations symboliques associées à l'expression verbale et visuelle diffèrent : nous l'avons d'ores et déjà souligné au chapitre sept, ce que les résultats d'analyse de cette première partie corroborent. À l'instar des programmes artistiques mis en place dans les communautés, que ce soit à des fins thérapeutiques ou pédagogiques, la fabrication des objets et la création des dessins semble favoriser la communication interpersonnelle, d'autant que la bonne santé et le bien-être (physique et psychique) des individus comme de la collectivité reposent sur la circulation de la parole et le maintien des interactions entre les humains.

Conclusion du chapitre VIII

La plupart des dessins dont il a été jusqu'à présent question sont ceux qui ont été rémunérés, c'est-à-dire des œuvres principalement destinées au marché de l'art et à la sphère artistique internationale où la notion d'« œuvre d'art », déterminée par les exigences esthétiques des collectionneurs et amateurs d'art, fait loi (Price 1995 : 60). Si le fait de travailler pour de l'argent n'implique pas systématiquement une perte d'intégrité comme le remarquait Carpenter (1983 : n. p.) au sujet de Michel-Ange, il existe néanmoins une production de dessins qui échappe au réseau conventionnel des coopératives inuit. Ces dessins, pour lesquels aucune revendication artistique ni reconnaissance de savoir-faire n'est mobilisée, s'inscrivent dans des projets sociaux à la fois communautaires et gouvernementaux visant à répondre à des besoins spécifiques dans le domaine de la santé et de l'éducation. Les défis socio-culturels auxquels sont confrontés les Nunavummiut, notamment les conditions de vie difficiles en raison d'un manque de logements,

d'infrastructures et de services médicaux (Morin 2008 ; Tunngavik 2008), amènent les responsables locaux et les leaders politiques à envisager de nouvelles stratégies favorisant l'intégration sociale.

Ce fut le cas avec le développement des programmes artistiques dans l'Arctique canadien à la fin des années 1940, sous l'impulsion de James Houston et de quelques Inuit qui envisagèrent pour la première fois la production de sculptures et d'estampes comme une nouvelle ressource économique potentielle en réponse au déclin rapide du commerce de la fourrure (*Cf. supra* : I.II.1). Depuis l'année 1949 qui marque la première vente d'œuvres d'art inuit hors des localités de production (Crandall 2000 : 75) et dont le succès ne se fit pas attendre (Watt 1980 ; Myers 1984), les pratiques artistiques se sont diversifiées avec le développement des programmes d'estampes en 1957 à Kinngait et en 1972 à Pangniqtuuq. Au-delà de leur finalité économique, les arts offrent des outils pertinents pour répondre à des situations complexes de souffrance et de détresse, tant psychologiques que physiques. Ces dernières ont été mises en avant par des rapports du gouvernement du Nunavut (Tunngavik 2008) et des recherches sociologiques (Morin 2008).

Mettant à contribution la créativité des Nunavummiut, des projets communautaires ont émergé au cours des dernières années, à l'instar des mouvements de guérison communautaires et de la mise en place de la Fondation de guérison autochtone (FADG) établie en 1998 dont la mission consiste à appuyer le développement des processus de guérison durables liés aux répercussions du régime des pensionnats du Canada³⁴⁷ (Archibald 2012 : 8). Les activités créatives sont souvent considérées comme indissociables de la guérison traditionnelle qui englobe la culture, la langue, l'histoire, la spiritualité, les savoirs et les savoir-faire. Tous les médiums créatifs incluant le dessin, la couture, la pratique du tambour, le chant, la danse et l'art verbal, ainsi que les compétences spécifiques d'un guérisseur contribuent à rétablir l'équilibre entre les individus et leur entourage, grâce à une démarche holiste.

³⁴⁷ Voir note 10 (*Cf. supra* : I.II.1). Parmi les nombreux effets de traumatismes non résolus qui résultent des abus subis dans le passé au sein des pensionnats, les autochtones d'aujourd'hui souffrent de : violence, suicide, dépression, pauvreté, alcoolisme, manque de compétences parentales, effritement ou élimination des cultures et des langues, manque de capacité d'établir et de maintenir des familles et des communautés en bonne santé (Archibald 2012 : 8).

La création contemporaine d'objet d'art et d'artisanat s'inscrit à la fois dans la continuité des représentations inuit selon des cosmologies qui se transforment et à la fois dans une certaine rupture puisque le dessin est mobilisé dans de nouveaux cadres interprétatifs. Au vue des pratiques sociales liées à la conception des objets, l'art s'inscrit au centre des initiatives de conservation et de diffusion culturelle à la fois communautaires et inter-communautaires : les dessins sont dépositaires des savoirs et des savoir-faire inuit dont des intentions personnelles et collectives chevauchent les frontières et les échelles, ils interviennent au cours des cycles de la vie et agissent comme des médiateurs dont le pouvoir peut être activé par l'artiste selon les besoins et les situations qui l'exigent. Le dessin joue le rôle de porte-parole des valeurs collectives dont il assure des rôles religieux, politiques, idéologiques, initiatiques et ludiques.

Par ailleurs, les pratiques d'art graphique permettent d'aborder certaines des préoccupations quotidiennes, incitant la prise de conscience et sollicitant une réflexion critique sur des sujets précis comme l'alcoolisme ou la violence conjugale. La figuration des relations interpersonnelles dans le monde humain et leurs représentations apportent une nouvelle dimension au dessin dont le pouvoir de transformation recherché s'adresse plutôt à l'entourage proche, familial et communautaire des dessinateurs. Ces dessins, souvent réalisés dans l'intimité et qui ne se destinent pas à la sphère publique, semblent être conçus dans l'idée qu'ils permettent éventuellement de participer aux changements de la société, en dénonçant ses maux.

Chapitre IX. ART ET RÉSILIENCE

En s'appuyant sur les analyses d'œuvres graphiques, ce chapitre envisagera les pratiques figuratives comme l'une des formes matérielles des échanges entre les humains et les non-humains selon un principe d'intentionnalité qui confère aux œuvres un pouvoir de transformation. La première partie du chapitre présentera les éléments ontologiques mobilisés dans les pratiques de figuration par l'intermédiaire de l'estampe comme fil conducteur du tracé. Au-delà de la représentation visuelle de ces interactions, il sera non seulement question de la dimension cosmologique et ontologique du dessin mais aussi du rôle éminemment social des pratiques artistiques. Nous verrons, dans la deuxième partie du chapitre, comment le dessin et l'estampe ont le potentiel de partager et de transmettre une vision commune de la culture inuit, à l'échelle inter-communautaire et internationale. Enfin, la troisième partie abordera le dessin autour de la dimension politique et critique qui lui est parfois associée, en lien notamment avec la création du Gouvernement du Nunavut en 1999 et les enjeux environnementaux actuels. Ce dernier chapitre de la thèse tentera ainsi de répondre à deux questions transversales touchant à la transmission des savoirs et à la résilience des Inuit.

IX.I. Cosmologies inuit, dynamiques relationnelles, interactions socio-cosmiques du dessin

Explorons à présent le dessin inuit selon les principes de figuration d'une ontologie propre à l'animisme qui consiste, rappelons-le « à rendre visible l'intériorité des différentes sortes d'existants et à montrer que cette intériorité se loge dans des corps aux apparences fort diverses » (Descola 2006 : 173). En accord avec la pensée chamanique selon laquelle les non-humains partagent avec les humains une même intériorité et s'en différencient par le corps (Descola 2005), interrogeons l'invisible pour tenter de déterminer les dynamiques

relationnelles et les interactions socio-cosmiques dans lesquelles s'inscrivent les pratiques propres au dessin. Pour ce faire, nous privilégions une analyse des œuvres graphiques en corrélation avec les représentations figuratives et symboliques, et en référence à leurs dimensions cosmologiques et ontologiques. Il sera ainsi question des thèmes figuratifs majeurs définis à partir du dépouillement systématique des estampes depuis la première collection de Kinngait en 1959 et de Pangniqtuuq en 1972 jusqu'à la dernière réalisée en 2013 dont des résultats préliminaires avaient fait l'objet d'une publication (Maire 2009). Notons que le choix du corpus dédié uniquement aux estampes, c'est-à-dire des œuvres principalement destinées au marché international de l'art (à l'inverse des dessins), vise à mieux rendre compte des sujets figuratifs sélectionnés à l'unanimité par les acteurs culturels locaux (*Cf. supra* : III.II.2) en fonction des enjeux individuels et collectifs inhérents à leur diffusion. À l'instar des exemples proposés, nous verrons que des constantes se dégagent tant au niveau des représentations visuelles que du discours tenu sur les démarches et les intentions artistiques, lesquelles s'inscrivent dans un processus d'affirmation culturelle et de résilience identitaire n'excluant pourtant pas des points de vue critiques de la part de certains locuteurs.

IX.I.1 Représentations symboliques et figuratives de *sila*

De nombreuses recherches sur les structures sociales, les ontologies et les cosmologies des Inuit ont permis d'analyser leurs représentations symboliques de l'univers (*sila* ou *silarjuaq*) dont l'organisation ordonnée et harmonieuse repose sur un principe d'interactions entre les défunts, les êtres vivants et les esprits, fondé sur la circulation de la parole et le respect des valeurs sociales. *Sila* est un terme polysémique qui désigne à la fois l'air, le temps météorologique, le monde, l'environnement extérieur, c'est-à-dire ce qui est hors de l'habitat ; il désigne aussi l'intelligence, la sagesse, ce qui chez l'être humain ressemble à l'air et au temps (Thalbitzer 1930 : 98). Selon Rasmussen (1929 : 71), *sila* est considéré comme le plus puissant de tous les esprits : l'ordre de *sila* est l'ordre universel et le mouvement de *sila*, c'est l'intelligence du monde indiquée par la trajectoire du soleil.

Selon Bordin (2008 : 198), *silaup qaumaninga*³⁴⁸ est la lumière, la clarté du monde, qui se comprend comme la manifestation de l'intelligence des hommes.

Au vu de l'ensemble des estampes de Kinngait et Pangniqtuuq, auxquelles s'ajoutent celles des autres régions de l'Arctique canadien, la figuration de ces principes cosmologiques est un thème récurrent dans le domaine des arts graphiques inuit dont les diverses formes dépendent des styles et des interprétations des dessinateurs. Un dessin de Ningeokuluk Teevee, reproduit par la technique de la gravure sur pierre associée au pochoir et intégré à la collection d'estampes 2006 de Kinngait, offre une représentation figurative explicite de *sila* ou *silarjuaq* dont elle porte le titre (Ill. 75) :

sila désigne l'espace qui s'étend de la voûte céleste (*qilak*) - sans l'inclure - jusqu'à la mer, soit l'espace compris entre le plan supérieur et le plan inférieur. [...] *Sila* se déploie en contrebas de *qilak*, « la voûte céleste », laquelle marque la frontière du monde humanisé tout en incluant les défunts qui y résident. (Therrien 2005 : 49)

À une échelle plus vaste encore, *sila* (*silavut* « notre *sila* ») permet d'exprimer les notions complexes de monde, d'univers, de principe d'harmonie cosmologique, d'atmosphère, mais aussi de raison, d'intelligence (Bordin 2008 : 239), conformément à l'intention assignée par Ningeokuluk Teevee à son dessin dont voici quelques éléments d'analyse.

³⁴⁸ [note de l'auteur] *Sila*, monde, intelligence ; *-up*, relateur ; *qaumaniq*, lumière, claivoyance, *-nga*, possessif, 3^e personne du singulier.



Ill. 75. Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Qiatsuq Niviaqsi (maître-graveur), *Silarjuaq (L'univers)*, 2006, gravure sur pierre et pochoir sur papier Kizuki Kozo blanc, 50 éd., 41,4 x 50,8 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2006 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Au bas de l'image apparaît une figure mi humaine mi poisson empruntée à la cosmogénèse inuit : il s'agit de Unigumasuittuq « celle qui ne voulait pas se marier », aussi appelée Takannaaluk « la Grande, là en bas » ou encore Nuliajuq, « l'épouse » et mieux connue sous le nom de Sedna qui lui est attribué au sud de la Terre de Baffin (*Cf. supra* : V.II.I) et dont Rasmussen, parmi d'autres ethnographes, a collecté le récit auprès d'un aîné d'Igulik, au début des années 1920 :

Unigumasuittuq lived with her parents and their dog Siarnaq. She refused all the pretenders. One day however, she bestowed the favours on a seductive visitor. He was their transformed dog who nobody had recognized. He often returned and she became pregnant. The father discovered then the identity of his host and furious, he transported the couple on an island.

As they went hungry, the girl sent several times the dog to look for some meat by her father. The dog used to bring back the food in a bag placed on his back. Then one day, the father was so furious of having puppies for grandchildren that he placed rocks into the bag thus, provoking the dog drowning. On the advice of their mother, puppies tore their grandfather's kayak when he came himself to bring food to them.

Henceforth without food, Unigumasuittuq sent its puppies far off to allow them to survive. She made a first group leave southward to the wide on an old sole of boot: they disappeared in the mist and became Qallunaat (White people). She sent another group southward inside lands, provide with bows and with arrows: they became the Amerindians. Then she decided that the last group of puppies would leave less far, in the North but that they should not be seen by Inuit people: those were transformed into Ijirait, invisible beings living on caribous.

After the dispersal of those who were at the origin of the human races, Unigumasuittuq returned then with her father. She continued to repel the pretenders until the day when arrived a man who wore sealskin clothes and sunglasses. She found him so beautiful that she agreed to marry him. She discovered too late that he was a petrel disguised as human.

So she ran away in a kayak, helped by her father. Discovering their escape but not succeeding in catching up them, the bird provoked a terrible storm. The terrified father threw his daughter to the water and as she caught the edges of the boat, he cut her fingers and burst her eyes with his knife. Every split phalanx was transformed into marine mammal: ringed seals, bearded seals and beluga whales appeared then. The woman disappeared under the water and lived there henceforth.

And so she became for ever Takannaaluk, "the Big there below". Deprived of the fingers, she was henceforth incapable to do hair thus, getting tangled. Every time knots formed, marine mammals remained captive as in fishnets there. When it occurred, Inuit got hungry because no more game could be captured. The shaman then had to come down at the bottom of the sea to untangle Takannaaluk's hair and release marine mammals. Inuit could hunt then again the game. (Rasmussen 1929 : 65)

Bien que les versions diffèrent quelque peu suivant les régions, cette figure mythique est généralement considérée par les ethnographes et les chercheurs comme la plus importante, selon Laugrand et Oosten (2009 : 13) qui lui ont consacré un ouvrage³⁴⁹. De même, les artistes en font un sujet figuratif de prédilection dont il existe de très nombreuses représentations graphiques et sculpturales au point que le phénomène reste difficile à saisir compte tenu de la quantité des productions³⁵⁰. En ce qui concerne Ningeokuluk Teevee, le mythe de Takannaaluk lui est particulièrement familier : elle en illustre régulièrement les divers épisodes du récit (*Cf.* annexe 7) qu'elle a entendus pour la première fois à l'école, comme elle le rappela lorsque nous l'avons rencontrée (23 avril 2009). Conformément au récit recueilli par Rasmussen évoqué ci-dessus, Takannaaluk est représentée tout au fond de l'océan, alors qu'un phoque émane de ce qui reste de ses doigts sectionnés par son père et desquels sont nés les êtres vivants tels que les mammifères marins et terrestres. Ceux-ci se trouvent au-dessus d'elle, dans le dessin où la silhouette d'un homme accompagné de deux chiens poursuivant un caribou se distingue.

Sur un plan symbolique, soulignons que Takannaaluk est associée à la gardienne des âmes-*tarniit* de tous les êtres vivants humains et non-humains (*Cf. supra* : II.II.2.b), dans la région sud de la Terre de Baffin tel que rapporté par Boas :

The souls [*tarniit*] of seals, ground-seals, and whales are believed to proceed from her house. After one of these animals has been killed, its soul stays with the body for three days. Then it goes back to Sedna's abode, to be sent forth again by her. If, during the three days that the soul stays with the body, any taboo or proscribed custom is violated, the violation (*pitsête*) becomes attached to the animal's soul, and causes it pain.

The soul strives in vain to free itself of these attachments, but is compelled to take them down to Sedna. The attachments, in some manner not explained, make her hands sore, and she punishes the people who are the cause of her pains by sending to them sickness, bad weather, and starvation. If, on the other hand, all taboos have been observed, the sea animals will allow themselves to be caught: they will even come to meet the hunter. The object of the innumerable taboos that are in force after the killing of these sea-animals, therefore, is to keep their souls free from attachments that would hurt their souls as well as Sedna. (Boas 1901 : 120)

³⁴⁹ Laugrand et Oosten (2009 : 13) notent que la popularité de Takannaaluk (Sedna) touche d'autres sphères scientifiques comme la NASA qui utilise officiellement le nom de « Sedna » pour désigner la planète 2003 VB 12 récemment découverte. Celle-ci est la plus éloignée du soleil et la plus froide de notre système solaire.

³⁵⁰ Le lecteur pourra en avoir une idée plus précise en consultant l'ouvrage de Laugrand et Oosten (2009) précédemment mentionné ; voir également les publications de Swinton (1980) et Maire (2015). Des exemples d'œuvres graphiques récentes illustrant ce thème sont par ailleurs disponibles en annexes sept et huit.

Ce récit fait écho à la représentation figurative de Ningeokuluk Teevee selon laquelle les êtres vivants humains et non-humains apparaissent sous la forme d'ombres (*taaqa*) comme des silhouettes, en référence à la dimension sombre et obscure de *tarniq* qui s'oppose à *qau*, la lumière et à la connaissance, ainsi qu'à *qaumaniq*, la vision chamanique (Cf. *supra* II.II.2.b). Cette référence au monde invisible est encore plus pertinente si l'on se réfère à la partie supérieure du dessin de Ningeokuluk Teevee où apparaît un oiseau en vol, sur la droite (une oie bernache aux dires de l'artiste), ainsi que des végétaux de couleur orange en haut à gauche du dessin. Ces deux éléments méritent l'attention puisqu'il s'agit d'une double référence symbolique selon les sources ethnographiques : tout d'abord, Turner (1894 : 192-193) associe les oiseaux aux ancêtres, considérant que les âmes-*tarniit* des défunts rejoignent le ciel ; et par ailleurs, Rasmussen (1929 : 95) relie la couleur orange aux aurores boréales et aux levers et couchers du soleil dont les teintes rougeoyantes attestent de la présence des défunts.

Notons qu'à l'inverse du registre inférieur de l'image dont la teinte est bleue, en référence au monde marin, l'espace supérieur où se trouvent l'oiseau et les végétaux est totalement blanc, soit un coloris que Saladin d'Anglure (2006 : 146) associe au monde masculin qui est aussi celui de Taqqiq, la lune (Cf. *supra* : V.I), de la glace et de l'os. Antomarchi rappelle que

qakuqtaq, « blanc », désigne au sens littéral, un objet blanchi sous l'effet du soleil et semble devoir être rapproché de *qau* « la lumière du jour », terme lui-même associé à *qauk*, « le front », une des parties du siège de la connaissance. (Antomarchi 2008b : 361)

Or, la base lexicale *qau-* forme le terme *qaumaniq*, c'est-à-dire « la vision chamanique, la clairvoyance », progressivement acquise par le chamane (*angakkuq*) à qui elle permet de réparer les désordres (maladies, intempéries, famines), conséquences du bris des interdits (Saladin d'Anglure 2001 : 36). Selon Antomarchi (2008 : 361b), il arrive encore aujourd'hui, qu'en se déplaçant à l'intérieur des terres pour chasser les caribous, les Inuit croisent parfois une entité, jadis humaine, transformée en caribou albinos, issu, d'un œuf, dit-on :

Un récit, inclus dans un cycle de mythes fondateurs, raconte que depuis la nuit des temps la terre maternelle des œufs appelés *nunaup manningit*, « les œufs de la

terre ». Plus gros que les œufs d’oiseaux, le ton de blanc qui les caractérise permet de les identifier immédiatement. Ces œufs qui sont susceptibles de se transformer en caribous blancs sont qualifiés de *pukiit*, un terme appliqué à la partie ventrale du caribou. D’une blancheur lumineuse, cette fourrure, est toujours très appréciée par les couturières inuit. Les *pukiit* sont d’anciens humains qui, par dépit ou par désir de rejoindre un défunt, ont quitté leur famille pour vivre à l’intérieur des terres. (Antomarchi 2008b : 361)

Selon Saladin d’Anglure (1983 : 84) et Oosten et Laugrand (2007 : 187), la coquille des œufs de la terre ne doit pas être brisée car, dans le cas contraire, le mauvais temps s’installe pour une longue durée ; de même qu’il n’est pas permis aux chasseurs de tuer un caribou issu d’un œuf, pour des raisons analogues³⁵¹.

Pour en revenir au dessin de Ningeokuluk Teevee, notons que la lumière qui est associée à la teinte blanche (*qakuqtaq*) et s’oppose à l’obscurité (*taaqa*) se réfère aux cycles saisonniers de *Sila* où alternent le jour et la nuit. La partie supérieure du dessin évoque à la fois l’hiver, par la couleur blanche (en référence à la neige et la glace) et par la couleur orange (associée aux aurores boréales) et l’été, par l’intermédiaire de la lumière blanche, de l’oie bernache qui est un oiseau migrateur et des végétaux qui deviennent visibles lorsque fondent la neige et la glace. De plus, la couleur orange se réfère aux levers et aux couchers du soleil, c’est-à-dire en dehors des périodes hivernales de nuit polaire. La saison estivale est aussi évoquée dans le registre inférieur de l’image, avec le monde marin où nagent un morse et un phoque aux côtés de Takannaaluk, dans des eaux libres de glace. L’artiste a choisi un coloris bleu vert (*tungujuqtaq*³⁵²) qu’elle associe au bleu de l’océan et à la teinte verte-grise de la toundra en été, ce qu’elle nous expliqua en montrant la zone colorée :

This part is *tungujuqtaq*, you know what it means. For me, this colour represents the blue of the ocean and the green-grey of the tundra when ice and snow are gone by summer time. I made it darker on the top because I wanted to figure it out like the colour of the tundra. (Ningeokuluk Teevee, 23 avril 2009)

Les définitions des saisons proposées par Taamusi Qumaq sont analogues aux représentations de Ningeokuluk Teevee :

³⁵¹ Notons que les *pukiit*, ces caribous blancs issus des œufs ne peuvent être confondus avec un animal ordinaire compte tenu de leur taille supérieure et de leur couleur blanche (Saladin d’Anglure 1983 : 83 ; Oosten et Laugrand 2007 : 187).

³⁵² Traditionnellement, le lexique inuit confond le bleu et le vert désignés par le terme *tungujuqtaq*. Antomarchi (2008b : 361) relève qu’au Nunavik, ce terme est à rapprocher de *tunguniq* le cerne sous l’œil et le nuage sombre, ce que confirme Schneider (1986 : 420).

Aujaq, « l'été » : le monde a été ainsi fait qu'il y a un hiver et un été. L'été, l'air est chaud et l'ensemble du pays est sans neige, c'est ce qu'on appelle l'été, il n'y a pas de glace, l'air est chaud ce qui fait qu'on n'a pas besoin de trop de vêtements. (Qumaq 1991 : 120, traduction in Bordin 2008 : 100)

Ukiaq, « l'automne » : la terre se couvre progressivement de neige, les étendues d'eau se couvrent de glace et gèlent progressivement, c'est l'automne lorsque c'est ainsi. (*Ibid.* : 79, traduction in *Ibid.*)

Ukiuq, « l'hiver » : la terre est couverte de neige, de glace, il fait froid, les montagnes sont visibles, on peut voyager dans toutes les directions. (*Ibid.* : 78, traduction in *Ibid.*)

Upirngaaq, « le printemps » : la glace et la terre se couvrent d'eau, la glace se disloque progressivement, la neige au sol fond sauf sur les montagnes, le soleil chauffe et tous les animaux, les phoques, les oiseaux, les poissons, tous se mettent en mouvement, les humains aussi. (*Ibid.* : 75, traduction in *Ibid.*)

Qu'elle soit sous sa forme liquide ou solide (glace et neige), l'eau et la température occupent une place centrale dans les représentations symboliques des saisons qui correspond à la figuration de Ningeokuluk Teevee dans son œuvre *Silarjuaq*.

Les humains, comme les plantes et les animaux restent soumis à ces changements saisonniers et doivent s'y adapter pour survivre. L'existence (*inuusiq*) unit les humains aux autres êtres vivants ou inanimés : tous sont partenaires de l'ordre socio-cosmique, *sila* relie l'intérieur à l'extérieur, *tarniq* le monde des vivants à celui des morts, *atiq* la personne à ses ancêtres (Bordin 2008 : 240).

Il [*sila*] se compose de trois mondes inter-reliés : le monde des êtres vivants, celui des défunts et celui des esprits ; il se partage entre tous les êtres vivants et peut prendre des formes insolites (taille excessive, couleur étonnante, combinaison). Il est à l'origine de la vie sur terre, de la différenciation des sexes, des saisons, du jour et de la nuit, de la vie et de la mort, des variations météorologiques et du mouvement des astres. Sa personnification comme un bébé géant (Naarjuk) reflète ses sautes d'humeur. (Frederiksen cité in Saladin d'Anglure 1997 : 60)

Frederiksen désigne *silaup inua* comme « l'esprit-maître de l'univers », décrivant *Sila* comme une force invisible et un esprit personnifié. Cela nous rappelle une remarque de Ningeokuluk Teevee qui compare, sur un ton humoristique, la forme générale de son dessin au corps d'une femme assise, de profil, la tête tournée vers la droite :

I don't you why but when I'm looking back on this drawing I see a woman wearing an *amauti* who is seated down [on the floor] ; she's looking through this way [on right direction]. That's amazing, I didn't see her before. Be told about *silarjuaq* makes me think about it. (Ningeokuluk Teevee, 29 avril 2009)

N'ayant pas vu au premier abord le corps de la femme évoqué par l'artiste, nous l'avons finalement perçu comme une forme anthropomorphe incarnant la féminité, en relation avec Takannaaluk et l'esprit de la lune Taqqiq qui scande le cycle du jour et de la nuit, ainsi que celui des saisons. L'analyse de cette œuvre pourrait être approfondie, par exemple avec la question de l'occupation de *nuna*, le territoire parcouru et occupé, par les êtres vivants humains et non-humains mais nous reviendrons sur cet aspect à la fin de ce chapitre. Cela dit, les éléments analysés montrent que la coexistence des systèmes de représentations visuels et symboliques de l'artiste en corrélation avec la cosmogénèse inuit relevée par les sources ethnographiques.

Un paradoxe mérite toutefois d'être mentionné si l'on tient compte du fait de la christianisation des Inuit et des transformations de leurs cosmologies qui intègrent des éléments exogènes. Or, les références aux cosmologies inuit traditionnelles sont omniprésentes dans le domaine des arts quand les sujets évoquant des thématiques chrétiennes suscitent encore peu d'intérêt chez les artistes, à de rares exceptions près comme Napachie Pootoogook et Kananginak Pootoogook s'en sont inspirés. L'analyse d'une seule œuvre ne saurait permettre de répondre à ce questionnement et pourrait être approfondie, à la lumière de recherches récentes menées sur ce thème (Laugrand 1997b ; Gibson 1998). Notons néanmoins, à l'instar de Guy Bordin (2008 : 240) que « depuis la christianisation, *tarniq* est perçue comme l'âme immortelle de la personne dont le salut est conditionné par le comportement qu'elle a eu de son vivant ».

Tarniq est immortelle, même lorsqu'une personne meurt et que son corps est mis en terre, on dit que son âme *tarniq* ne meurt pas, c'est un don de Dieu aux hommes, l'âme est immortelle ; elle est tenue par Dieu, l'âme va auprès de Dieu. (Qumaq 1991 : 252, traduction *in Ibid.*)

Tarniq qui insuffle et maintient la vie, quitte le corps au moment de la mort et le réintègre lors de la résurrection qui interviendra au moment du Jugement dernier. De même Aupilaarjuk, un aîné d'Iqaluit l'a expliqué :

aux yeux d'un *angakkuq*, une *pullaq* est une *tarniq*. Ça n'a pas de sang. Ça n'a pas d'os. Ça nous garde en vie. On nous dit que Dieu a donné l'*anirniq*, le souffle, pour nous donner la vie. C'est notre *tarniq*. Les gens ordinaires n'employaient pas ce terme, mais les *angakkuq*, qui peuvent voir notre *tarniq*, la décrivent comme une bulle. (Aupilaarjuk cité *in* Saladin d'Anglure 2001 : 24)

Bien que pour certains interlocuteurs, il ne semble pas y avoir aujourd'hui de réelle différence de nature entre *tarniq* et *anirniq*, pour d'autres, au contraire, *anirniq* paraît davantage correspondre à la notion d'esprit³⁵³.

IX.I.2. Visualisation des défunts : le dessin, une voie d'accès à l'invisible

En dépit des transformations cosmologiques résultant de la christianisation durant le dernier siècle, les Inuit insistent souvent sur la permanence d'un système de pensée qui envisage les défunts, les êtres-vivants et les esprits en interactions constantes, conformément aux cosmologies traditionnelles, même si les points de vue diffèrent selon les régions, les familles, les âges et les sexes des individus. Des recherches récentes attestent du maintien de ces liens entre les humains et les non humains au sein des sociétés contemporaines (voir notamment : Kappianaq et Cornelius 2001 ; Saladin d'Anglure 2001 ; Laugrand 2003 ; Oosten *et al.* 2006 ; Rodrigue et Ouellette 2007) et les observations sur le terrain vont en ce sens. Dans le domaine du dessin, les analyses des œuvres graphiques associées à celles des discours des artistes révèlent l'attention particulière accordée aux défunts qui se manifeste durant les processus créatifs, ainsi que sur un plan figuratif.

Questionnés sur leurs ressentis et l'objet de leurs pensées au cours de la création d'un dessin, les artistes évoquent souvent le souvenir d'un membre de la famille décédé :

je pense souvent à mon père, Joanasie [Salamonie] quand je pense à moi en tant qu'artiste. Il m'a toujours encouragée et soutenue. [...] J'ai commencé à dessiner quelques années avant sa mort (il est mort il y a 12 ans, ici à Cape Dorset). (Ningeokuluk Teeve citée in Lalonde 2009 : 69)

Shuvinai Ashoona affirme qu'elle dessine en pensant à sa grand-mère maternelle, Pitseolak Ashoona³⁵⁴ :

³⁵³ Selon Bordin (2008 : 241), le terme *anirniq* est d'ailleurs utilisé dans plusieurs syntagmes servant à désigner l'un ou l'autre des membres de la Trinité chrétienne : *Anirniakluk* « le Grand Esprit » désigne Dieu alors que *Anirniq piujuq* « le souffle positif, le bon esprit » est le Saint Esprit.

³⁵⁴ D'après Leslie Boyd Ryan, Pitseolak Ashoona (1904-1983) est l'une des premières femmes de Kinngait à s'être intéressée sérieusement à la création de dessins (in Blodgett 1999a : 29).

I often think to my grandmother when I make a drawing. As a young girl, I used to watch her drawing inside the tent in our outpost camp. Later she stayed at home for drawing being sat on her bed with the radio turned on. I used to watch her drawing. (Shuvinai Ashoona, 29 avril 2010)

D'une manière analogue, Napachie Pootoogook, la fille de Pitseolak Ashoona et la tante maternelle de Shuvinai Ashoona, a établi un lien étroit entre ses dessins et ceux de sa mère, alors que Marion Jackson l'interrogeait en 1979 :

I draw almost like my mother's drawings. Perhaps the reason why is because I used to watch my mother drawing. [...] Even though I don't try to copy what she does, sometimes it turns out that I draw almost like my mother's drawings. (Napachie Pootoogook citée in Blodgett 1999a : 77)

Pour certains, la mémoire de leurs parents ou grands-parents est associée à leur talent et leurs savoir-faire dans un domaine créatif particulier :

My grandmother's ability to make things is always coming back to me... I have been thinking about her a lot more in the 1990s...I made my artworks to show what I have done before in my life. [...]I think of my grandmother and the beadwork she used to do. As I was doing the carving, I thought to myself: "Now I wonder if it would look very nice if I put beadwork on it?" I thought of it that way with the woman I was carving while thinking of my grandmother's work. I kept wondering how it would look if I put beadwork on it so I went ahead and put headwork on it. (Oopik Pitsiulak citée in Leroux *et al.* 1994 : 27-28)

D'autres artistes définissent le lien artistique qu'ils entretiennent avec leurs parents décédés en se souvenant des propos qu'ils tenaient. Par exemple, Peona Keyuakjuk a bénéficié des connaissances accumulées par ses arrière-grands-parents concernant tout autant la littérature orale que les expériences familiales vécues. Parmi ses frères et sœurs, il était le seul à s'intéresser à ces récits qui nourrissent aujourd'hui sa créativité artistique.

My art comes from my great-grandparents, I mean my old parents. They told me stories, out there when we lived over there. My great great grandfather, my father's father's father's dad was a big man and was still fast, catching caribou, run. He was still big [and] fast but I don't know how he was doing fast. Yep, that's how he was. [...]

That time, through my grandmother told me, in a different way, even in an Inuit way, she told me stories about her grandfather. Even my mother told me stories about my great grandfather, I mean my mother's father's father...even my grandfather...they told me stories that I wanted to listen. I was the one who wanted to listen these stories in my family. My brothers didn't want to listen these old stories but I wasn't embarrassed and I listened those stories hopefully. That is

what I do: carving these old stories they told me; out there. Nunattaq³⁵⁵ we called it. That was where I was born. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010)

Les références aux défunts interviennent non seulement dans les discours des artistes mais encore sur un plan figuratif. Saimaiyuk Akesuk, une jeune dessinatrice de Kinngait âgée d'une vingtaine d'années³⁵⁶, dit s'être inspirée de son grand-père décédé qui était sculpteur, Latchaolassie Akesuk :

My first drawing was an owl. I thought about what to draw for my next image and my late grandfather's carvings came up. So I drew a green bird shape. (Saimaiyuk Akesuk citée in Adams 2014)



Ill. 76. Estampe de Saimayu Akesuk (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Latchaolassie's bird*, 2013, lithographie sur papier BFK Rives White, 50 éd., 57 x 38.3 cm (Photo : Claude Malouin-InuitArtZone Inc. 2013 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Cette œuvre rend hommage à son grand-père personnifié sous la forme d'un être mi oiseau mi humain, dont l'intérieur du corps contient des animaux miniatures en référence aux sculptures d'oiseaux qu'il réalisait de son vivant. Notons que l'inuktitut désigne une sculpture d'un oiseau par le terme *timmiannguaq* (*timmia[q]*, « un oiseau » ; *-nnguaq* : « une reproduction à échelle réduite »). Nous retrouvons dans ce sujet figuratif, le principe de l'ontologie animiste, mobilisé depuis le début de la thèse, qui consiste, rappelons-le, « à rendre visible l'intériorité des différentes sortes d'existants et à montrer que cette intériorité se loge dans des corps aux

apparences fort diverses » (Descola 2006 : 173).

Par ailleurs, Minnie Aodla Freeman souligne que jadis les créations artistiques et artisanales étaient souvent associées aux défunts :

³⁵⁵ Nunattaq se situe à proximité de l'actuelle entrée du Parc national Auyittuq à quelques kilomètres au nord-est de Pangniqtuuq : « Nunattaq is very white, I mean the rocks. People were living there, about four or five families, around fifty persons. They were surrounded others families around Nunattaq » (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010).

³⁵⁶ Sur un plan professionnel, Saimaiyuk Akesuk a commencé à dessiner en 2012 et deux de ses dessins ont été intégrés à la collection annuelle d'estampes de Kinngait en 2013 (Dorset Fine Arts 2013).

The word “art”, for example, did not exist in Inuktitut. That is not say that Inuit art did not exist, but it was a serious matter in the old days. Traditionally, Inuit made amulets, decorations for the body and for hunting equipment, and replicas of everyday objects to attach their clothing. A lot of traditional art was made for burial purposes. These objects were taken seriously. (Aodla Freeman 1994 : 15)

L’auteur évoque les ornements corporels tels que les tatouages, mentionnés au cinquième chapitre de la thèse (*Cf. supra* : V.II.1), dont les analyses ont permis d’établir des corrélations entre les pratiques d’arts graphiques actuelles et les intentions des artistes qui souhaitent rendre hommage à leurs ancêtres par l’intermédiaire des tatouages.

Des pratiques analogues ont été observées dans d’autres régions : Himmelheber (1993 : 23) indique que les représentations figuratives et les narrations des Yupiit de la région des îles Nelson et Nunivak visent à rendre un hommage festif aux défunts. Nous verrons dans la partie suivante que des remarques similaires pourraient s’appliquer au dessin, si l’on tient compte des témoignages des dessinateurs et de leurs thèmes figuratifs. Minnie Aodla Freeman évoque les amulettes et les miniatures, ces petites sculptures d’os ou d’ivoire représentant des animaux ou des objets du quotidien (par exemple, un couteau ou une lampe à huile) qui servaient d’offrandes funéraires. Lors du décès d’une personne, ses biens étaient habituellement redistribués et partagés entre ses proches ; en échange, le défunt recevait une reproduction miniature des objets lui ayant appartenus et déposés près de la sépulture (Rasmussen 1930 : 48). Ils facilitaient le départ de l’âme-*tarniq* vers une nouvelle enveloppe charnelle, d’après Rasmussen (1929 : 199).

Selon les cosmologies inuit, les tatouages (*Cf. supra* : V.II.1) comme les petites sculptures et les amulettes pouvaient être investies d’un pouvoir symbolique par leurs concepteurs et associées à des chants et des paroles, elles étaient susceptibles de donner la vie ou la mort. Rasmussen évoque le récit mythique de *Kâvjägzuk* (Kautjajuq, mentionné plus haut), un jeune garçon orphelin dont le frère transforme son amulette en animal vivant : « In the evening there was a great singing and playing feast, and the brother charmed life into his amulet, which was an ermine. » (*Ibid.* : 17). Rasmussen mentionne l’existence de petits objets miniatures accrochés à la ceinture (*qalugiujait*) tels que des couteaux pouvant devenir des armes, sous la forme de *tupilait*, ces esprits maléfiques

capables de tuer (Rasmussen 1932 : 36). À l'inverse, une amulette investie de bonnes intentions et offerte à un nouveau-né était susceptible de lui assurer un meilleur avenir :

The child must have its amulets as quickly as possible after birth. These amulets, if they are animals, must be caught alive without first being wounded, or, if they are flowers, they must not be plucked by the father or the mother but only bought by them and preferably of people from distant villages. Later, the wearer of the amulet must never kill any of the animals of which his or her amulet is made, otherwise it will lose its power.

The most common forms of amulets are: ptarmigan, gulls, swans and various kinds of small birds, besides ermines, lemmings, bees and other insects. The insects are sewn into small skin bags and thereafter sewn on to the inner frock. People, especially women, who are to be above all ordinary taboo and are to be allowed to do things that are forbidden to others, are given special amulet belts which they always wear. (Rasmussen 1930 : 62)

Comme l'ont démontré les analyses de Frédéric Laugrand, seules les intentions assignées aux objets leur confèrent du certain pouvoir :

Les miniatures ne contiennent en soi aucun pouvoir. Elles ne sont pas des objets magiques. Leur pouvoir résulte de relations. Les miniatures n'acquièrent ce pouvoir que lorsqu'elles sont produites, acquises et transmises avec certaines intentions : un don que l'on fait à un guérisseur pour obtenir son aide, un don à un défunt, etc. À la différence d'autres objets, les miniatures cumulent donc plusieurs avantages. Elles permettent de relier en même temps qu'elles représentent. (Laugrand 2010 : 59)

Toutefois, aucun des locuteurs ayant collaboré à la recherche n'a fait allusion aux amulettes ou aux miniatures durant les entretiens, ce qui nous invite à la prudence quant à l'attribution d'un rôle similaire entre les arts graphiques et les miniatures. Une distinction semble exister entre ce qui est mobilisé dans les figurations et les processus de transformation, c'est-à-dire dans le contenu symbolique des œuvres et l'usage qui en est fait. Il n'en demeure pas moins que la capacité des arts graphiques à relier les personnes décédées aux êtres vivants semble faire écho aux discours qui accordent une attention particulière aux défunts. Les analyses montrent que l'art du dessin s'inscrit dans la continuité des cosmologies inuit, même si elles se transforment continuellement. L'absence de discours explicite mettant en relation les pratiques artistiques actuelles et le rôle ancien des miniatures pourrait s'avérer centrale pour répondre à la question du statut du dessin, de ses destinataires et de sa finalité. Pour Rasmussen (1929 : 214), les objets sont gouvernés pas des *inuat*, c'est-à-dire des forces tutélaires invisibles qui étaient soumises à des interdits

langagiers, ce que souligne Michèle Therrien : « La retenue verbale concerne également les objets naturels gouvernés pas des *inuut*, c'est-à-dire par des forces tutélaires invisibles » (2008 : 258). Il n'est donc pas surprenant que la parole des artistes, qu'elle soit verbale ou visuelle, s'appuie sur un langage implicite qu'il est parfois difficile de saisir, compte tenu du degré d'intimité des thèmes figuratifs et des normes d'énonciation. En parallèle, il existe une certaine pression exercée sur ce qui est attendu et dicible dans les œuvres et dans le réseau de l'art international, qui se distingue de ce qui circule à l'échelle communautaire et inter-communautaire et qui n'est pas soumis à la pression économique.

IX.II. Partager et transmettre une vision commune de la culture inuit

Si la référence aux défunts comme sujet figuratif de nombreux dessins est récurrente, d'autres thèmes le sont d'autant plus qu'ils répondent à une certaine demande du marché. Qui n'a pas vu une sculpture ou une œuvre graphique illustrant le mode de vie nomade des Inuit, le chamanisme et les activités saisonnières telles que la chasse et les occupations quotidiennes dans les campements ? En dépit de l'annonce de la disparition des traditions chamaniques depuis plus d'un siècle par les voyageurs occidentaux, nous observons un intérêt constant et significatif de la part des artistes pour le chamanisme et les scènes dites « de transformation », lesquelles donnent à voir les changements de l'apparence physique de l'âme-*tarniq*. Nous verrons que la répétition de ces thèmes figuratifs dans les arts graphiques semble correspondre à une volonté non seulement de partager et de transmettre des savoirs et des savoir-faire spécifiques mais également de diffuser une vision commune de la culture inuit, peut-être pour mieux faire face aux rapides changements socio-culturels qui ont lieu dans l'Arctique canadien.

IX.II.1. Les thèmes chamaniques : un sujet figuratif de prédilection

Au début des années 1920, Rasmussen remarquait le recul du chamanisme au profit d'influences extérieures, alors qu'il traversait la région Aivilik (Rasmussen 1929 : 251) et le même constat s'imposa à lui, lorsqu'il rencontra des Netsilingmiut quelques années plus tard, à l'instar de certains informateurs. Ikilnik confirmait la disparition des chamanes :

Here at Utkuhikjalik there are no shamans now: *angatkuqaruirtuq*. [...] Now that we have firearms it is almost as if we no longer need shamans, or taboo, for now it is not so difficult to procure food as in the old days. Then we had to laboriously hunt the caribou at the sacred crossing places, and there the only thing that helped was strictly observed taboo in combination with magic words and amulets. Now we can shoot caribou everywhere with our guns, and the result is that we have lived ourselves out of the old customs. We forget our magic words, and we scarcely use any amulets now. The young people don't. See, my chest is bare; I haven't got all the bones and grave-goods that the Netsilingmiut hang about them. We forget what we no longer have used for. Even the ancient spirit songs that the great shamans sing together with all the men and women of the village we forget, all the old invocations for bringing Nuliajuk [Takanaaluk] up to earth so that the beasts can be wrested from her—we remember them no more. (Rasmussen 1931 : 499-500)

Selon les observateurs occidentaux, l'adoption de technologies étrangères, de nouveaux vêtements et du mode de vie sédentaire sont la preuve de l'altérité de la culture inuit. Or, comme le relèvent Oosten, Laugrand et Remie (2006 : 447), ce point de vue écarte toute possibilité que les Inuit puissent intégrer des éléments exogènes, comme les religions occidentales, sans pour autant renoncer à leur propre culture :

Shamanism was one of the features of Inuit culture that seemed to disappear rapidly when white people arrived and introduced Christianity. Today the Inuit as well as many scholars (notably anthropologists and historian of religion) consider shamanism to be a phenomenon of the past. They assume that shamanism in the Canadian Arctic disappeared completely after the conversion of Christianity. (*Ibid.*)

À l'encontre de ces propos qui annonçaient la fin des pratiques chamaniques, des recherches récentes démontrent, au contraire, la coexistence des systèmes traditionnels de pensée inuit associés aux représentations symboliques chrétiennes (Laugrand 1997b ; 2002 ; Saladin d'Anglure 2007a ; Oosten, Laugrand et Remie 2006). Les Inuit valident

cette idée en révélant la complexité des enchevêtrements des pensées chamanique et chrétienne :

c'est une histoire, mais on ne sait pas s'il a vraiment existé des *tuurngait* [esprits auxiliaires du chamane]. Cependant nous croyons certaines paroles des aînés selon lesquels certains chamanes étaient contrôlés par des *tuurngait* alors que d'autres l'étaient par Dieu. C'était ainsi autrefois, quand les Inuit ne connaissaient ni Dieu ni Jésus [avant l'arrivée du christianisme], Dieu aidait ceux qui étaient malades en les soignant car un simple être humain n'avait pas de pouvoir pour le faire lui-même sans l'aide de Dieu, et certains recevaient leur pouvoir de Satan afin de pouvoir en tuer d'autres. (Qumaq 1991 : 241, traduction de Guy Bordin 2008 : 183)



Ill. 77. Estampe de Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Niviaksie Quvianaqtuliaq (maître-graveur), *Shaman Revealed*, 2007, lithographie sur papier BFK Rives blanc, 46 x 51,4 cm, 21/50 éd. (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Un autre exemple émane de Victor Tungilik qui affirme que, « bien que ce ne soit pas écrit dans la Bible, ce serait un chamane mal intentionné qui aurait fait qu'Adam et Ève se soient écartés du droit chemin. » (cité in Bordin 2008 : 183, note 39). Selon Saladin d'Anglure (1997a : 15 ; 1997b), la présence des derniers chamanes en activité a été relevée dans les années 1940, notamment par Svend Frederiksen³⁵⁷ à Igluligaarjuk dans la baie d'Hudson et Asen Balikci chez les Inuit Netsilik, soit dans l'actuelle région nord Qitirmiut (Arctique central) au Nunavut.

Aujourd'hui, selon les dires des inuit les plus âgés, la plupart d'entre eux ont été baptisés lorsqu'ils étaient enfants et leurs seules expériences du chamanisme proviennent des récits qu'ils ont entendus de leurs aînés.

³⁵⁷ Selon Saladin d'Anglure (1997b), Svend Frederiksen est le plus grand spécialiste du chamanisme inuit avec Knud Rasmussen, d'autant qu'il parlait couramment la langue inuit depuis son enfance passée au Groenland. Venu enquêter sur ce thème à Igluligaarjuk (Chesterfield Inlet), en 1946, il travailla pendant plusieurs mois avec d'anciens chamanes dont il enregistra avec un phonographe des chants, des mythes, des termes chamaniques, transcrivant également en inuktitut l'histoire de l'accession au chamanisme de Qimuksiraaq, qui avait été l'un des plus grands chamanes de la région.

I do not know how it was before Christianity arrived. The Bible has been around for quite a while. Even when my mother was a child, she had heard about God. Then the things that were considered taboo were no longer practiced. Women were no longer required to deliver a baby alone in an iglu. The Inuit were asked to let go of all of these things when we were children. (Elisapie Ootoova citée in Oosten et Laugrand 1999 : 35)

Pourtant, selon cette aînée de Mittimatalik, baptisée à un jeune âge, la signification du christianisme reste parfois obscure et bien qu'elle croit à la personne du Christ, elle garde dans son cœur d'autres configurations de pensée :

We did not understand how we had to live in Christ. Even myself, I became an adult before I fully understood what Christianity meant. We probably believed in Christ just in our heads and not in our hearts. Probably it was not coordinated properly. Only today are we starting to understand what it means to live in Christ. (*Ibid.*)

Comme semble l'indiquer Ningeokuluk Teevee au sujet de son dessin *Revealed Shaman* (Ill. 77, ci-dessus), il est possible de changer tout en restant la même personne :

A couple of years ago I made *Revealed Shaman*, a drawing that was based on the Kiviuq legend of a woman turning into a fox. I wanted to show how people could change from one thing to another but still be the same person. A zipper came to mind and I thought, that's really a nice idea, so I used the zipper to show how they change." (Ningeokuluk Teevee citée in Dorset Fine Arts 2007)

De tels propos trouvent un écho dans certains discours d'artistes qui considèrent leur art comme inscrit dans la continuité des pratiques chamaniques anciennes, ce qu'explique David Ruben Pitouqkun, un sculpteur originaire de Paulatuq dans la région Inuvialuit :

With the introduction of the modern religion the shaman has slowly disappeared, but they live through the artist in this day and age. Myself and my brother [Abraham Apakark Anghik Ruben] - we are the extension of that. We are just a tool for somebody else. Some of the sculptures I create are so powerful – it's as they are emitting a life force. (David Ruben Piqtoukun cité in Hoffman 1993 : 410)

Selon lui, le chamanisme demeure vivant par l'intermédiaire de ses sculptures qu'il définit comme des « outils pour quelque chose d'autre », en les associant à une « force vitale » (*Ibid.*). Hoffman (1993 : 410) mentionne que certains artistes, par exemple, Norval

Morrisseau³⁵⁸, vont jusqu'à se considérer comme des « instruments chamaniques », s'identifiant en tant qu'« artistes chamanes ». Pour d'autres, tel qu'Ibris Moss-Davies, un sculpteur âgé de quarante ans ayant quitté Qikiqtarjuaq (Broughton Island) pour s'installer à Toronto, la sculpture lui a permis de se reconnecter avec sa culture d'origine :

Wherever I live I am going to carve. Carving helps me. When I left Qikiqtarjuaq in the 1980s, I felt that I had lost my culture and my family. Carving helps me to reconnect with that. (Ibris Moss-Davies cité in Gustavison 2011 : 9).

David Ruben Piqtoukun vit également au sud de l'Ontario. Il a mené des recherches à Paulatuq où il a interrogé des aînés, ainsi que des membres de sa famille pour mieux comprendre sa propre culture. Pour lui comme pour de nombreux artistes de la génération ayant vécu dans des pensionnats autochtones dans les années 1950-70, la création artistique permet de renouer des liens avec ses ancêtres et sa propre culture : « The more I understand the stories, the more I understand the spirituality. The stone calls me back into my studio to connect with that. » (David Ruben Piqtoukun cité in *Ibid.*).

Le frère de David Ruben Piqtoukun, Abraham Apakark Anghik Ruben, a aussi été contraint de quitter sa famille et d'abandonner le mode de vie nomade qu'il avait toujours connu pour aller dans un pensionnat autochtone à l'âge de huit ans. À son retour à Paulatuq plusieurs années après, il dut réapprendre à parler sa langue maternelle :

I was to become a member of a whole culture turned upside down. [...] I no longer speak my mother tongue, yet I need to do my part in carrying on the stories, cultural myths and legends and spiritual legacy of our people (Abraham Apakark Anghik Ruben cité in Gunderson 2005 : 21)

Selon lui, la pratique artistique contribue à préserver les savoirs et les savoir-faire propres à sa culture dont ses œuvres sont les interprètes (Anghik 1991), une vision que soulignent

³⁵⁸ Norval Morisseau (1932-2007) est un artiste peintre anishinaabe (ojidway) originaire de la réserve Sand Point (actuellement Bingwi Neyaashi Anishinaabek First Nation), près de Beardmore au nord de l'Ontario. Il débuta sa carrière artistique en 1959, après avoir fréquenté le pensionnat autochtone de Fort William à Thunder Bay (Ontario) et le sanatorium de Fort William pour y être traité contre la tuberculose. L'une de ses premières commandes officielle fut la réalisation d'une fresque murale destinée au Pavillon des Indiens du Canada à l'exposition universelle de Montréal, Expo 67. Dans cette œuvre monumentale, l'artiste y a exprimé le mécontentement des Premières nations canadiennes quant à leur situation sociale et politique. De plus, il fut le seul artiste canadien invité à participer à l'exposition *Les magiciens de la terre* organisée au Centre George Pompidou à Paris en 1989, un événement qui fait date dans l'histoire de l'art contemporain autochtone. Norval Morisseau est considéré comme le premier artiste autochtone à être entré dans le domaine de l'art contemporain.

d'autres sculpteurs inuit quelles que soient les régions, telle Anita Issaluk, une artiste de Qamanittuaq qui a commencé à sculpter dès l'âge de cinq ans :

I carve my identity as an Inuit carver, and "the Inuit" of who are and where we're coming from. There are so many carvers in the world. We do all different types of carvings. I make polar bears because there are none in the universe except in the Arctic, and I make Sedna because there is no legend of Sedna [Takannaaluk] anywhere except in the Arctic. [...] I carve faces because it's my way of showing myself as an individual. Carving is like a preserver of our culture. [...] It saved a lot of people's lives. (citée in Issaluk et Fox 1999 : 26-27)

Les témoignages de cet ordre ne manquent pas (voir notamment : Akpaliapik et Ayre 1993 ; Grimes *et al.* 2004 ; Igloliorte 2007 ; 2010) comme au sein des nations autochtones (Némiroff *et al.* 1992). Johnny Aculiak, un sculpteur d'Inujjuaq au Nunavik, va jusqu'à affirmer que la survie de la culture inuit repose sur l'art : « It seems to me that our culture will die off one day if we do not keep carving » (Kudluk et Aculiak 1997).

Des discours analogues émanent des dessinateurs dont certains partagent des expériences similaires à celles de David Ruben Piqtoukun et Abraham Apakark Anghik Ruben. L'exemple de Qavavau Manumie qui accompagna sa mère atteinte de tuberculose au Manitoba pour y être soignée et qui fréquenta les pensionnats autochtones, est éloquent. Refusant de s'exprimer sur cette période douloureuse de sa vie, il nous dit cependant qu'il dut réapprendre à parler l'inuktitut lorsqu'il revint à Kinngait, une fois devenu un jeune homme, son manque de maîtrise de la langue suscitait de nombreuses moqueries au point qu'il n'osait plus parler (Qavavau Manumie, 30 avril 2009). Ses dessins, dont un exemple a été présenté au deuxième chapitre (*Cf. supra* : II.II.2), sont profondément ancrés dans la cosmologie inuit avec des thèmes figuratifs en référence au chamanisme et aux interactions entre les humains et les non-humains. La démonstration se limitera à une seule œuvre intitulée *Wild World* dont le dessin a fait l'objet d'une estampe en 2008 (III. 78).



III. 78. Estampe de Qavavau Manumie (dessinateur) et Pitseolak Niviaqsi (maître-graveur), *Wild World*, 2008, lithographie sur papier BFK Rives crème, 50 éd., 51,18 x 66,66 cm (Source : Dorset Fine Arts 2008 : 28 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Cette œuvre illustre le propos tenu précédemment selon lequel les systèmes de pensée propres au chamanisme et au christianisme ne sont pas toujours dissociés. En effet, Qavavau Manumi combine divers éléments dont le premier qui attire immédiatement le regard se trouve au centre de la composition : une croix jaune, placée dans une forme ovale rappelant celle d'un œil, lequel est représenté sur un support rectangulaire comme une feuille de papier. Bien que nous ne disposons pas de commentaires de l'artiste au sujet de ce dessin, notons que l'iris de l'œil (si c'est ce qui est représenté) marqué d'une croix ressemble à un cercueil, dont la forme ovale qui l'entoure semble suggérer un trou creusé dans le sol. Bien qu'il ne s'agisse que d'une interprétation, remarquons que de fines croix représentées à plat sur la surface rectangulaire et associées à des petites bulles jaunes apparaissent aux côtés de la croix centrale, laissant penser qu'il s'agit de personnes

décédées. Rappelons que l'âme-*tarniq* se matérialise sous la forme visible d'une bulle-*pullaq* d'air miniature contenant un modèle réduit de l'individu (Rasmussen 1929 : 58-59), soit un thème figuratif récurrent dans l'œuvre de Qavavau Manumie (*Cf. supra* : II.II.2). Deux références se chevauchent ainsi avec la représentation symbolique de la mort, du point de vue de la cosmologie inuit par l'intermédiaire de la bulle-*pullaq* (c'est lorsqu'éclate la bulle qu'intervient la mort), d'une part ; et de celui de la religion chrétienne avec une croix associée à la mort du Christ, d'autre part.

L'artiste mobilise toute son attention, ainsi que celle du spectateur, sur cette partie du dessin, en la plaçant au centre duquel émanent tous les autres éléments de la composition. Dans un désordre apparent se distinguent des personnages de tailles variées : certains sont aussi petits que des nains (*inugait* ou *inugarulligait*) ; d'autres n'ont pas de corps et sont dotés d'une tête géante (*inuppait* ou *inukpasujjuuit*) ; alors que des corps miniatures reposent allongés dans des cercles (peut-être une nouvelle référence à la bulle-*pullaq*). Ces figures se mêlent à des formes anthropomorphes en mouvements constants parmi lesquelles se glissent de nombreux objets conçus par les humains tels que des couteaux masculins (*saviit*) et féminins (*uluit*), des accessoires de chasse comme des harpons et des gaffes servant à hisser le gibier hors de l'eau. Deux derniers éléments méritent l'attention : des petites formes bleues vertes arrondies pouvant faire référence à la toundra et à l'eau libre de glace et de courtes lignes tendues d'un point à un autre dont nous ne connaissons pas la signification.

D'autres commentaires pourraient éclairer le sens de ce dessin comme la symbolique en référence aux coloris ou encore l'absence de traces au sol éventuellement associée à la présence d'esprits (Therrien 1990 : 41 ; voir aussi *Cf. supra* : V.II.4). Au regard de ce dessin et des quelques éléments interprétatifs proposés, soulignons les phénomènes de transformations, de chevauchements de frontières et de variations d'échelles propres aux cosmologies inuit, comme nous l'avons maintes fois mentionné au cours de la thèse et dont de nombreux mythes témoignent (Saladin d'Anglure 2006 : 213-244). Trois échelles existent : celle des humains (*inuusiit*), celle des nains (*inugait* ou *inugarulligait*) et celle des géants (*inuppait* ou *inukpasujjuuit*), pour lesquelles les dimensions spatio-temporelles apparaissent comme malléables et extensibles. Les

représentations graphiques illustrent bien cette conception du monde par le biais des variations d'échelles très nettes, par des compositions organisées en registres juxtaposés et/ou superposés et par l'absence d'un ordre apparent. Il serait pertinent d'interroger l'artiste quant à ses intentions associées à cette œuvre mais nous pouvons d'ores et déjà affirmer que cet exemple illustre les changements des représentations symboliques où le monde des humains et des non-humains continuent d'interagir sur un territoire qu'ils partagent.

IX.II.2. Les références figuratives à *nuna* et à ses occupants

Poursuivons l'exploration des thèmes figuratifs majeurs en rapport avec les intentions des artistes qui relèvent de préoccupations communes liées au partage et à la transmission de leur culture. Les Inuit définissent *nuna* comme un lieu parcouru, un territoire habité, un campement ou une région que se partagent tous les êtres vivants, humains et non-humains tels que les animaux, les esprits et les défunts (Qumaq 1991 : 394)³⁵⁹. Un dessin de Shuvinaï Ashoona (ci-dessous) illustre ce sujet parmi de nombreux autres exemples.

³⁵⁹ Notons que *nuna*, le territoire dont l'appropriation n'est que symbolique, se distingue de *nunaquti* qui renvoie au territoire légalement approprié (« territoire possédé en propre ») ; cette distinction a pris tout son sens dans le cadre de la création du territoire du Nunavut (Therrien, 1999 : 48-49).



Ill. 79. Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2007, encre, feutre et crayon sur papier, 66,69 x 101,60 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kingait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

D'après la représentation de Shuvinai Ashoona l'ensemble des occupants humains et non-humains de *nuna* se réunissent autour d'une âme-*tarniq* aux apparences physiques multiples selon ses différentes existences corporelles (ours bruns³⁶⁰, ours polaires, phoques, poissons) dont les corps se superposent pour n'en former qu'un. *Nuna* apparaît sous la forme de la planète Terre miniaturisée et pourvue de bras lui permettant de s'unir aux autres personnages. Notons que ce thème figuratif pourrait être associé à celui de *sila* ou *silarjuaq* précédemment évoqué (Cf. *supra* : VIII.II.1.a) : selon Therrien (2005 : 39), « Les configurations du paysage [*nuna*] occupent une zone intermédiaire (*silataq* : « partie de *sila* ») entre le corps (*timi*) perçu comme un point dans l'espace et l'aire la plus étendue, l'univers (*silarjuaq*) ».

À l'instar du dessin de Shuvinai Ashoona, les figurations de *nuna* prennent de très nombreuses formes et sont le plus souvent associées à deux thématiques principales : le

³⁶⁰ Les ours bruns sont rares dans l'Arctique.

mode de vie nomade passé, en référence aux expériences individuelles et familiales, lesquelles restent souvent associées à des scènes du quotidien comme la migration d'un campement saisonnier à un autre, la construction de la maison de neige en hiver (*iglu*) ou de la tente en été (*tupiq*), et la faune, en particulier le gibier chassé dont dépendait autrefois la subsistance des Inuit (caribous, phoques, morses, baleines boréales, ours polaires et petit gibier comme les oiseaux ou les lièvres). Ces thèmes figuratifs, aussi variés soient-ils, incarnent la majorité des productions artistiques depuis plus d'un demi-siècle ; nous invitons le lecteur à se référer à l'ensemble des catalogues annuels d'estampes de Kinngait (depuis 1959) et Pangniqtuuq (depuis 1972), aux numéros de la revue *Inuit Art Quarterly*, ainsi qu'aux catalogues d'expositions publiés qui en offrent de très nombreux exemples, quelles que soient les régions de l'Arctique canadien, y compris à une époque récente³⁶¹.



Ill. 80. Estampe de Kananginak Pootoogook (dessinateur) et Qavavau Manumie (maître-graveur), *Aulajjikka (Things I Remember)*, 2011, gravure sur pierre, 35 éd. (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. 2011 © Dorset Fine Arts-WBEC).

³⁶¹ Voir notamment dans le domaine des arts graphiques : Houston (1967) ; Goetz (1977) ; Annaqtuusi et Pelly (1986) ; Blodgett (1986a ; 1986b ; 1993 ; 1999a) ; Blodgett et Bouchard (1986) ; Jackson et Nasby (1987) ; Routledge et Jackson (1990) ; Cook (1993) ; Hessel (1998 ; 2010) ; Coward Wight (2001) ; Boyd Ryan et Coward Wight (2007) ; Lalonde (2009) ; (Maire 2008c ; 2009) ; ainsi que dans la sculpture : Swinton (1965 ; 1971 ; 1972) ; Coward Wight (1991 ; 1998 ; 2000 ; 2006 ; 2012) ; Gustavison (1994 ; 1999) ; Saucier (1998) ; Von Finckenstein (1999) ; Pottle et Rice (2001) ; Côté (2002) ; Briesmaster (2004) ; Hessel (2006) ; McMaster (2010).

De plus, les discours inuit soulignent systématiquement les liens étroits entre *nuna* et les expériences individuelles, familiales et collectives :

I can still see my father drum dancing. He danced with great joy to my mother's singing, chanting loud cries and reaching innermost insights and outermost spirits – making a connection to the past and to the land. The land is about stories. Inuit simply means « the people », those who live here. We are the place. (Semeniuk 2007 : 11)

Rappelons que certains artistes associent le lieu de la création à leurs proches disparus, en particulier lorsqu'ils dessinent dans la toundra comme Peona Keyuakjuk ou pratiquent la photographie tel Jimmy Manning (*Cf. supra* : III.I.2.c). Pour d'autres qui travaillent le plus souvent à l'atelier, l'environnement reste une source d'inspiration majeure :

When I make a drawing, my inspiration comes from what surrounds me like the land, melting ice, animals, or people in the community, even scientists who come up North [...]. I draw what I have seen on the land. I share my visions with people who want to see how we live up North. (Tim Pitsiulak, 12 avril 2010)

Soulignons que l'anglais peine à restituer des notions, comme celle de *nuna*, traduite par « land » ou « territory », dont les traductions répondent néanmoins à un devoir de réserve qui favorise l'expression indirecte et le lissage des échanges parlés à l'égard de tous les êtres (humains et non-humains) et des objets éventuellement gouvernés par des forces tutélaires. La plupart des discours des artistes, des jeunes comme des aînés, semblant a priori convenus, ils s'inscrivent dans ce contexte d'énonciation particulière qui accorde à l'expression indirecte une place de choix.

Pour Ohutaq Mikkigaq, un aîné respecté de Kinngait, dessiner représente une source de plaisir d'autant plus grande qu'il associe étroitement ses sujets figuratifs à des moments de joie comme lorsqu'il chassait ; devenu trop âgé pour continuer à chasser, le dessin l'aide à se remémorer sa jeunesse :

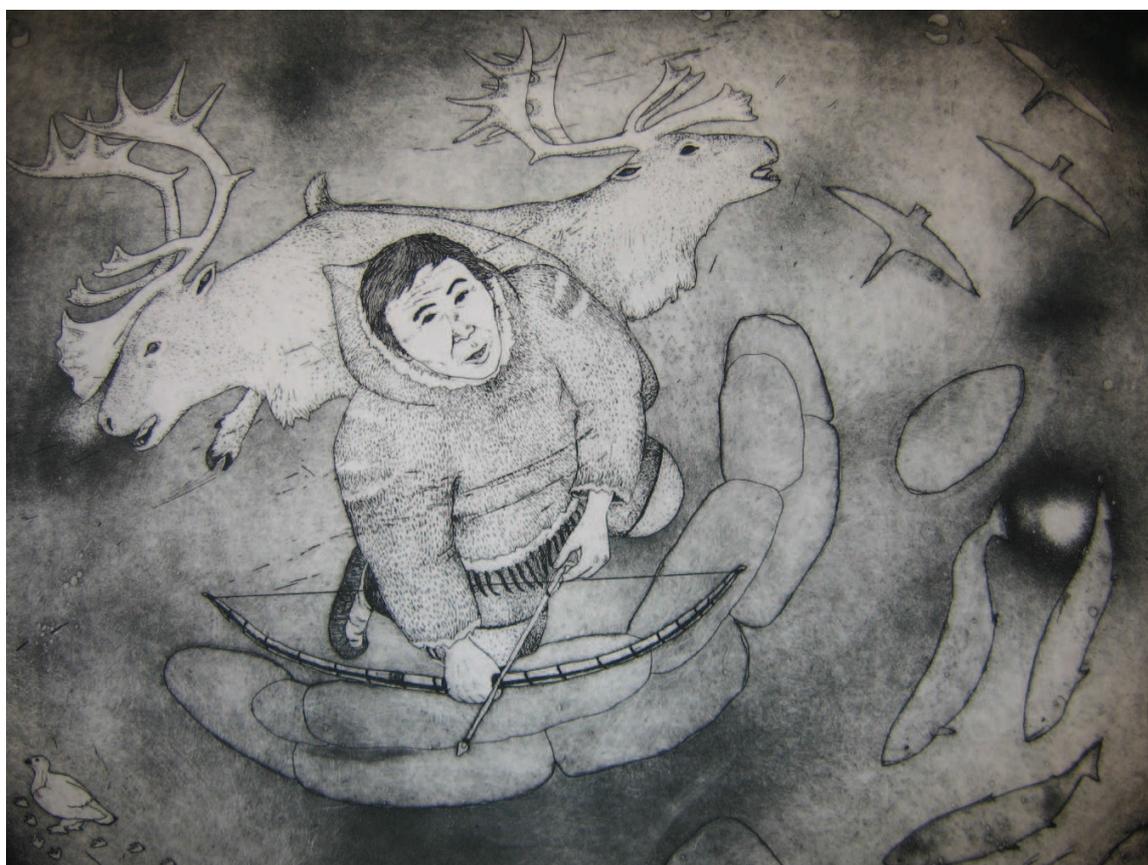
I enjoy doing colourful drawings, of people, animals, birds and especially the landscape. I used to enjoy hunting on the land, so that's what I draw. I've done a few drawings of shamans, although I've never seen one. They are stories, true stories, told by my grandmother. (Ohutaq Mikkigaq, 10 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

Papiara Tukiki souligne l'intérêt qu'elle accorde à la représentation de ses souvenirs liés aux animaux et au mode de vie nomade qu'elle a connu autrefois :

I enjoy drawing animals and I'm amazed at how they survive up here in the north. Without them, my family would never have survived. I also draw people camping because I am reminded of old times when we lived on the land. Those were good times. (Papiara Tukiki³⁶²)

Des propos similaires émanent aussi d'Andrew Qappik, un dessinateur expérimenté de Pangniqtuuq qui passe beaucoup de temps à l'extérieur à observer les animaux et à chasser :

I liked animal scenes, [...] I would be out on the land with my father while growing up [and I would] visually make photographs of certain animals or certain movements. Let's say, I would make a photographic memory to snap little things and remember [them]. [And then], I started to draw certain things; certain movements. (Andrew Qappik cité in Sproull et Ratzlaff 2005 : 10)



Ill. 81. Estampe d'Andrew Qappik (dessinateur et maître-graveur), *Eager for a catch*, 2006, eau-forte (itaglio) sur papier Arches naturel, 51 x 67 cm, 50 éd., archives Uqurmiut Centre for Arts and Crafts, Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqurmiut Centre for Arts and Crafts).

³⁶² Consulté sur Internet, <http://dorsetfinearts.com/artists/6.php>, le 12 janvier 2014.

Quelques-uns des principaux thèmes figuratifs avaient été jusque-là entrevus, par l'intermédiaire des techniques anciennes de figuration comme les pratiques de marquage corporel, l'incision sur ivoire et les dessins sur le sol puis sur le papier (*Cf. supra* : V.II). Bien que l'art contemporain semble à priori dépourvu de la portée symbolique qui caractérisait les premières réalisations, les thèmes figuratifs actuels n'en demeurent pas moins récurrents et inscrits dans ces pratiques traditionnelles. Ce qui est figuré sur le papier représente l'essentiel des intentions et des motivations (*sanajjutiit*) des artistes qui accordent davantage d'importance à la signification du message visuel transmis qu'à la forme de leurs œuvres. À l'instar de Steensby qui le relevait déjà au début du XX^e siècle : « Just as with the Polar Eskimos, the nature-peoples do not draw in order to attain any high artistic level ; they are satisfied when it can be seen what their intention is. » (Steensby 1910 : 376), la récurrence des thèmes figuratifs liés à *nuna* qui constitue, selon nous, une imagerie « classique » (Maire 2009 : 7) renvoie systématiquement aux cosmologies inuit qui placent les interactions entre les humains et les non-humains au centre de leurs représentations symboliques. Pourtant, au-delà de ces représentations visuelles s'expriment des préoccupations sociales et culturelles touchant à la question des savoirs et des savoir-faire, ainsi qu'à leur transmission aux jeunes générations dont la répétition des sujets artistiques relève de fortes intentions.

IX.II.3. Récurrence des thèmes figuratifs et intentions des artistes

Les représentations figuratives étant étroitement associées à la parole, il est intéressant de noter que, du point de vue des Inuit, raconter une histoire et la répéter contribue à partager et à transmettre son contenu (Rodrigue et Ouellette 2007 : 175), d'autant que pour certains locuteurs, le phénomène de répétition est nécessaire à l'apprentissage.

Si un artiste dessine sans cesse le même sujet, le traitant chaque fois de façon différente, alors il apprendra quelque chose. Il en va de même pour celui qui regarde les dessins : si cette personne continue de regarder un grand nombre de dessins, alors elle apprendra quelque chose aussi. (Pudlo Pudlat cité *in* Routledge 1990 : 15)

Ce propos semble corroborer la démarche des artistes qui reproduisent des sujets figuratifs, à priori similaires, majoritairement empruntés au mode de vie nomade et à l'expérience de *nuna*, l'espace occupé et parcouru par les humains et les non-humains ; cela vient d'être évoqué dans la partie précédente. Pourtant, la récurrence des thèmes figuratifs n'est qu'apparente si l'on tient compte des discours des artistes et des intentions qu'ils assignent à leurs dessins ou à leurs sculptures. Goo Pootoogook, un dessinateur indépendant de Kinngait, rappelle que les récits associés aux représentations figuratives ne doivent pas être oubliés, en dépit de l'analogie des thèmes :

Almost all works of art depict Inuit culture; we make drawings and carvings figuring out from what we have experienced as group or as individuals. Many drawings you could see are related to old traditions; although they look the same they don't. I mean there is true personal story behind each drawing, even mine. All artworks talk about a special event or experience that we want to keep in mind thus, sharing this story through the arts. (Goo Pootoogook, 20 avril 2009)

À l'écoute du discours des artistes, ces derniers semblent parler d'une seule voix : sur le terrain, presque tous les artistes interrogés ont valorisé le processus mémoriel intrinsèque à leurs pratiques artistiques, considérant que chacun des thèmes figuratif illustre un événement vécu, un souvenir personnel, familial ou collectif ; nous l'avons vu dans les précédents chapitres. Les œuvres renvoient ainsi à une identité spécifique à partir de laquelle les jeunes peuvent s'identifier selon King, Pauksztat et Storrie (2005 : 147), d'autant que la culture inuit n'est pas à l'abri des effets de la mondialisation qui menace la diversité culturelle, pressant ainsi les leaders politiques locaux et les organisations internationales à préserver les patrimoines immatériels (Unesco 2003 ; 2011).

Il n'y a que très peu d'Inuit, mais il y a des millions de Qallunaat, comme pour les maringouins [moustiques]. C'est quelque chose de très particulier et de merveilleux d'être un Inuk - les Inuit sont comme les grandes oies blanches. Si un Inuk oublie sa langue et ses façons de faire Inuit, il ne sera rien de plus qu'un autre maringouin. [...] Il n'en tient qu'aux Inuit d'aujourd'hui d'utiliser la force de leur parole et de leur pensée. (Okpik 1989 : 14)

C'est dans ce contexte que se mobilisent des artistes pour promouvoir la spécificité culturelle inuit et obtenir la reconnaissance internationale de leurs droits, comme le souligne un rapport de consultation du Conseil des arts du Canada concernant les initiatives artistiques autochtones :

Les arts sont la communauté. Les arts sont la santé. Les arts sont la langue. Les arts sont une ressource renouvelable. Les arts jouent un rôle important dans la rétention de la culture. Les arts et les événements, les projets et les artefacts culturels peuvent aussi jouer un rôle dans le développement économique et touristique en attirant des visiteurs dans la communauté et en leur faisant découvrir la culture locale. (Trépanier 2008 : 31)

L'importance des pratiques artistiques est généralement reconnue par les chercheurs en sciences sociales et les gouvernements bien qu'il n'existe que peu de travaux sur le sujet. Pourtant, rappelons que le dessin a été pour la première fois envisagée comme une « catharsis » en 1986, par la conservatrice d'art inuit, Dorothy Labarge : « For many, the very act of drawing was a catharsis, a mean of “recalling and feeling once again the old ways” » (Labarge 1986 : 13) ; mais il s'agit de rester prudents quant à l'emploi du terme « catharsis » tant il est connoté en philosophie³⁶³. Goetz mentionne le rôle de l'art « as psychological well-being » (1987 : 4) sans pour autant développer cette idée malgré certaines initiatives artistiques conduites auprès des Inuit hospitalisés dans des sanatoriums entre les années 1940 et 1970 (*Cf. supra* : VIII.I.2).

Il faudra attendre des rapports gouvernementaux récents comme celui du ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada (AINC), soit le ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada (AADNC) actuel, pour mieux saisir les enjeux socio-culturels des pratiques artistiques :

Les artistes aussi bien que la littérature didactique insistent sur l'importance de l'art sous plusieurs angles : affronter les problèmes de société, permettre aux gens d'aborder les questions de suicide, de dépression et de marginalisation sous l'angle de la guérison et enfin offrir des débouchés constructifs qui réduisent l'incidence du crime, de la violence familiale et de la toxicomanie, et font augmenter l'emploi. Les artistes s'expriment en particulier sur la nécessité de faire participer les jeunes aux arts, aussi bien pour la guérison précitée que pour assurer la continuité culturelle. Les chercheurs universitaires ont aussi fait valoir que l'art autochtone pourrait servir à rectifier les stéréotypes et les fausses perceptions qui entourent la culture inuite. (AINC 2011 : 13)

³⁶³Cette notion trouve sa source dans les écrits philosophiques d'Aristote (1922a) qui définit la catharsis comme la purification de l'âme ou la purgation des passions du spectateur par la terreur et la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique, dans le domaine du théâtre et de la poétique. Plus tard, sous l'impulsion de Freud, les psychanalyses et les psychologues ont redéfini cette notion comme un moyen thérapeutique (par l'hypnose ou par la suggestion) par lequel le psychiatre amène le malade à se libérer de ses traumatismes affectifs refoulés.

Alors que les analystes insistent presque toujours sur la dimension économique des productions artistiques (voir notamment Webster 2007) au détriment de leurs bénéfices sociaux et culturels, nous assistons depuis ces dernières années au développement de programmes mettant à profit les pratiques artistiques comme le dessin ou la sculpture dont quelques exemples ont été auparavant évoqués (*Cf. supra* : VIII.II).

Au vu des données et de leur analyse, la création artistique inuit pourrait être envisagée comme un « système culturel », à l'instar de Geertz (1976), c'est-à-dire un élément intrinsèque de la culture inuit, équivalent à la langue, un point de vue que partagent des artistes comme Ningeokuluk Teevee qui rappelle que l'art, la culture et la vie communautaire sont inextricablement liés (Lalonde 2009 : 15). Comme le remarquait, par ailleurs, Zacharias Kunuk, la sculpture et les arts graphiques ne sont pas les seuls supports artistiques pour partager et transmettre le vécu :

À douze ans, j'ai commencé à faire des sculptures, que je vendais à mes professeurs, pour faire un peu d'argent parce que ça coûtait 25 cents pour y aller. [...] En vieillissant, j'ai continué à faire de belles sculptures dans de la pierre à savon, des sculptures plus chères. J'ai compris que je pouvais posséder des appareils photos 35 mm. [...] Un jour, en 1980, j'ai entendu dire que n'importe qui pouvait avoir une caméra. J'ai alors décidé de m'en procurer une. J'ai passé deux semaines à sculpter avec mon partenaire de sculpture, Natar Ungalaaq, qui a aussi joué dans Atarnajuat. Nous avons pris l'avion et j'ai échangé mes sculptures contre une caméra Betamax portable et un magnétoscope, et je me suis acheté une télé de 26 pouces. Quand j'ai commencé à me percevoir comme un autochtone et un cinéaste, j'ai compris qu'il y avait plusieurs façons de raconter la même histoire.

Oui, le pouvoir de la télé. Quand la télé est arrivée à Iglulik en 1983 (juste à temps pour les séries éliminatoires de hockey), tout le monde a arrêté d'écouter, de se rendre visite et de se raconter des histoires. La seule façon d'y revenir était de mettre nos histoires dans la boîte, c'était le temps de raconter nos histoires à la télé. En 1985, j'ai reçu ma la bourse du Conseil des Arts du Canada pour produire une vidéo indépendante, *From Inuk Point of View*, durant mes vacances d'été. [...] C'est à ce moment qu'est née notre équipe Isuma [Iglulik Isuma Production³⁶⁴]. (Zacharias Kunuk cité in Grimes *et al.* 2004 : 32-33)

Pour Zacharias Kunuk qui a débuté sa carrière artistique par la sculpture avant de se consacrer aux arts visuels, le cinéma représente un médium privilégié pour partager des récits de vie, d'autant plus que selon les Inuit, les Qallunaat accordent davantage d'importance à ce qu'ils voient qu'à ce qu'ils entendent comme cela nous a souvent été

³⁶⁴ *Cf. supra* : IV.II.3.

répété sur le terrain. Récemment questionnée sur sa démarche artistique en tant que réalisatrice et productrice de documentaires consacrés à la culture inuit³⁶⁵, Alethea Arnaquq-Baril, disait :

Probably the most powerful thing I could do for myself and my fellow Inuit is to be a documentary filmmaker, because I don't know how else I can contribute to helping our voices be heard on the world stage, on issues critical to us. (Adams 2014 : n.p.)

Dans cette perspective, de nombreux artistes envisagent les pratiques graphiques et sculpturales comme « des modes de communication universels » qui dépassent les questions linguistiques et culturelles, selon David Ruben Piqtukun (1983 : 25). Alootook Ipellie, un artiste pluridisciplinaire aujourd'hui décédé dont l'œuvre sera présentée dans la partie suivante (*Cf. infra* : IX.III.2.a) tenait des propos analogues :

Art can be a universal language which helps us bridge the gaps between our different cultures. [...] It was a time of great social and cultural chaos for the Inuit, and the artist does an excellent show-and tell. (Ipellie 1993 : 52)

Pour la plupart des artistes, les œuvres réalisées constituent un legs destiné aux jeunes générations :

The drawings I do are my heritage to my children, grandchildren and future generation. I draw what I have seen or heard, I draw about my life. I draw so the Inuit traditional way of life can be preserved on paper, and it is only when I draw that it will be shown. We all make things based on our abilities. That is how it will always be. (Pitaloosie Saila citée in Leroux *et al.* 1994 : 165)

Abraham Apakark Anghik Ruben considère que ses sculptures contribuent à la transmission des savoirs et des savoir-faire : « I no longer speak my mother tongue, yet I need to do my part in carrying on the stories, cultural myths and legends and spiritual legacy of our people » (Gunderson 2005 : 21). Cet avis est largement partagé :

By sharing our art, we are sharing our lives. If we stop practicing our live, our culture, it will die. (Manasie Akpaliapik cité in Gustavison 1999 : 171)

Le récit de mes expériences peut être utile aux autres, alors il est important que je les mette sur papier. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, notre traduction)

Les artistes de talents qui font des dessins et des sculptures peuvent montrer à nos enfants ce qu'était la vie ; cela peut-être utile pour leur avenir, les aider à faire quelque chose d'eux-mêmes. (Annie Manning citée in Routledge 1999)

³⁶⁵ Son premier documentaire *Tunniit. Retracing the Lines of Inuit Tattoos* (Arnaquq-Baril 2010) a précédemment été évoqué (*Cf. supra* : V.II.I).

Le rôle des artistes en tant qu'acteurs socio-culturels est reconnu :

I also think that artists are very useful. They show us that they, too, can hold jobs drawing and carving and telling stories about our traditional ways of life and about the modern ways. They also show us that women, too, have the ability to do these things. I say that because women have a lot to share and are less shy to speak up than men are. Women have to take leadership in drawing and telling stories because their children see and hear these things, they become more aware and they learn what life was like for the Inuit. Talented artists who can do drawing and carving can show our children what life was like, and those things can be useful in their future and in helping our children to make something of themselves. (Annie Manning citée in Leroux *et al.* 1994 : 245)

Bien que de tels propos semblent unanimes parmi les Kinngarmiut et les Pangniqtuurmiut, certaines réserves méritent d'être faites. Considérant le fait que l'ensemble des œuvres produites se destine essentiellement au marché international de l'art et qu'aucune production, ou presque, ne reste dans la communauté, Pitaloosie Saila exprimait sa perplexité quant au bénéfice que peuvent en retirer les jeunes :

How could they [youth] learn anything? Drawings even those they are made in our communities are all send down south. So most drawings have never been seen by people here within the public, and there are some of them which have not been dispersed by the coop [West Baffin Eskimo Co-operative].

Drawings are not displayed enough to the public. There are only few days where the coop displays drawings so they don't have enough time. My grandkids would to see my drawings when they came at the studio but drawings are not displayed enough through the public.

People often tell about what story they would tell through their drawings and Qallunaat often tell them about the story behind or what the drawing represents. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009, traduction Elee Pootoogook)

Rares sont les points de vue critiques de cet ordre et celui de Pitaloosie Saila reste isolé au vu de l'ensemble des données collectés, pourtant ses commentaires remettent en question l'utilité des objets d'art à l'échelle locale, en particulier quant à la question de la transmission des savoirs par l'intermédiaire des sujets figuratifs. Notons à ce sujet que des projets de restitution des créations artistiques et artisanales au sein des communautés inuit sont actuellement menés par des organismes culturels comme l'Institut culturel Avataq et le Musée de la Civilisation de Québec bien qu'à l'échelle de l'Arctique canadien, ils ne concernent (pour l'instant) que le Nunavik (Mitchell 2008). Au vu de projets analogues conduits dans d'autres régions (Pourchez 2004 : 92), de telles initiatives sont à prévoir au Nunavut, alors que les collaborations entre les chercheurs et les sociétés étudiées se

développent autour d'un principe de restitution des données valorisé par le Nunavut Research Institute qui valide les projets de recherches menés sur son territoire³⁶⁶. Les enjeux sont cruciaux alors que les sociétés inuit, comme d'autres, se trouvent confrontées à la perte d'identité culturelle chez les jeunes, à une rupture des liens transgénérationnels, à un recul de la pratique de la langue vernaculaire qui est d'autant plus important que l'enseignement secondaire s'effectue en anglais. Dans ce contexte, le dialogue entre les chercheurs et les informateurs constitue non seulement une médiation, mais aussi une possibilité de reconnaissance des cultures en position de faiblesse par rapport à un modèle dominant, selon Pourchez (2004 : 95). Or, aux dires des Inuit et compte tenu de l'analyse des données, les artistes contribuent significativement à promouvoir la culture inuit par leurs œuvres qui circulent sans frontières géographiques. Certains d'entre eux jouent le rôle de porte-parole sur la scène politique locale et internationale en partageant des points de vue critiques sur la société, grâce à leurs sujets figuratifs.

IX.III. Arts et politique : des artistes engagés

Au moment où était créé le Territoire du Nunavut en 1999, les artistes inuit ont été mis à contribution pour la conception et la diffusion de symboles tels que le drapeau et les armoiries du Nunavut. Nous verrons les procédés figuratifs mis en œuvre par les artistes pour répondre à ces commandes officielles, en nous interrogeant sur la portée réelle de leur contribution face au discours tenu au Canada sur la société inuit contemporaine, par rapport à ce que révèlent les discours émanant de la sphère politique qui les mettent en scène³⁶⁷.

³⁶⁶ Il s'agit en particulier des nombreux projets d'Alliance de Recherche Université-Communauté (ARUC), financé par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH), parmi lesquels, celui mené à l'université Laval et intitulé *Inuit Leadership and Governance in Nunavut and Nunavik: Life Stories, Analytical Perspectives and Training* (avec J. Oosten, M. Therrien, F. Walton, M. Daveluy, L.J. Dorais, D. Patrick, S. Thériault, S. Tulloch, T. Rodon et L. McComber), 2010-2015.

³⁶⁷ Ce sous-chapitre présente les résultats de recherches menées, dans le cadre du projet « *Nunaga. Réassurance identitaire au Nunavut (Arctique canadien) : discours inuit sur les liens entre territoire, art graphique et gouvernance* » (programme 1168), mené en 2008-2009 en collaboration avec Carole Cancel, sous la direction de Michèle Therrien, et financé par l'Institut Polaire français Paul-Émile Victor (IPEV).

IX.III.1. Rôle attribué aux artistes

IX.III.1.a. Avènement du Nunavut et création de symboles

À l'issue de l'avènement du gouvernement du Nunavut le 1^{er} avril 1999, après trente années de négociation entre le gouvernement fédéral canadien et celui des Territoires du Nord-Ouest, les artistes ont été mis à contribution pour réaliser des œuvres de commandes et en particulier, le drapeau et les armoiries du Nunavut : un concours fut organisé à cet effet et plus de huit cent dessins furent soumis. Andrew Qappik compta parmi les dix finalistes sélectionnés par les aînés nunavummiut, les leaders culturels et politiques, ainsi que les représentants des municipalités qui se réunissaient régulièrement pour sélectionner les dessins soumis.



Ill. 82. Aquarelle réalisée par Andrew Qappik : dessin préparatoire pour la conception du drapeau et des armoiries du Territoire du Nunavut, archives Uqurmiut Centre for Arts and Crafts, Pangniqtuuq (Photo : Aurélie Maire 2007 © Uqurmiut Centre for Arts and Crafts).

L'aquarelle ci-dessus est l'une des œuvres préparatoires réalisée par Andrew Qappik où l'on retrouve le drapeau du Nunavut à gauche et les armoiries à droite (Ill. 82) :

I made this painting thinking about how is our society today. So youth are drumming here [on right]; women throat singing here [front]; Arctic animals are there also, being women; and you could see politicians there [on left]. The flag and coat of arms that would be chosen for Nunavut territory are on the back (Andrew Qappik, 15 janvier 2007)

Les armoiries du Nunavut officiellement adoptées par le gouvernement du Canada (Ill. 83, ci-dessous) résultent d'un choix de symboles culturels représentatifs de l'ensemble des Nunavummiut. Selon les dires de l'artiste (*Ibid.*), les coloris qui dominent se réfèrent à la fois à l'eau de mer et au ciel avec du bleu, ainsi qu'à la chaleur du soleil et de la terre en été par l'intermédiaire du jaune. La partie inférieure de l'écusson représente un *inuksuk*,



Ill. 83. Armoiries du Nunavut, dessinées par Andrew Qappik. (Source : http://archive.gg.ca/heraldry/emb/02/index_f.asp)

et indiquer des lieux importants comme un campement, une cache à viande ou une sépulture (McDonald 1998 : 188). La *qulliq* (lampe traditionnelle alimentée de graisse de mammifères marins), à gauche, qui représentait autrefois la seule source de lumière et de chaleur est associée à la famille et à la collectivité. Dans la partie supérieure, cinq cercles dorés évoquent la trajectoire empruntée par le soleil durant les mois d'été, avec au centre, l'étoile polaire (*nuutuittuq*) qui guide les voyageurs au cours des longues nuits polaires en hiver navigateurs. Pour les Inuit, *nuutuittuq* représente un point de repère fixe et immuable qui symbolise les aînés, lesquels guident la collectivité lors des prises de décision selon Andrew Qappik (15 janvier 2007). Au-dessus du cercle, l'*iglu* représente le mode de vie nomade des Inuit, symbolisant les membres de l'Assemblée législative du Nunavut réunis pour veiller au bien-être des Nunavummiut.

La couronne royale représente, pour la population du Nunavut, le Gouvernement et le statut équivalent de leur territoire à celui des autres territoires et provinces de la Confédération canadienne. Au-dessous, un caribou (*tuktu*) et un narval (*qilalugaq tugaalik*) incarnent l'ensemble des mammifères marins et terrestres (*uumajuit*) qui contribuent à la subsistance des Inuit. Enfin, le socle sur lequel se dressent les animaux illustre les végétaux de la toundra en été et la banquise associée à l'hiver. Pour finir, la devise inscrite en inuktitut (*nunavut sannginivut*) signifie « Nunavut, notre territoire, notre force »³⁶⁸. Au vu des symboles figuratifs choisis pour représenter le Nunavut, il est intéressant de relever des similitudes avec le dessin *Silarjuaq (l'Univers)* de Ningeokuluk Teevee (*Cf. supra* : IX.I.1.,

³⁶⁸ Nunavut signifie « notre territoire », en référence à *nuna*, le territoire occupé et parcouru par les humains et les non-humains (*Cf. supra* : IX.II.2).

III. 75) qui associe étroitement l'ensemble des occupants de *nuna*, à savoir les êtres humains et non-humains, aux cycles saisonniers, même si Andrew Qappik ne se réfère pas à la cosmogénèse.

En ce qui concerne le drapeau du Nunavut, des éléments analogues à ceux des armoiries se répètent telle la symbolique associée aux couleurs jaunes, blanches et bleues, ainsi que le sens accordé à l'étoile polaire et à l'*inuksuk*. La teinte rouge de ce dernier se réfère officiellement à la feuille d'érable rouge figurant sur le drapeau du Canada³⁶⁹ alors que pour Andrew Qappik, il s'agit plutôt de la représentation de la vie, associée au sang du gibier et à la chaleur d'un corps vivant : « red is blood, red is life » (Andrew Qappik, 15 janvier 2007). Les recherches d'Antomarchi (2008b : 363) valident cette association symbolique, en soulignant que l'inuktitut exprime la couleur rouge par le terme *aupaqtuq* « rouge » construit sur la base *auk* « sang ». Au-delà des coloris, certaines critiques ont été formulées à l'encontre de l'*inuksuk* choisi comme symbole du drapeau :

However, many Inuit were quiet surprised by the various symbols selected for the flag (as they see it, because they didn't about all the other 499 discarded designs). One Inuk said to me that the Yellow and White look like « snow and snow *that have been piss on.* ». (Graburn 2004 : 77)

Pour d'autres, cet *inuksuk* fait plutôt penser à « une femme en robe rouge » ; d'autres critiquent son aspect cruciforme qui rappelle explicitement le crucifix du Christ (*Ibid.*). N'accordant que peu d'intérêt à ces commentaires, Andrew Qappik dit simplement vouloir continuer à travailler et que les gens sont libres de penser ce qu'ils veulent au sujet de ses dessins (Andrew Qappik, 15 janvier 2007).

IX.III.1.b. Des artistes porte-parole

La contribution des artistes à la sphère politique est éloquent d'autant plus que la création du gouvernement du Nunavut a changé la géopolitique du Canada. Il existe des participations à priori plus modestes mais qui contribuent également à diffuser la culture

³⁶⁹ Consulté sur Internet, http://archive.gg.ca/heraldry/emb/02/index_f.asp, le 12 décembre 2010.

inuit par l'intermédiaire d'objets du quotidien comme des timbres ou des pièces de monnaie reproduisant des dessins d'artistes. *The Enchanted Owl* de Kenojuak Ashevak, intégré à la collection annuelle d'estampes de Kinngait en 1960, a été reproduit sur un timbre de Postes Canada en 1970 célébrant le cinquantenaire des Territoires du Nord-Ouest. D'autres timbres illustrant des œuvres ont par la suite été réalisés à diverses occasions, comme la collection de timbres consacrée à l'histoire et à la culture des Inuit (Postes Canada 1980) dont figurent quelques exemples en annexe neuf. Par ailleurs, la Monnaie royale canadienne émet annuellement des pièces de collection en référence à des événements historiques canadiens ou ayant trait aux identités culturelles du pays dont certaines illustrent des créations artistiques autochtones et inuit. En 2013, un dessin de baleine boréale tatouée de Tim Pitsiulak (Cf. chapitre V.II.I, Ill. 38), a été choisi pour illustrer des pièces de monnaie de trois dollars en argent célébrant le centenaire de la première expédition canadienne dans l'Arctique³⁷⁰ (Ill. 84).



**Ill. 84. Dessin de Tim Pitsiulak sur une pièce de trois dollars émise par la Monnaie royale canadienne en 2013
(Source : TMC 2013 © Monnaie royale canadienne).**

³⁷⁰ Deux équipes canadiennes de scientifiques prirent part à une mission d'exploration du territoire arctique sans précédent : la première Expédition canadienne dans l'Arctique, de 1913 à 1916.

Au vu de ces quelques exemples où des dessins conçus par des Inuit sont reproduits sur d'autres médiums que le papier et largement diffusés, l'exploration de la dimension sociale de la création artistique contemporaine de l'Arctique nous amène à envisager l'artiste comme un porte-parole dont la définition est ici empruntée à Pierre Bourdieu :

Le porte-parole est celui à qui il appartient, à qui il incombe de parler au nom de la collectivité ; c'est à la fois son privilège et son devoir, sa fonction propre, en un mot sa compétence (au sens juridique du terme). L'essence sociale est l'essence de ces attributions et de ces attributions sociales que produit l'acte d'institution comme acte solennel de catégorisation qui tend à produire ce qu'il désigne. (Bourdieu 1982 : 126)

Dans la perspective d'un art mis au service des institutions politiques gouvernementales, le rôle de porte-parole assigné aux artistes semble parfois difficile à tenir compte tenu des responsabilités inhérentes à ce statut : représentant de sa communauté voir de sa culture lors d'évènements culturels, politiques, médiatisés, etc. Les recherches de Caroline Hervé (2013) montrent que la notion d'entraide se place au centre des relations sociales entre les Nunavimmiut, les organismes qui les représentent et les gouvernements. En tant que porte-parole de leur culture, les artistes véhiculent un discours sur l'égalité et l'entraide, autant dans la présentation de soi, que dans celle de leur propre culture. « Aider est une réelle contrainte sociale à laquelle tout un chacun est tenu » précise Hervé (2013 : 514) et le rôle de porte-parole assigné aux artistes doit y répondre.

IX.III.2. Discours visuels critiques

Au regard de l'ensemble des productions d'art graphique dont les principaux thèmes figuratifs ont été évoqués dans la thèse, qu'il s'agisse des dessins réservés à la sphère artistique internationale ou ceux, plus confidentiels, réalisés dans le cadre de projets sociaux, peu d'œuvres contenant un discours critique semblent exister, exception faite des dessins dénonçant la violence ou l'alcoolisme (*Cf. supra* : VIII.II.2). Rappelons que selon les Inuit, l'expression d'opinions et de jugements personnels reste peu valorisée au profit de formulations indirectes et de procédés linguistiques visant à lisser les échanges parlés

(Therrien 2008 : 255). Considérant les représentations symboliques associées à la parole et au dessin dont certains aspects ont été évoqués dans la thèse, il n'est donc pas surprenant que peu d'artistes expriment un point de vue critique dans leurs œuvres. Toutefois, il existe une production de dessins engagés sur un plan politique : deux artistes se distinguent tout particulièrement, Alootook Ipellie et Shuvinai Ashoona.

IX.III.2.a. Alootook Ipellie, un artiste pluridisciplinaire et engagé

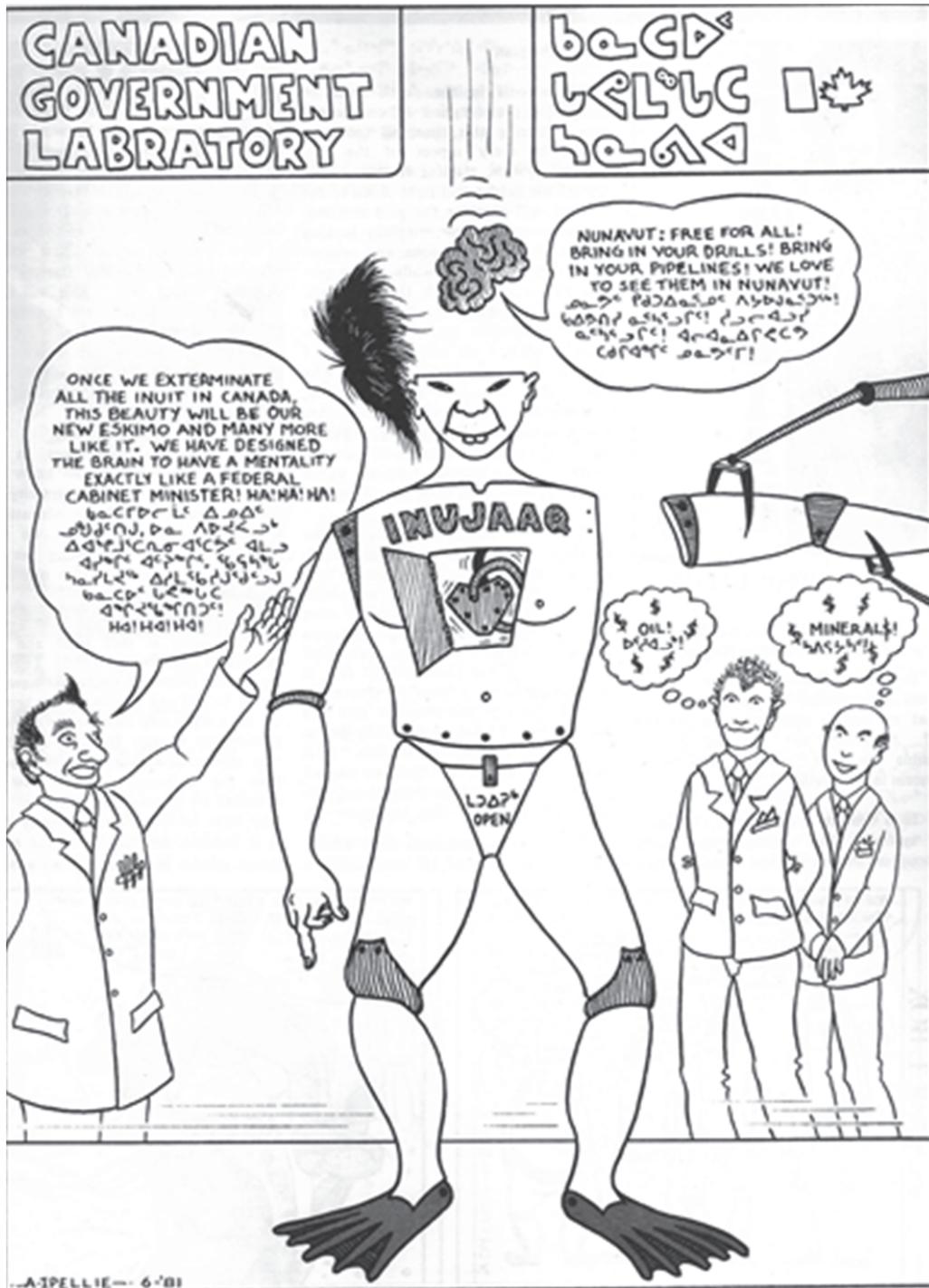
Au vu des artistes dont les productions de dessins contiennent un discours engagé, l'exemple d'Alootook Ipellie est singulier compte tenu, d'une part, de son implication sur le plan politique et, d'autre part, de la diversité de son œuvre, tant dans le domaine des arts graphiques que dans celui de la littérature. Né en 1951 à Nuvuquq, un camp saisonnier près de Frobisher Bay dans les Territoires du Nord-Ouest (devenu depuis Iqaluit au Nunavut), Alootook Ipellie a vécu à Ottawa après y avoir séjourné au cours de sa scolarité. Il s'est impliqué à partir de 1973 au sein de l'organisme Inuit Tapirisat du Canada, l'organisation nationale des Inuit du Canada, fondée en 1971 qui publie les revues *Inuit Monthly (Inuit Today)* et *Inuktitut Magazine*. Également éditeur du magazine Inuit *Nunavut Newsletter*, Alootook Ipellie a, par ailleurs, contribué à des ouvrages collectifs en tant qu'auteur dont *Paper Stays Put: A Collection of Inuit Writing* en 1981. En 1993, il a publié *Arctic Dreams and Nightmares* (Ipellie 1993), un ouvrage où il met en perspective ses dessins et ses textes. Dans l'introduction, il revient sur son parcours artistique et fait part de ses réflexions sur l'identité de l'artiste, le statut de l'œuvre et la place de l'artiste au sein de ce qu'il appelle « l'industrie multimillionnaire de l'art inuit » :

There is an oft-told story of how a certain Arctic administrator magically transformed the natural artistic talents of the Inuit into what is today a multi-million dollar Inuit Art Industry. (Ipellie 1993 : xiii)

Alootook Ipellie prit position contre l'autorité que cette industrie se reconnaît et entretient par le biais des institutions fédérales (le Conseil canadien des Arts Esquimaux, le Ministère des Affaires Indiennes et du Nord Canada et le Conseil des Arts du Canada).

La seule façon dont je me sentais à l'aise, c'était en écrivant mes pensées sur du papier [...] J'ai appris que je pouvais faire beaucoup de choses, communiquer avec tout le monde par écrit. (Ipellie 1992 : 57)

Parmi les nombreux exemples de son œuvre graphique, Alooook Ipellie s'est intéressé en particulier à la question identitaire, en lien avec les politiques d'assimilation menées par le gouvernement fédéral au cours du dernier siècle, ce qu'illustre le dessin ci-dessous (Ill. 85) publié dans la revue *Inuit Monthly* en 1974.



III. 85. Dessin d'Alooook Ipellie, *Canadian Government Laboratory*, publié dans *Inuit Monthly* en 1974 (Source : *Inuit Monthly*, 1974, Vol. 3, no 6, p. 99).

Alootook Ipellie emploie ici un ton provocateur et sarcastique pour dénoncer le projet du gouvernement canadien d'« exterminer tous les Inuit au Canada », tel que le clame le personnage de gauche :

Une fois que nous aurons exterminé tous les Inuit au Canada, cette beauté sera notre nouvel Eskimo et beaucoup d'autres comme ça. Nous avons conçu un cerveau pourvu d'une mentalité exactement identique à celle du cabinet ministériel fédéral. Ah ah ah !
(notre traduction)

Notons le décalage entre l'utilisation du terme « Eskimo » en référence à une réalité nouvelle tandis que l'association Inuit Tapirisat du Canada recommandait, dès 1971, que l'ethnonyme « Inuit » remplace « Eskimo » cette désignation inappropriée. « Le nouvel eskimo » dont il s'agit est en fait un robot dont le nom est inscrit sur le torse : *inujaaq* [*inuujaaq*] qui signifie en inuktitut « ce qui ressemble à un Inuk, à un être humain », composé d'un assemblage de pièces métalliques et d'un cerveau exogène pourvu d'un discours pré-formaté privé de toute émotion. Notons cependant l'acte de résistance rendu par un « doigt d'honneur ». Ce dessin n'est pas sans évoquer les propos de Zeebeedee Nungak qui parlait de « famine culturelle » (*iliqqusikkut pirliniarnattuqsuniq*) pour qualifier les conséquences de la politique d'assimilation (Nungak 2000 : 11).

Having to be “educated” according to Qallunaaq ways was a seismic shock to my generation. We were to leave behind our “education” in Inuit ways, grinding into the negative by-products inevitable from such a step. This upheaval started the unravelling of our moorings to our families, surroundings, language, and culture. (*Ibid.*)

Ce dessin évoque par ailleurs la question environnementale : « Bring in your pipelines here! We love to seen them in Nunavut », ce qui représente le point de vue inverse de la majorité des Inuit, y compris aujourd'hui. Ce thème est d'autant plus actuel que des mouvements de contestations ont lieu à Clyde River, en opposition à un projet d'exploitation de pétrole et de gaz (Bernauer 2014).

Décédé à Ottawa en 2007, son œuvre graphique et littéraire continue d'être exposée et diffusée sur la scène artistique internationale, par exemple, en automne 2010 à Thayngen en Suisse où quinze de ses œuvres ont été présentées aux côtés de celles d'artistes de

Kinngait et Pangniqtuuq³⁷¹. John Amagoalik, personnalité politique et ami d'Alootook Ipellie, s'exprime en ces termes à son sujet :

Sa forme préférée d'expression était le dessin. Il avait son propre style tout à fait unique. Les gens qui le connaissaient pouvaient reconnaître immédiatement ses œuvres. Il a produit des centaines, sinon des milliers de dessins dans sa vie. Il en a vendu plusieurs, mais en a aussi donné des centaines à ses amis et à sa famille au cours des ans. Ses dessins ont aussi influencé l'art inuit contemporain. Ses morses dansants, ses ours polaires faisant le clown et ses phoques chantants sont maintenant imités par les sculpteurs sur pierre contemporains. Pour un homme qui parlait peu, il a laissé un grand héritage. (John Amagoalik 2008 : 63)

Dans l'ensemble de son œuvre, Alootook Ipellie a dénoncé l'appât du gain et l'exploitation des ressources naturelles (pétrole, gaz, minerais, etc.) encouragée par les gouvernements. La dimension humoristique lui permet d'évoquer des sujets d'actualité polémiques : selon lui, l'humour vise un plus large public, tout en garantissant une meilleure attention de leur part. L'œuvre graphique et littéraire d'Alootook Ipellie est aujourd'hui connue des aînés comme de la jeune génération d'artiste et, pour beaucoup, il incarne un exemple de réussite et d'engagement pour la défense des droits des Inuit, ce qui nous a été confirmé sur le terrain. Pour Alootook Ipellie, comme pour de nombreux autres artistes, la création artistique prend le relai de la parole et bénéficie d'une large diffusion auprès des Inuit et des Qallunaat dont le discours est critique.

IX.III.2.b. Préoccupations environnementales de Shuvinai Ashoona

Bien que Shuvinai Ashoona connaissent l'œuvre d'Alootook Ipellie, elle dit l'apprécier mais ne pas s'en inspirer. Des dessins de Shuvinai Ashoona ont été présentés au cours de la thèse mais la question de la dimension critique de son discours n'a pas encore été évoquée : en lien avec les thématiques abordées par Alootook Ipellie, la question environnementale préoccupe Shuvinai Ashoona qui s'exprime régulièrement sur ce sujet comme l'illustre l'exemple ci-dessous (III. 86).

³⁷¹ Consulté sur Internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article/1312101_alootook_ipellies_work_lives_on_in_europe/, le 13 décembre 2010.



III. 86. Dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2007, encre et crayons de couleur sur papier Arches naturel, 50,8 x 66 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Ce dessin de Shuvinai Ashoona exprime des préoccupations de l'artiste et de l'ensemble de la communauté au sujet de l'environnement dont on parle peu ou pas. La localisation de la scène figurée par l'artiste est parfaitement identifiable pour qui connaît le hameau de Kinngait : il s'agit de la décharge publique située à l'ouest, à moins d'un kilomètre de la dernière maison de la rue, où sont déversés chaque jour les ordures ménagères ainsi que le contenu des réservoirs de toilettes, dans un espace réservé à cet effet, à ciel ouvert et directement sur le sol de la toundra. Bien que l'artiste prenne la précaution de situer la scène dans le passé, grâce à l'inscription « Old Airplane. Not Firstair [First Air]. Not Westjet [West Jet] »³⁷² sur l'avion, en haut à droite, la situation reste identique aujourd'hui. Malgré cette prise de distance volontaire, Shuvinai Ashoona reste le

³⁷² Les compagnies aériennes First Air, West Jet et Canadian North sont les plus courantes et offrent des vols réguliers vers l'Arctique canadien.

témoin de la scène et en dessinant un tel sujet figuratif, d'autres personnes deviennent à leur tour des témoins, comme le sont les passagers de l'avion qui observent la scène, impuissants. L'intention de l'artiste n'est pas d'accuser quiconque mais à vise plutôt une prise de conscience collective pour que des mesures soient envisagées afin de remédier à ce problème de pollution locale :

Making this [drawing], I didn't want to blame anybody. This drawing is pointing out a damage land with a lot of pollution; you know garbage and faeces are dumped on the land everyday, you see that! (Shuvinai Ashoona, 24 avril 2009)

Cette situation est d'autant plus à déplorer qu'elle est la manifestation tangible d'un manquement aux valeurs inuit impliquant le respect de l'environnement :

The living person and the land are actually tied up together because without one the other doesn't survive and vice versa. You have to protect the land in order to receive from the land. If you start mistreating the land, then it won't support you... In order to survive from the land, you have to protect it. The land is so important for us to survive and live on: that's why we treat it as part of ourselves. (Mariano Aupilaarjuk cité *in* Bennet et Rowley 2004 : 118)

Les impacts environnementaux de cette décharge à ciel ouvert apparaissent sous la forme d'écoulements d'huile de moteurs, de carburants, d'acides, de fréon, de mercure et autres produits toxiques provenant des véhicules, des ordinateurs, des réfrigérateurs, etc. abandonnés dans la décharge publique depuis l'établissement des communautés à la fin des années 1940.

À Kinngait, cette décharge est organisée par quartiers en fonction des déchets qui y sont entreposés : véhicules d'un côté classés par catégories (motos-neige, camions, voitures, autobus, ATV, vélos), outils informatiques, réfrigérateurs, électroménagers, matériaux de construction, ordures ménagers, boîtes de conserves et cannettes de sodas, etc (Ill. 87). Cette organisation rigoureuse révèle non seulement l'étendue du site (où l'on circule comme dans un labyrinthe) mais encore l'incapacité des communautés de l'Arctique à traiter convenablement les déchets dont l'accumulation résulte de l'importation massive de produits de consommation quotidienne. En dépit des besoins, il n'existe à jour aucune usine de traitement des déchets au Nunavut bien que des discussions à l'Assemblée législative aillent dans ce sens.



III. 87. La décharge publique de Kinngait : allée des véhicules motorisés sur la partie gauche et des électroménagers à droite (Photo : Aurélie Maire © 2010).

Ces questions environnementales préoccupent les gouvernements fédéral et territorial qui cherchent des solutions pour traiter les ordures ménagères et recycler ce qui peut l'être, mais faute de ressources nécessaires, les ordures ménagères sont ramassées puis entreposées à l'écart de la communauté pour y être brûlées plusieurs fois par semaine. Les odeurs qui en émanent attirent les ours polaires, les renards arctiques, les chiens errants et autres charognards comme les corbeaux, d'autant plus que les vents les diffusent sur de grandes distances. Conduits jusqu'aux communautés par ces odeurs nauséabondes, des ours polaires s'y introduisent régulièrement, à la recherche de nourriture ; ils sont parfois accompagnés de leurs jeunes oursons. Selon les Inuit, les ours polaires représentent une menace lorsqu'ils sont affamés et lorsqu'ils défendent leurs oursons : « Lorsqu'ils sont affamés, les ours polaires n'ont pas peur. Quand ils n'ont pas faim, ils craignent les hommes » a écrit Taamusi Qumaq (1988 : 430, notre traduction). Cette situation provoque des chasses à l'ours polaire qui se répètent chaque semaine et tout particulièrement au printemps lorsque la banquise fond et que les animaux ne peuvent plus chasser les phoques sur la banquise.

À Kinngait, la présence récurrente des ours polaires dans la communauté (jusqu'à sept par semaine comme ce fut le cas au printemps 2009) représente une telle menace pour les résidents qu'un couvre-feu a été mis en place, en plus de la diffusion des alertes aux ours par la radio locale. Les Kinngarmiut se déplacent en motos-neige et autres véhicules

motorisés dont le bruit et la rapidité sont susceptibles d’effrayer les animaux. Or, les jeunes ours qui prennent l’habitude de venir chercher de la nourriture près de la communauté avec leur mère, intègrent cet espace à leur territoire de chasse et s’habituent progressivement à la présence des humains dont ils se méfient moins : le danger est tel que des ours polaires sont tués pour éviter toutes attaques éventuelles³⁷³. Pitaloosie Saila se souvient d’un jour où un ours se trouvait derrière la porte de sa maison, alors qu’elle s’apprêtait à sortir : elle le vit dès qu’elle ouvrit la porte qu’elle referma aussitôt et elle attendit longtemps, cachée derrière la fenêtre, que l’ours polaire parte (Pitaloosie, 11 avril 2009). Selon ses dires, des situations analogues se produisaient autrefois, avant la sédentarisation (comme le montre le dessin ci-dessous, Ill. 88) mais cela était beaucoup moins fréquent qu’aujourd’hui ; pour d’autres Kinngarmiut, le phénomène s’accroît avec une augmentation d’ours polaires chaque année.



Ill. 88. Dessin réalisé par Taparte, dans la région d’Iglulik vers 1925, *A bear breaking into a tent and attacking a child* (Source : Rasmussen 1929 : 224).

Les relations des hommes avec les ours polaires se soldent parfois par des drames, soit la mort d’une personne attaquée par un ours soit, à l’inverse, un ours polaire tué par un chasseur, ce qui se situe en dehors des rapports habituels de rivalité et de compétition entre les plantigrades et les humains qui convoitent tous deux le même gibier (Randa 1986 : 147) : l’animal n’est plus un concurrent pour le chasseur, il devient son prédateur et réciproquement. Cette situation conflictuelle se répète d’autant plus que le mode de vie sédentaire des Inuit ne permet pas de déplacer l’habitat dans des zones moins fréquentées par les ours polaires, comme les campements saisonniers le permettaient autrefois. Il est par ailleurs admis que les ours polaires possèdent une *isuma* puissante qu’il convient de

³⁷³ Communication personnelle avec Elee Pootoogook, le 19 avril 2009.

respecter (Randa 2009 : 5). Notons à ce sujet que dans le dessin de Shuvinai Ashoona se dissimulent des entités non-humaines qui partagent l'occupation de *nuna* : bien que celles-ci soient difficiles à voir, nous distinguons dans le coin supérieur droit du dessin ci-dessous (Ill. 89), une tête pourvue d'un œil grand ouvert, d'un museau noir, ainsi que de dents rappelant des défenses de morses. Une figure similaire apparaît à sa gauche et aux dires de l'artiste, il s'agit d'esprits. À leur sujet, Shuvinai Ashoona nous disait en riant : « spirits are there; they know everything we think, they know everything we do, they observe us so I figure them out on the top [of the drawing]. » (Shuvinai Ashoona, 24 avril 2009).



Ill. 89. Détail du dessin sans titre de Shuvinai Ashoona, 2007, encre et crayons de couleur, 50,8 x 66 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinngait (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

S'exprimer par le dessin pour amener les gens à réfléchir et à agir est une démarche artistique encore peu répandue parmi les artistes de l'Arctique canadien bien qu'une nouvelle tendance semble s'instaurer, avec, notamment, des sujets en référence au changement climatique, comme les œuvres réalisées par Tim Pitsiulak et Itee Pootoogook.

Quant au dessin de Shuvinaï Ashoona, ci-dessous (Ill. 90), il se révèle particulièrement explicite.



Ill. 90. Dessin de Shuvinaï Ashoona, *No Pollutions Please!* 2007, crayons de couleur et encre sur papier blanc, 64,77 x 50,17 cm, archives du Dorset Fine Arts, Kinggaît (Photo : Aurélie Maire 2007 © Dorset Fine Arts-WBEC).

Conclusion du chapitre IX

Les dessins présentés dans ce chapitre se situent clairement dans la cosmologie inuit et contribuent à maintenir des liens entre les humains et les non-humains, souvent en référence au chamanisme. Les récits figurés dans les dessins et dans les estampes racontent la culture inuit, ses sociétés et ses cosmologies. Ces représentations graphiques visent à partager et à transmettre une vision commune des valeurs inuit qui vient réaffirmer l'idée d'unité culturelle. La figuration de ces valeurs culturelles, leur circulation géographique (locale, inter-communautaire et internationale) et leur exposition publique contribuent à développer des connexions entre les localités inuit et non-inuit au sein desquelles les artistes jouent souvent un rôle de médiateur et de porte-parole.

Cette image d'unité de la culture inuit véhiculée par les estampes se heurte pourtant à des discours engagés et critiques qui émanent, parfois avec vigueur, d'artistes comme Alootook Ipellie et Shuvina Ashoona. Notons que ces dessins sont rarement retenus pour faire partie des collections annuelles d'estampes et qu'ils ne semblent répondre à aucune demande du marché de l'art international – pour l'instant. Bien que ces œuvres critiques ne soient pas systématiquement militantes, elles expriment des points de vue partagés par d'autres membres de la communauté mais qu'il convient de ne pas aborder publiquement. Ces œuvres se situent en marge de l'ensemble des productions des œuvres graphiques inuit et elles introduisent de nouvelles normes culturelles et esthétiques qui témoignent des changements de ces sociétés. Aujourd'hui, de plus en plus d'artistes souhaitent prendre la parole pour valoriser la résilience culturelle et défendre la culture inuit, tout en revendiquant une certaine autonomie. Dans ce contexte, des pressions de plus en plus fortes s'exercent sur les artistes qui doivent répondre à la fois aux exigences de leurs communautés où la parole retenue reste encore de mise, aux besoins de subsistance de leur famille et aux attentes du marché de l'art.

Synthèse de la troisième partie

Le fait que les créations artistiques sont envisagées comme des intermédiaires entre les mondes humains et non-humains, inuit et non-inuit, par certains locuteurs n'est pas anodin, si l'on se tourne à nouveau vers les représentations symboliques inuit qui confèrent non seulement à la parole mais encore à l'objet un pouvoir de transformation. Nous l'avons évoqué au sujet des amulettes et des miniatures. Toute chose reste susceptible de s'animer, selon les intentions qui lui sont assignées. Par exemple, un ours polaire conçu avec de la neige devient une arme mortelle, selon Balikci (1970 : 235) : « Utaq made a polar bear out of snow and turned it against Inutsaq. The bloodthirsty evil spirit turned back and later killed its own master. ». Plus récemment, Florence Duchemin-Pelletier (2014 : 658) mentionnait le cas de Lucy Meeko, une artiste pluridisciplinaire originaire de Kuujuaapik (au Nunavik) ayant réalisé, à la demande de producteurs d'une émission télévisée française³⁷⁴, la sculpture sur glace d'un ours polaire et de son ourson. Une fois la sculpture achevée, on demanda à Lucy Meeko d'en réduire la taille, estimée trop grande pour les besoins de l'émission : à l'aide d'une hachette, l'artiste sépara l'ourson de sa mère pour que la sculpture réponde aux dimensions exigées. Un peu plus tard, Lucy Meeko confia que son œuvre la représentait avec son fils qui avait été tué par un ours polaire. Elle déclara qu'en séparant la sculpture de l'ours polaire de sa mère, elle avait tué son fils. Selon Michèle Therrien, qui était présente lors de cet événement (*Ibid.*), ce geste artistique pourrait être interprété comme l'espoir de Lucy Meeko de redonner vie à son fils défunt. Alors qu'elle se trouvait sur un territoire qui lui était étranger, l'éloignement géographique lui permit de prendre une distance face à son expérience tragique, grâce à la représentation visuelle de la renaissance de son fils et de leur réunion.

³⁷⁴ Lucy Meeko fut invitée en 1991 à Paris à l'occasion d'un projet de recherche expérimental mené par des préhistoriens qui sollicitèrent des artistes inuit et cri pour qu'ils commentent des réalisations artistiques de l'époque magdalénienne (Riou, Rouzard et Jamet 1992). Durant son séjour, elle et son mari, Noah Meeko, furent invités à l'émission télévisée *Sacrée soirée* où l'on demanda à Lucy Meeko de réaliser une sculpture sur glace.

Les œuvres artistiques ne contiennent donc en soi aucun pouvoir si ce n'est par l'intermédiaire des intentions qui leurs sont assignées lorsqu'elles sont conçues et partagées. Celles-ci sont perceptibles à l'échelle humaine, sous réserve d'une prise en compte de la parole dans la perception de leur expression tangible et matérielle, à moins que ces intentions ne s'adressent aux esprits et aux défunts qui interagissent constamment avec les êtres vivants et contribuent significativement au maintien de l'harmonie sociale, selon les cosmologies inuit. La puissance accordée aux dessins, laquelle s'applique peut-être à l'ensemble des productions d'art et d'artisanat inuit, résulte des interactions et de dynamiques relationnelles : honorer la mémoire d'un défunt, maintenir des rapports d'échanges avec les ancêtres, faire un don à un proche, etc. Les œuvres permettent de relier et de conserver les liens entre les êtres visibles et invisibles, durant un cycle de vie, en même temps qu'elles les matérialisent et les rend tangibles grâce à leur représentation visuelle. Les intentions dont les objets d'art sont investis relèvent de l'intimité et du domaine privé du créateur que l'expression verbale permet de mieux saisir. La figuration ne définit pas tant par ce qui se dit que ce qui se voit. La reconnaissance du message visuel à l'échelle humaine passe par la considération de la parole, dans une situation d'échanges où l'oralité domine les besoins de communication quotidienne. Dans ce cas-ci, le plan des représentations est celui des relations interpersonnelles et de leur figuration dans le monde humain, à l'inverse de ce que nous avons vu auparavant dans la thèse. La distinction entre le visible et l'invisible ne relève donc pas d'un même ordre de représentation et le dessin apparaît ainsi comme une pratique en changement.

Dans le contexte d'une large diffusion des œuvres hors des frontières de l'Arctique, les dessins n'acquièrent un pouvoir de transformation que s'ils sont accompagnés d'une parole, sous la forme d'une légende afin de rendre accessibles les intentions de l'artiste. La langue et la culture définissent les paramètres d'appartenance à une collectivité et, chez les Inuit, l'oralité est un élément fondamental d'unité : la parole a valeur d'intégration sociale. Au vu de la complexité des interactions qui opèrent entre le dessin et la parole et si l'on considère que « dessiner, c'est parler », tout locuteur qui s'exprime verbalement ou visuellement s'implique dans ce qu'il dit et implique le groupe auquel il appartient. La parole est à la fois individuelle et collective, elle est l'expression des réalités et des préoccupations sociales. Selon les résultats des analyses de la thèse, c'est la parole définit

l'art inuit en identifiant les intentions qui investissent les sujets figuratifs. Les savoirs et des savoir-faire contenus dans les dessins sont partagés et transmis par deux modes d'expressions, la parole et les dessins qui s'inscrivent dans un apprentissage basé sur l'observation et l'expérience. Les pratiques artistiques relèvent de connaissances personnelles et collectives que le discours oral confronte à l'originalité individuelle des œuvres, en permettant de faire valoir une expression particulière appréhendée par le style ou les intentions de l'artiste.

Compte tenu du caractère intrinsèque de la parole au dessin, l'élaboration d'un discours sur l'œuvre (critique ou non) est, d'une part, un impératif pour s'inscrire dans le champ artistique bien qu'il ne se justifie pas seulement comme une nécessité d'expliquer la signification de l'œuvre ou ses références culturelles. D'autre part, dans les arts graphiques inuit, la parole est plutôt envisagée comme un moyen d'établir (ou de rétablir) des connexions entre les créateurs et les destinataires (humains et non-humains, inuit et non-inuit) des œuvres. Le dessin privilégie donc la circulation de la parole en dévoilant de façon plus ou moins explicite les intentions dont les œuvres sont dotées : la parole devient un principe de l'art. En ce sens, nous pourrions dire que les arts, et les arts graphiques en particulier, contribuent au maintien des liens intra-communautaires, inter-communautaires et extra-communautaires, en tenant compte de la pluralité des perspectives et des cadres interprétatifs. À la lumière des changements socio-culturels, le rôle de porte-parole assigné aux artistes acquiert davantage d'importance au sein des communautés comme à l'extérieur, si l'on pense aux nombreuses sollicitations dont ils font l'objet. Nous l'avons auparavant souligné : cette situation n'est pas sans engendrer des pressions qui s'exercent sur ce qui est attendu et dicible dans les œuvres et dans le réseau international de l'art, et qui se distingue des dessins conçus à d'autres fins que celles du marché de l'art. Les figurations qui en résultent ouvrent de nouvelles perspectives créatrices avec des dessins en marge de l'art inuit dominant. Ceux-ci offrent parfois des points de vue critiques et livrent des discours politiquement engagés, dans l'idée de susciter la réflexion sur des préoccupations actuelles comme la santé, la résilience culturelle ou la protection de l'environnement.

artistes s'expriment volontiers, j'ai souhaité explorer la création artistique inuit en référence à l'oralité et à la parole des acteurs culturels locaux pour offrir une ethnographie originale.

La première partie de la thèse consistait à définir la sphère locale de production des dessins, à partir des configurations de la pensée inuit associées aux concepts de tracé graphique, de représentation visuelle et d'artiste. L'étude de quelques éléments lexicaux a montré que la terminologie inuit rapproche le dessin d'autres techniques comme l'incision sur ivoire ou sur la pierre, deux techniques associées à un processus de marquage sur une surface et définissant le dessin comme un tracé, une marque ou une forme sombre sur un support plus clair (chapitre II). Les chapitres trois et quatre ont envisagé la pratique du dessin des Kinngarmiut et des Pangniqtuurmiut sur un plan pragmatique, à partir des processus de conception mentale et de la réalisation matérielle, en corrélation avec les estampes. Les observations combinées à l'étude de la parole inuit révèlent ainsi la complexité de l'élaboration d'un dessin compte tenu de la maîtrise des techniques requises mais surtout des contraintes socio-économiques liées à des stratégies d'ascension collectives et individuelles. Ces conditions exercent de fortes tensions entre les préoccupations souvent d'ordre monétaire des artistes et la demande d'un marché international de l'art, largement soumise à des exigences d'ordre esthétique.

La deuxième partie de la thèse proposait d'étudier les interactions entre le dessin et la parole, en envisageant les représentations figuratives en rapport à l'oralité. En référence à la cosmogénèse et aux techniques graphiques anciennes, la recherche a permis d'inscrire les pratiques actuelles des arts graphiques dans une continuité historique, tout en ouvrant la réflexion sur la valeur symbolique et ontologique des procédés figuratifs (chapitre V). Selon les analyses, l'acte de dessiner se définit comme un mode de communication associé au langage verbal et comme la parole, le dessin reste soumis à des règles sociales qui exigent une certaine réserve et retenue. Les liens intrinsèques entre ces deux modes d'expression que sont le dessin et la parole ont été étudiés à partir d'un principe de métamorphose de la pensée (*isuma*) qui se matérialise en une forme audible (comme une parole ou un chant) et visuelle (un dessin ou un objet, par exemple) : divers aspects de ces pratiques graphiques ont été explorés autour de la mise en image de la cosmologie inuit, des significations, des intentions et du pouvoir qui leurs sont attribuées par les artistes

(chapitres VI et VII). La valeur accordée à l'implicite et aux non-dits dans les sociétés inuit contraint ces deux formes d'expression verbale et visuelle à des règles socialement définies qu'il convient de respecter au profit de formulations indirectes. La transgression de ces règles introduit de nouvelles normes esthétiques et culturelles qui permettent de saisir les changements des sociétés inuit. Par exemple, les auteurs de dessins où les thèmes figuratifs livrent une parole visuelle jugée trop explicite font l'objet de critiques sévères par les locuteurs dits « traditionnels ». Dans un contexte où le dessin peut parfois être considéré comme une alternative à la parole, les résultats de la thèse révèlent des mouvements tensions, de censure et d'autocensure entre ce que la société permet de dire et de taire, de voir et de ne pas voir, de montrer et de regarder.

La troisième et dernière partie de la thèse a poursuivi l'analyse en définissant l'art comme un élément de la dynamique socio-culturelle et politique des Nunavummiut, à travers la question transversale de la transmission des savoir et des savoir-faire. Le recours au dessin dans le cadre d'initiatives communautaires a été étudié à partir d'exemples récents (chapitre VIII) avant d'être replacé au centre des dynamiques relationnelles et des échanges socio-cosmiques dans une dimension ontologique (chapitre IX). Les résultats de la recherche attestent des apports significatifs du dessin à des fins sociales, en contribuant au bien-être individuel et collectif : d'une part, le dessin favorise, voire restitue, la circulation de la parole entre les humains et les non-humains ; d'autre part, une large diffusion des œuvres d'art de l'Arctique sur la sphère internationale joue un rôle essentiel quant à la reconnaissance de la spécificité culturelle inuit à l'échelle internationale. Deux catégories de dessins ont donc été explorées : les œuvres destinées au marché international de l'art et celles qui s'inscrivent dans une sphère plus intime et ne sont montrées publiquement qu'à de rares exceptions comme les dessins réalisés dans le cadre de projets communautaires. À travers l'exploration des expressions visuelles et verbales des Kinngarmiut et des Pangniqtuurmiut, la thèse a ainsi proposé une réflexion sur le dessin autour des représentations symboliques, des pratiques figuratives et des enjeux socio-culturels inhérents aux cosmologies inuit.

Limites et lacunes de la thèse

Certaines limites et lacunes de la thèse méritent toutefois d'être soulignées bien que je ne les énumérerai pas de façon exhaustive : seules les plus importantes seront ici mentionnées. En premier lieu, soulignons la question de l'accès aux informations auprès des artistes. Les intentions des artistes et les intentionnalités assignées aux œuvres ne sont pas évidentes à saisir compte tenu notamment, du caractère intime de leurs démarches au sujet desquels de nombreux artistes refusent de s'exprimer. Le propos de Goo Potoogook mettait ainsi fin à mes questions en affirmant que la tâche des créateurs consiste à produire des objets et non des discours qui relève, selon lui, du travail des scientifiques :

I make art, that's my business ; you're a scientist so you would give explanations about my art, that's your job and it's up to everyone to give his or her own meaning about my drawings, that's not my business. (Goo Potoogook, 20 avril 2009)

Quoiqu'il advienne des œuvres après leur conception, les intentions des artistes restent souvent confidentielles faute d'une prise en compte de la parole des auteurs qui, pourtant, ne se préoccupent pas toujours des commentaires formulés sur leur travail. En effet, il est parfois délicat de communiquer avec des artistes qui estiment que leurs dessins parlent par eux-mêmes et qu'il est inutile de discourir à leur sujet. Dans ce contexte, et cela inverse la thèse ici défendue, le langage visuel prime sur la parole et le silence mobilise l'attention, au profit d'une expérience intime du dessin qu'il aurait été difficile de saisir sans avoir recours soi-même à cette pratique. Il existe certaines contradictions chez des artistes dont les discours galvaudés ne sont pourtant pas unanimes et sont formulés au détriment de ceux qui souhaiteraient partager davantage leur point de vue en tant qu'artistes et acteurs culturels. Pour quelques-uns, la parole partagée dans les œuvres graphiques prime sur tout le reste et il n'est pas évident de se démarquer des autres qui se disent « artistes » comme ils exerceraient n'importe quelle autre profession.

Une autre lacune concerne l'observation des artistes durant les processus de création hors de l'atelier (évoqués au chapitre III) que je n'ai pas pu mener sur le terrain : tous mes séjours ont été effectués entre l'automne et le printemps, en raison d'engagements professionnels pris chaque été. Faute de pouvoir collecter des données durant cette période,

le propos manque d'informations sur les pratiques créatrices réalisées en été dans la toundra. Ceci est d'autant plus regrettable que j'aurais souhaité développer la réflexion sur la notion de *nuna*, « un lieu parcouru, un territoire habité, un campement ou une région » en rapport à sa représentation visuelle sous la forme de cartes géographiques ou de paysages (*nanunnguaq*) que la thèse aborde rapidement aux chapitres V et IX. Dans un environnement où *nuna* constitue le lieu par excellence des interactions entre les êtres humains et les non-humains, cette notion apparaît essentielle dans les thèmes figuratifs des artistes et mériterait des analyses plus approfondies. Certaines lacunes résultent de difficultés qui ont fait obstacle à la recherche. Un point essentiel doit être mentionné au sujet de l'interprétation des données : une retranscription systématique des entrevues en inuktitut aurait permis une analyse fine de la terminologie et des discours des Inuit plus fidèle aux nuances et aux précisions des propos. Les conditions de la recherche n'ont cependant pas permis de mener à terme une telle entreprise, faute des ressources nécessaires. Avec l'aide d'interprètes inuit, j'ai tenté de restituer la parole des interlocuteurs le plus fidèlement possible.

Tout au long du cheminement de la thèse, le travail a entrouvert d'innombrables pistes de réflexion dont je n'ai cependant pu explorer que quelques-unes : ces choix résultent de compromis parfois difficiles, au vu de l'intérêt et des attentes des participants à la recherche. L'originalité du sujet abordé dans cette thèse a impliqué un travail de défrichage auquel je me suis livrée avec enthousiasme et parfois avec quelques frustrations vu le potentiel des axes de recherches entrouverts. Par conséquent, cette thèse n'évoque que les principaux liens existant entre le dessin et la parole mais suscite davantage de questions qu'elle n'apporte de réponse. Je ne saurais donc conclure autrement que par une nouvelle interrogation : les dessins agissent-ils comme des intermédiaires entre les mondes inuit et non-inuit, humains et non-humains ? Au vu des éléments apportés par les résultats de la recherche, il semblerait que ce soit effectivement le cas, bien que tous les Inuit ne s'accordent pas pour dire que le dessin soit doté d'un quelconque pouvoir, à l'instar d'un discours plus pragmatique sur l'objet d'art. Encore une fois, il nous faut donc redoubler de prudence quant à la pluralité des perspectives et des cadres interprétatifs.

Réflexions sur la création artistique contemporaine des Inuit

La conception occidentale élitiste de l'art selon laquelle la reproductibilité technologique et mécanique engendre la perte de l'aura qui détermine le statut même d'œuvre d'art, laquelle est définie par son caractère unique et original (Benjamin 2008), contraste nettement avec les représentations inuit des objets dits « artistiques » dont la finalité première, vise à la fois une valeur monétaire, spéculative et un partage des savoirs et des savoir-faire. Toute expérience personnelle, familiale ou collective pouvant se révéler utile à un membre de la communauté mérite d'être partagée, c'est-à-dire exprimée verbalement ou visuellement, par le dessin ou toute autre médium artistique comme la sculpture, la photographie ou la vidéo : presque tous les discours des Kinngarmiut et des Pangniqtuurmiut l'ont confirmé. L'étude des représentations conceptuelles du dessin inuit à partir de quelques éléments lexicaux empruntés à l'inuktitut, en rapport avec les pratiques de figuration a montré combien le point de vue des Inuit est loin du concept occidental de « l'art pour l'art » développé par Gautier (1835) qui prône l'autonomie de l'œuvre. Au vu des résultats de la recherche, la relation entre la parole et le dessin, dont certains aspects ont été explorés, semble intrinsèque bien que les discours inuit insistent davantage sur la dimension pragmatique des créations en termes de ressource économique, d'éducation, de mémoire familiale et communautaire, en considération des changements de la société.

D'une manière générale, les aînés comme les plus jeunes oscillent entre deux attitudes qui ne sont pourtant pas contradictoires : le souhait de partager leurs savoirs et leurs expériences pour les transmettre et la nécessité de rester vigilants quant à l'utilisation de leurs représentations par autrui sans leur accord, ce qui pourrait avoir des effets négatifs à plus ou moins long terme. La diffusion des dessins et plus largement, des œuvres d'art inuit, hors des communautés, génère pourtant certaines tensions entre les valeurs anciennes toujours en vigueur dans les sociétés actuelles, des changements de moralité et des transformations des cosmologies. De plus, la langue, que tentent de préserver les locuteurs dits traditionnels, est mise à mal par un système d'éducation scolaire allochtone et par la diffusion massive d'informations via les médias et Internet qui bousculent les valeurs sociales et culturelles des jeunes générations. Ce phénomène a été observé dans le domaine

du dessin en étudiant le choix des sujets figuratifs et des paroles visuelles qu'ils transmettent : la figuration reste soumise aux mêmes règles que la parole selon lesquelles une attitude de retenue et de réserve visant à lisser les échanges parlés est valorisée, au détriment des formulations explicites et définitives, surtout lorsqu'il s'agit d'exprimer des opinions ou des sentiments personnels. La communication verbale comme visuelle n'a pas seulement pour rôle d'affirmer un fait quelconque ou de décrire un état de choses, elle partage publiquement un point de vue et transmet une vision personnelle et/ou collective dans un environnement plus large.

Le pouvoir des dessins réside dans le fait qu'ils ne sont pas conçus à titre personnel par un dessinateur détenteur des savoirs et des savoir-faire requis : l'artiste agit en tant que porte-parole autorisé par l'intermédiaire de ses dessins qui concentrent le capital symbolique investi par la collectivité qui l'a mandaté pour le représenter à l'étranger et dont il est le « fondé de pouvoir » (Bourdieu 1982 : 106). Nous avons vu que la parole relève de compromis et de censures tout comme le dessin, dont les artistes restent soumis au « dire » et au « taire », tout en étant soucieux de « bien dire » et de produire des œuvres conformes aux exigences de la collectivité et du marché de l'art. Des tensions et des rapports de force s'exercent donc entre l'intérêt expressif de « ce qui est à dire », la censure ou plutôt l'autocensure inhérente à la figuration de thèmes particuliers dans la sphère publique et la compétence artistique et sociale des dessinateurs qui deviennent des symboles d'autorité et de pouvoir dont les œuvres participent significativement au mouvement de revendications identitaires internationales. Les enjeux individuels et collectifs des dessins se situent donc à différentes échelles : sur un plan local, les dessins sont une source de revenus et offrent un mode de communication et d'expression qui acquiert davantage d'importance dans le domaine scolaire et médico-social. À l'échelle internationale, les dessins contribuent à promouvoir les savoirs et les savoir-faire inuit, et à valoriser les spécificités culturelles et linguistiques de l'Arctique canadien pour les faire reconnaître par les gouvernements, dans le but du respect des droits fondamentaux des Inuit et des Premières nations du Canada et d'ailleurs.

Les résultats de l'analyse portant sur la question de savoir ce que signifie « parler » et « dessiner » valident l'hypothèse initialement formulée selon laquelle ces deux pratiques

sont complémentaires et significatives dans l'élaboration des discours identitaires individuels et collectifs. De plus en plus, la scène artistique internationale accorde de l'importance à la parole des artistes non-Occidentaux portées sur leurs œuvres en lien à leurs démarches personnelles et/ou collectives, à leurs intentions ainsi qu'à leurs significations que les auteurs souhaitent partager. Toutefois, les modes d'expression verbale et visuelle demeurent largement sous-estimés tant que les autorités concernées ne les valorisent pas davantage, limitant ainsi leurs impacts sur les sociétés inuit comme non-inuit. La prise en considération de la parole des Inuit comme celle des autochtones dans le reste du monde n'en est pas moins revendiquée par les artistes et les leaders culturels qui sont socialement investis d'une autorité et d'une puissance symbolique en tant que porte-parole d'une collectivité ou d'une nation. Ces artistes engagés jouent un rôle éminemment social non seulement au niveau local, à titre de détenteurs de savoirs et de savoir-faire tout en servant d'exemple aux jeunes générations, mais également à l'échelle internationale en œuvrant comme des représentants culturels.

Au-delà de la fonction de porte-parole assignée aux artistes, le rôle de médiateur assigné au dessin, et plus largement à l'objet d'art, ne doit pas être négligé, d'autant plus qu'il agit comme une parole, selon les représentations symboliques inuit. Les intentions des locuteurs visent une meilleure visibilité des savoirs et des savoir-faire nunavummiut, laquelle implique non seulement un nouveau regard sur l'objet mais encore une reconnaissance internationale de la culture inuit. Les pratiques artistiques et les œuvres qui en résultent participent pleinement à la conservation d'une mémoire et à sa transmission par le biais d'une association entre les artistes, les coopératives, les galeries d'art, les institutions culturelles et muséales, ainsi que les amateurs d'art et collectionneurs privés qui contribuent à la circulation des œuvres. Le prolongement de cette médiation s'effectue la mise en réseau et la diffusion des œuvres d'art. Pourtant, si l'on se réfère aux intentions investies dans les sujets figuratifs, un constat s'impose : la parole des artistes peine à suivre son œuvre compte tenu des distances géographiques et culturelles qui séparent les créateurs des objets de leurs destinataires qui, en l'absence d'une connaissance des cosmologies inuit limitent souvent leur rapport à la figuration à une dimension esthétique, au détriment des discours profondément identitaires mobilisés par les Inuit.

Un double discours émane pourtant de la sphère de production des œuvres, considérant les dynamiques relationnelles et les interactions socio-cosmiques liées aux cosmologies et aux ontologies inuit dans lesquelles s'inscrit la pratique du dessin : au-delà de leur visée internationale, les processus créatifs participent à l'harmonie sociale entre les humains et les non-humains en privilégiant la circulation de la parole, nécessaire au bien-être collectif. Les bienfaits du dessin ou de la sculpture à l'échelle locale commencent à être reconnus au point que des initiatives médico-sociales et pédagogiques communautaires mobilisent ces pratiques pour une meilleure prise en charge de la parole qu'il s'agisse d'une expression verbale ou visuelle.

Au vu de ce travail, les résultats montrent que le pouvoir du dessin réside dans sa valeur socio-culturelle, laquelle est déterminée par des intentions individuelles et collectives dont la formulation n'est pas toujours claire mais dont les effets sont attendus : une forte intentionnalité ne permet-elle à l'objet du désir de devenir accessible, comme le souligne Michèle Therrien (2008 : 270) ? À l'issue de ces huit années d'étude menées entre deux continents, trois disciplines et trois langues, les résultats de collectes et d'analyses de données nous semblent partiels tant il reste du travail à accomplir pour approfondir la réflexion sur chacun des axes explorés : cette thèse pourrait donc sembler à certains n'être qu'une introduction à un vaste champ de recherche qui ouvre, espérons-le, de nouvelles pistes de réflexion. Tentant de dépasser les limites de l'histoire de l'art, j'ai tenté de poser un nouveau regard sur les objets dans la perspective d'une ethnohistoire de l'art du dessin inuit qui envisage les représentations figuratives à l'égal des sources orales et non plus comme une simple illustration de propos.

Pour une ethnohistoire de l'art inuit

Pour finir, soulignons deux points essentiels révélés par les résultats de la recherche. Le premier concerne l'applicabilité immédiate, et à plus ou moins long terme, des résultats de la recherche à des fins pratiques que ce soit dans les communautés inuit ou dans le cadre des institutions artistiques et culturelles. Considérant l'importance des artistes sur un plan

socio-culturel, les activités artistiques pourraient être développées dans les communautés à des fins pédagogiques pour une meilleure cohabitation des valeurs anciennes et nouvellement introduites permettant une prise en charge de la parole bafouée par une éducation scolaire dite *qallunaatitut*, « à la manière des non-Inuit ». D'autre part, la nécessité de restaurer l'accessibilité à la parole des artistes reste criante dans les milieux artistiques internationaux qui y accordent pourtant davantage de considération grâce, notamment, à la sollicitation des médias et lors d'expositions mondiales d'œuvres d'art contemporain. Depuis ces dernières années, des Inuit canadiens sont régulièrement invités à participer à des événements majeurs comme la Biennale de Venise en Italie ou Art Basel à Bâle en Suisse, ce qui tend à donner une image positive de la culture inuit à l'échelle internationale.

Le second point relève de l'étude des créations artistiques des Inuit de l'Arctique canadien qui doit être comprise comme indissociable de l'oralité et de la parole. Tout au long de la réflexion, la tradition orale a occupé une place centrale pour en révéler certains aspects inhérents aux pratiques des arts graphiques. La dualité entre ce qui est exprimé visuellement (sous une forme visible ou invisible) et verbalement (sous une forme explicite ou implicite) relève de règles socialement prescrites qui subissent pourtant, au vu des changements de la société, certains bouleversements. Sur le plan symbolique, il existe un certain continuum historique en référence aux objets plus anciens réalisés à des fins ontologiques, symboliques ou esthétiques mais la prudence reste de mise. En effet, la pluralité des cadres interprétatifs et des perspectives soulignent des tensions, parfois fortes, entre le passé et le présent, les mondes inuit et non-inuit, les échelles locale et internationale. Le dessin est un espace visuel vécu presque toujours de façon pragmatique où les artistes valorisent un discours figuratif qu'ils souhaitent partager par l'intermédiaire de leurs créations, mais une double question reste en suspens : à qui s'adressent les œuvres et pour quelle(s) fin(s) ?

Le travail de défrichage mené dans la perspective d'une ethnohistoire de l'art inuit ouvre des perspectives de recherches ultérieures axées sur le langage et les arts, à partir de la dualité des représentations audibles-visibles/inaudibles-invisibles et en rapport aux dimensions ontologiques des pratiques artistiques. En dépit de l'importance des créations

artistiques des Nunavummiut, la surproduction actuelle des œuvres graphiques ne semble pas avoir affecté la valeur ontogénique et ontologique du lien qui unit la personne, l'image et le territoire. Parallèlement, il serait intéressant d'étudier le dessin par rapport à la sculpture ou d'autres médiums comme la musique ou les arts visuels pour mieux cerner la spécificité des créations artistiques des Inuit l'Arctique canadiens. À l'instar de Michel Perrin (2010) et Philippe Descola (2010), des comparaisons pourraient être établies, par exemple, avec des créations artistiques et artisanales d'autres sociétés dites animiques au Canada ou ailleurs dans le monde où les artistes et leurs œuvres participent significativement à la gestion de la parole et du silence.

SOURCES ET RÉFÉRENCES

1. Séjours sur le terrain au Nunavut

Lieu	Période	Journaux
Pangniqtuuq	Décembre 2006-février 2007	Notes de terrain 2007a
Iqaluit	Février 2007	
Kinngait	Octobre-novembre 2007	Notes de terrain 2007b
Kinngait	Avril-mai 2009	Notes de terrain 2009
Iqaluit	Mai 2009	
Pangniqtuuq	Mars-avril 2010	Notes de terrain 2010
Kinngait	Avril-mai 2010	
Iqaluit	Mai 2010	

2. Sources orales

* Personne ayant souhaité conserver l'anonymat, le nom mentionné ci-dessous est donc un nom d'emprunt ; seule l'année de l'entretien figure pour éviter toute identification éventuelle.

Participant(e)	En qualité de	Date de l'entretien	Lieu
Pilipuusi*	Sculpteur	2007a	Kinngait
Aaron*	-	2007b	Pangniqtuuq
Abigail*	Employée municipale	2010c	Pangniqtuuq
Arnaq Ashevak	Maître-graveur	29 octobre 2007	Kinngait
Kenojuak Ashevak	Aînée et dessinatrice	20 avril 2009	Kinngait
Shuvinai Ashoona	Dessinatrice	24 avril 2009 21 avril 2010	Kinngait
Mangitak Kellypalik	Aîné et maître-graveur retraité du Dorset Fine Arts	15 avril 2009	Kinngait
Peona Keyouakjuk	Artiste pluridisciplinaire (sculpteur, peintre, maître-graveur et dessinateur)	4 avril 2010	Pangniqtuuq
Brian Lunger	Responsable du Nunatta	3 mai 2009	Iqaluit

	Sunakkutaangit Museum		
Noah Maniapik	Dessinateur et maître-graveur	19 décembre 2006	Pangniqtuuq
Jimmy Manning	Responsable du Dorset Fine Arts	22 novembre 2007 1 ^e mai 2009	Kinngait
	Responsable à la retraite du Dorset Fine Arts et président de la Fondation de l'art inuit (IAF) et photographe	13 avril 2010 26 avril 2010 2 mai 2010	
Qavavau Manumie	Dessinateur et maître-graveur	30 avril 2009	Kinngait
Martha*	Travailleuse sociale	2010b	Iqaluit
Mary*	Artiste	2010a	Iqaluit
Ohutaq Mikkigaq	Aîné et dessinateur	10 avril 2009	Kinngait
Qaunaq Mikkigaq	Aîné et dessinatrice retraîtée	21 avril 2009	Kinngait
Peter*	Aîné	2009	Kinngait
Tim Pitsiulak	Dessinateur	15 novembre 2007 30 avril 2009 12 avril 2010	Kinngait
Goo Pootoogook	Dessinateur indépendant	20 avril 2009	Kinngait
Itee Pootoogook	Dessinateur, illustrateur et annonceur radio	8 avril 2009	Kinngait
Kananginak Pootoogook	Aîné, ancien président de la West Baffin Eskimo Co- operative et dessinateur	21 avril 2009	Kinngait
Andrew Qappik	Dessinateur et maître-graveur	15 janvier 2007 30 mars 2010	Pangniqtuuq
Bill Ritchie	Conseiller artistique au Dorset Fine Arts	15 octobre 2007	Kinngait
Pitalosie Saila	Aînée et dessinatrice	11 avril 2009 30 avril 2010	Kinngait
Ame Papatsie Siqiniq	Artiste	15 janvier 2007	Pangniqtuuq

	pluridisciplinaire		
Eva Sowdluapik	Tisserande à l'Uqurmiut Centre for Arts and Crafts	30 mars 2010	Pangniqtuuq
Ningeokuluk Teevee	Dessinatrice et illustratrice de livres pour enfants	23 avril 2009	Kinngait
Kyra Vladykov Fisher	Responsable de l'Uqurmiut Centre for Arts and Crafts	19 mars 2010 1 ^e avril 2010	Pangniqtuuq
Jean-Robert Wilhelmy	Propriétaire de la galerie Zoneartinuit.Inc.	31 mai 2013	Québec
Peter Wilson	Responsable de l'Uqurmiut Centre for Arts and Crafts	19 janvier 2007	Pangniqtuuq

3. Documents d'archives

(BAC) BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA
FONDS INUIT ART FOUNDATION (IAF), vol.1-12.

R11333 vol 1-1

Minutes. Canadian Eskimo Art Council (CEAC) executive committee, budget committee & copyright committee meetings, Park Plaza, Toronto. October 6, 1978.

Tous les habitants de la terre sont des hommes. Lettre manuscrite signée par Alassie Alasuak et adressée à Frère André Steiman. n.d.

Minutes. CEAC. Print committee meeting, DIANA, Hull. May 25 and 26, 1982.

Minutes. CEAC. March 28, 1980.

CEAC, annual report, April 1981 – March 31, 1982.

Minutes, CEAC, room 823, DIANA, Hull January 5, 1983.

Minutes of the Council Meeting, held at the DIANA, Hull, March 18-19, 1989.

Minutes CEAC meeting, room 1500, North tower, DIANA, Hull. May 14-15, 1980.

Minutes CEAC, York University – Toronto, Meeting April 28, 1980.

Quality, a nebulous concept. Notes manuscrites anonymes. n.d.

R11333 vol 1-2

A cultural historical study of domination, exploitation, and co-operation in the Canadian Arctic. Governmental document edited by Jensen Kenneth Delane. 1975.

Letter from William Lyall, president de Arctic cooperatives limited, to Commissioner John H. Parker, Government of the NWT, Yellowknife. August 5, 1981.

Memorandum of agreement made at the 10th day of December, 1980 between the Canadian Arctic Co-operative Federation Limited (CACFL) and the Canadian Arctic Producers Co-operative (CAP). 1980.

R11333 vol 1-3

An evaluation study of the federated co-operatives in Nouveau Quebec and the Northwest territories after the co-operative development program. Executive summary, conclusion and recommendations. February 1982. Prepared by J.K. Stager University of British Columbia for Evaluation branch corporate policy Departement of Indian and Northern development.

Report. Canadian Eskimo Arts Council program evaluation. Bureau des conseillers en gestion. Approvisionnement et services canada. March 1979.

Project no 5-2437, March 1979, Canadian Eskimo Arts Council Program Evaluation." edited by Bureau of Management Consulting-Bureau des Conseillers en Gestion / Supply and Services Canada- Approvisionnements et Services canada. DIANA. March 1979.

R11333 vol 1-4

Canadian Arctic Co-operative Federation Limited (CACFL). Correspondance et memos. 1976, 1980, 1981.

Minutes Cooperatives' presidents conference CACFL1978, Yellowknife, March 7, 8, 9, 1978.

Minutes of the Canadian Arctic Co-operative Federation Limited. Board of Directors meeting, held at Yellowknife, NWT, June 20-23, 1972.

General manager's report to the board of directors for the period 1 april, 1972 to 17 june, 1972. Submitted by Colin M. Gontier, 17 June 1972.

R11333 vol 1-6

Canadian Arctic Producers (CAP) correspondance 1970-1972, 1979-1980.

R11333 vol 1-8

Legal by law – Canadian Arctic Producers, DIAND.1969-1974.

R11333 vol 1-9 & 10

Canadian Arctic Producers Co-operative Limited annual general meeting of shareholders – Minutes. 1966-79

R11333 vol 1-11 & 12

Canadian Arctic Producers financial reports (1/2). 1968, 1974, 1982.

R11333 vol 1-13

Minutes of the joint meeting of the board of directors of CAP limited and CAFCL, Yellowknife January 31, 1979.

R11333 vol 1-14

Longrun policy report on Canadian Arctic Producers Limited, report to DIAND prepared by Canadian Consociates Limited, Toronto, 22 sept 1967.

R11333 vol 1-15

Lettre from G. Abrahamson to propose new terms of reference for the Canadian Eskimo Art Council sept 7, 1979.

Lettre manuscrite de George M. Elliot adressée à Judd Buchanan, Ministre du département des Affaires Indiennes et du Nord (DIAND) au sujet de la distribution des sculptures.

R11333 vol 2-1

Project no 5-2437, Canadian Eskimo Arts Council, Program Evaluation. March 1979.

Producing Inuit Fine Art Prints by May. Final report. 1987.

Minutes of the CEAC meeting – Roxborough hotel, Ottawa, January 27, 1988.

Grace Thomson, art advisor, Sanavik Co-operative Baker Lake (réactions au rapport de May) 18 janvier 1988.

R11333 vol 2-2

The postmodern and the paleolithic : notes on technology and native community in the far North by Peter Kulchyski. 1989.

R11333 vol 2-4

Lettre from Cooper, Johnson, Stefura & Wilson to CEAC, *Canadian Arctic Producers – Amalgamation*, 1979.

R11333 vol 2-8

Le nouveau Québec ou comment des colonisés traitent leur colonie, mémoire adressé au ministère de l'Éducation et à l'Assemblée nationale du Québec par Corporation des enseignants du Québec, 1973.

R11333 vol 2-9

A solution to the problem of the fake native art's encroachment on the authentic market : the problem, legal remedies and public awareness. Unsolicited proposal by Gunther Abraham to The Canadian Arctic Producers and National Indian Arts & Crafts Corporation. 1986.

Inuit carvings, Do you know the real thing, note anonyme. 1985.

R11333 vol 2-16

Aspect of the social and cultural significance of carving activity at the community level, governmental report by DIAND 1983.

DIAND memorandum. 1959-86.

R11333 vol 2-17

DIAND- Frobisher Conference Minutes 1963.

R11333 vol 2-18

Canadian Arctic producers: a unique northern enterprise. An address by the Honourable Jean Chrétien Minister of Indian Affairs and Northern Development at the opening of Canadian Arctic producer. Communiqué DIAND. February 3, 1972.

R11333 vol 3-6

FCNQ project development. 1978-80.

R11333 vol 3-9

CEAC : comments from its major co-operative shareholders. Government Report by Bob Gamble. 1978.

R11333 vol 3-12

The History of Inuit graphic art, Governmental Report by Helga Goetz. 1987.
The role of the department of Indian and Northern Affairs in the development of art. Governmental report by Helga Goetz. 1987.1987.

R11333 vol 3-15

The Predicament of the contemporary Ethnic Artist. Document by Nelson Graburn for the Annual meetings of the German Ethnological Society. Marburg. 1989.
The marketing of Eskimo art. Document prepared by Nelson Graburn for the CEAC, n.d.

R11333 vol 3-22

Cooperative terminology. Document prepared by H.K Ingesoll. 1963.

R11333 vol 4-9

Kativik Regional Development Council. 1981.

R11333 vol 4-13

Aspect of the social and economic position of the Eskimo people in Canada in 1968. Government report prepared by W.T. Larmour. 1968.
Marketing of Eskimo arts & crafts. Government report prepared by W.T. Larmour. 1969.

R11333 vol 4-35

Povungnituk Sculptors Society. Reports. 1963-1964, 1976.

R11333 vol 4-41

Lettre de Thomassie Qumaq adressée à Pete (North Administration). Povungnituk. April 8, 195?.

R11333 vol 6-2

Eskimo identification list Distrit E-6 – Pangnirtung. The director, Northern administration & Lande Branch Dept. of Northern Affairs & National resources, Ottawa. Compiled by Pangnirtung Detachment, Royal Canadian Mounted Police. 1968-1970.

R11333 vol 6-3

Eskimo identification list Distrit E-6 – Pangnirtung. The director, Northern administration & Lande Branch Dept. of Northern Affairs & National resources, Ottawa. Compiled by Pangnirtung Detachment, Royal Canadian Mounted Police. February 12, 1965.

Eskimo names and the spelling, Letter from A.G. MacKinnon, medical officer in Panngiqtuuq. To J' Lorne Turner, Esq., director, lands, N.W.T. & Yukon Branch, Ottawa, Canada. September 8, 1936.

Pangnirtung 1970 with amendments 2. 3. 70. Eskimo identification list- district of E6-Pangnirtung. RCMP, Royal Canadian Mounted Police Pangnirtung.

R11333 vol. 7-9

Eskimo identification list Cape Dorset district E7C by H. J. McPhee. January 15, 1970.

R11333 vol 9-10

Sivulipami mana katimajukariupu inuit nunagani kuaup pijutigilugu. First conference of the Arctic Co-operatives. majiutilugu, 1963-mi. Frobisher Bay, N.W.T.W. Minutes." Frobisher Bay: DIANA, Department of Indian And Northern Affairs. March 1963.

R11333 vol 9-11

Kigulimi Mana katimajukatikaput inuit nunagani kuaup pijutigilugu. Second conference of the Arctic co-operatives. Deuxième conférence des Coopératives de l'Arctique. April 1966 Avril, Povungnituk, Quebec Ministre du Nord canadien et des Ressources Nationales Division de l'expansion industrielle. Povungnituk. Avril 1966.

R11333 vol 9-12

Summary of Minutes – Directors meeting. La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. Lévis, Québec. March 12, 1969.

R11333 vol 9-13

The third annual general meeting of La Fédération des coopératives du Nouveau Québec, held in Sugluk, Québec, April 1970.

R11333 vol 9-14

La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. Minutes of the General meeting Payne Bay-1971.

R11333 vol 9-15

Minutes of the fourth annual meeting of the board of directors, la Fédération des coopératives du Nouveau Québec, held in Levis, Québec, February 1971.

R11333 vol 10-1

Minutes of the Meeting of the board of the directors, Lévis, February, 1972/ *katimautivika kuapa. Gairutagi. Katimalugi tavimi. Viruari.1972.*" Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. February, 1972.

R11333 vol 10-2

katimautauju ilagisami katimanimarimi livimi matsimi 21-mi pigiasuti apajalimi 11-mi nukasuti 1973-mi, Minutes of the General and Board of Directors' Meetings held in Lévis March 21 to April 11, 1973. La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, 1973.

R11333 vol 10-3

General meeting- La fédération des coopératives du nouveau Québec, March 25, 1974.

R11333 vol 10-4

La fédération des coopératives du Nouveau Québec. Director's meeting, Montreal, Québec, March 17th to 27th, 1975. *ilagisaga kuapai nuvu kupuimi tajatai katimaniga munturiami, kupuimi maatsi 17-mi maatsi 27-mu 1975.*

R11333 vol 10-5

Ilagisau katimanimariga puvinitumi airili 1-mi 14-mu. Federation General Meeting, Povungnituk, April 1 to 14, 1975.

R11333 vol 10-6

Minutes of the Ninth annual general meeting of la Fédération des coopératives du Nouveau Québec held at George River, Nouveau Quebec, from April 6 to April 14. *katimautivini ilagisa katinimarikatilugu kagisaulujuami airili 6mi 14-mu.*

R11333 vol 10-7

Minutes of the Board director's. La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, held at George River, Nouveau Quebec, April 13 to April 14, 1976. *katimautivinigi ilagisaup tajatagita kagisualujaumi, nuvu kupaikmi airily 13-mi 14-mu 1976-mi.*

R11333 vol 10-8

La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. Executive committee meetings, Montréal, Quebec, october 14 to 19, 1976. *ilagisaga kuapai taragani kajasikajilari katimaitivinigi uktupa 14-mi 19-mu, 1976.*

R11333 vol 10-9

Minutes of the annual general meeting, held in Montreal, Quebec, March-April 1977. Procès verbaux de la réunion générale annuelle tenue à Montréal, Québec, Mars-Avril 1977. *katimautivinit ilagisaup katimanimaringani manturaialima kupaimi masi-airil 1977-mi.*

R11333 vol 11-1

La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. Board of directors meeting, april 1977, *tariartait katimaningat airily 1977.*

R11333 vol 11-2

Part I. Minutes of the board directors meeting held at La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, Montréal, March 16- March 22, 1978.

Part II. Minutes of the board directors meeting held at La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, Montréal, March 22- March 29, 1978.

R11333 vol 11-3

Minutes of the eleventh annual general meeting Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec, Held in Mtl. Mar.30 – Apr.13/78.

R11333 vol 11-4

Minutes of the board directors meeting held at La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, Montréal, March 21-30, 1979.

R11333 vol 11-5

General Meeting of La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, April 17 – April 26, 1979 Ivujivuk, Nouveau Québec

R11333 vol 11-6

Minutes of the thirteenth general meeting - la Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, held at Ville St Laurent, Quebec, March 17 to March 27, 1980.

R11333 vol 11-7

Minutes of the thirteenth general meeting - la Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, held at Ville St Laurent, Quebec, March 17 to March 27, 1980. Part II. Annexes & Resolutions.

R11333 vol. 12-2

By Laws of La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec, Kuapi ilagisagata pikujagi. La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. n.d.

R11333 vol. 12-4

Kuapalima pivaliarutisagi / All about cooperative, part 1. Direction générale du Nouveau Québec Ministère des Richesses naturelles: La Fédération des Coopératives du Nouveau Québec. Gouvernement du Québec. n.d.

ARCHIVES DU DORSET FINE ARTS (KINNGAIT)

- Notes sur les techniques d'estampes. Carnet personnel de Terry Ryan, responsable des ateliers d'estampe du Dorset Fine Arts, propriété de la West Baffin Eskimo Co-operative. 1960-2005.
- Dessins réalisés et achetés par le Dorset Fine Arts de 2006 à 2010.
- Matrices (de pierre et de cuivre) utilisées pour réaliser les estampes selon différentes techniques (la plupart ont cependant été détruites ou réutilisées, faute d'espace pour les conserver). 1957-2010.

ARCHIVES DU UQQURMIUT CENTRE FOR ARTS AND CRAFTS (PANGNIQTUUQ)

- Collections annuelles d'estampes de 1972 à 2010, ayant survécu à l'incendie de l'atelier en 1994.
- Dessins réalisés et achetés par l'Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts de 1972 à 2010, ayant survécu à l'incendie de l'atelier en 1994.
- Matrices de pierre utilisées pour réaliser les estampes selon différentes techniques (la plupart ont cependant été détruites ou réutilisées, faute d'espace pour les conserver). 1972-2010.

4. Références bibliographiques

ACE, Barry et July PAPATSIE

1997. *Transitions. Contemporary Canadian Indian and Inuit Art/L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*. Ottawa : Ministère des Affaires Indiennes et du Nord canadien.

ACSP, Association canadienne de santé publique

2012. *La tuberculose et les peuples autochtones*. Consulté sur Internet, <http://www.cpha.ca/fr/programs/history/achievements/02-id/tb-aboriginal.aspx>, le 12 février 2014.

ADAMS, James

2014. « A new generation of Arctic artists push the boundaries of Northern art », *The Globe and Mail*: Friday, January 17 2014. Consulté sur Internet, <http://www.theglobeandmail.com/news/national/the-north/a-new-generation-of-arctic-artists-push-the-boundaries-of-northern-art/article16387953/>, le 22 janvier 2014.

ADORNO, Theodor

1989. *Théorie esthétique*. Paris : Payot.

AINC, Affaires indiennes et du Nord Canada

2011. *Rapport final. Évaluation de la Fondation de l'art inuit. No de projet : 1570-7/09090. Avril 2011*. Ottawa : AINC.

AKPALIPIK, Manasie et John AYRE

1993. « Carving is healing to me : An interview with Manasie Akpaliapik », *Inuit Art Quarterly*, 8(4) : 34-42.

ALBERTI, Leon Battista

1435. *De la peinture et de la poésie*. Paris : Chez A. Levy Éditeur.

ALLEN, Don

1995. *Ilinniarvingni qaujisarnilirinirmut uqausit (Inuktitut/Qallunaatitut/Uiviititullu). School Science Glossary (English/Inuktitut/French). Glossaire Scientifique Élémentaire (Anglais/Inuktitut/Français)*. Iqaluit : Nunavut Arctic College, Nunatta Campus.

ALLEN, Jan

2011. *Annie Pootoogook. Kinngait Compositions*. Kingston : Agnes Etherington Art Centre, Queen's University.

AMUNDSEN, Roald

1908. *Roald Amundsen's "The Northwest Passage." Being the Record of a Voyage of Exploration of the Ship "Gjøa," 1903-1907. Vol 1.* New York et Londres : E. P. Dutton et A. Constable.

ANAWAK, Jack

2009. « The impact of Canadian Residential Schools on the Inuit who attended them » in Béatrice et Michèle Therrien Collignon (Dir.), *Orality in the 21st century: Inuit discourse and practices. Proceedings of the 15th Inuit Studies Conference.* Paris : INALCO. Consulté sur Internet, http://www.inuitoralityconference.com/index_eng.html, le 24 janvier 2010.

ANDERSON, Richard L.

1990. *Calliope's Sisters. A Comparative Study of Philosophies of Art.* Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall.

1992. « Do Other Cultures Have "Art"? », *American Anthropologist*, 94(4) : 926-929.

ANDERSON, Erik et Sarah BONESTEEL

2006. *Les relations du Canada avec les Inuit. Histoire de l'élaboration des politiques et des programmes.* Ottawa : Public History Inc.

ANNAQTUUSI, Tularialik Ruth et David PELLY

1986. *Qikaaluktut Images of Inuit life.* Toronto : Oxford University Press.

ANTOINE, Jean-Philippe

2003. « De l'archaïque au commencement. La pensée du dessin chez Joseph Beuys », *L'Homme*, 165(1) : 129-142.

ANTOMARCHI, Véronique

2008a. « Les tatouages inuits dans l'Arctique canadien », *Les Cahiers de l'Observatoire Nivéa*, 8 : 12-16.

2008b. « Les couleurs dans le monde inuit, la référence anatomique », in Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chevê (Dir.), *Coloris Corpus.* Paris : CNRS Éditions, pp. 359-366.

AODLA FREEMAN, Minnie

1994. « Introduction. » in Odette Leroux Marion, E. Jackson et Minnie Aodla Freeman.(Dir.), *Inuit Women Artists,* Vancouver/Toronto/Hull : Douglas & McIntyre, Canadian Museum of Civilization. pp. 14-17.

ARASSE, Daniel

2004. *Histoires de peinture.* Paris : Denoël.

ARCHIBALD, Linda

2012. *La danse, le chant, la peinture et le savoir-dire de l'histoire de guérison : La guérison par les activités créatives.* Ottawa : Fondation autochtone de guérison.

ARIMA, Eugène

1980. « The Tuniit-Inuit Connection/Tunnirnut-Inuit tusaumatituraunningit/Relations entre les Tunnit et les Inuit », *Inuktitut*, 46 : 43-52.

1985a. « Sketches of Anguhalluq/Angusalluup titiraujarnikai/Les croquis d'Anguhalluq », *Inuktitut Magazine*, 62 : 40-50.

ARISTOTE

1922a. *Poétique et Rhétorique*. Paris: Librairie Garnier Frères.

1922b. *De l'âme*. Paris : Librairie Garnier Frères.

ARNAKAK, Jaypete

2000. « Commentary : What is Inuit Qaujimajatuqangit? Using Inuit family and kinship relationship to apply Inuit Qaujimajatuqangit », *Nunatsiaq News*, n.p.

2005. « Inuit Quajimaningit and Policy Development » in François Trudel (Dir.), *Building Capacity in Arctic societies: dynamics and shifting perspectives*, Iqaluit : CIÉRA, pp. 177-180.

ARNAQUQ-BARIL, Alethea

2010. *Tunniit. Retracing the Lines of Inuit Tattoos*. Consulté sur Internet, www.unikkaat.com, le 11 novembre 2013.

ARNGNA'NAAQ, Janet, Jack BUTLER, Sheila BUTLER, Patrick MAHON et William NOAH (Dir.)

2009. *Art and Cold Cash. Sanaguagait pinnguagait kiinaujalluaviillu*. Toronto : Yyzbooks.

ARSENAULT, Daniel et Louis GAGNON

2002. « Les représentations rupestres autochtones. Du lieu *in situ* au lieu muséal : perte ou enrichissement ? », *Ethnologies*, 24(2) : 139-60.

ARSENAULT, Daniel, Louis GAGNON et Daniel GENDRON

1998. « Investigations archéologiques récentes au sud de Kangirsujuaq et sur le site à pétroglyphes de l'île Qajartalik, détroit d'Hudson, Nunavik », *Études/Inuit/Studies*, 22(2) : 77-115.

ARTIAL (Dir.)

2010. *Création et diversité dans l'art autochtone*. Colloque. UQAM : unpublished.

ASHEVAK, Kenojuak et Simeonie KUNNUK

1997. « Kenojuak Ashevak: "I use felt pens, crayons, pencils and erasers », *Inuit Art Quarterly*, 12(3) : 18-21.

AUGER, Emily E.

2005. *The Way of Inuit Art. Aesthetics and History In and Beyond the Arctic*. Jefferson et Londres : Mc Farland & Company.

- AUSTIN, J. L.
1970. *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil.
- AVATAQ, Cultural Institute
2011. *Chronologie de l'Arctique*, Consulté sur Internet, <http://www.avataq.qc.ca/en/L-institut/Departements/Archeologie/Decouvrir-l-archeologie/Chronologie-de-l-Arctique>, le 6 février 2014.
- BAKEWELL, Liza
1998. « Image acts », *American Anthropologist*, 100(1) : 22-32.
- BALIKCI, Asen
1970. *The Netsilik Eskimo*. Garden City, New York : Natural History Press for the American Museum of Natural History.
- BANFIELD, Ann
1995. *Phrases sans parole*. Paris : Seuil.
- BARTHES, Roland
2007. *L'empire des signes*. Paris : Seuil.
- BARZ, Sandra B. (Dir.)
2003. *Inuit Artists Print Workbook. Volume III, Book 2*. New York : Arts & Culture of the North.
- BAUD, Claude (Dir.)
2001. *L'estampe inuit, 40 ans d'estampes, Cape Dorset 1960-2000*. Maubeuge : Malbodium Museum.
- BAUMAN, Richard
1978. *Verbal Arts as Performance*. Rowley : Newberry House.
- BECKER, Howard S.
1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- BEECHEY, Frederick W.
1831. *Narrative of a Voyage to the Pacific and Beering's Strait, to Co-operate with the Polar Expeditions: Performed in His Majesty's Ship Blossom in the Years 1825, 26, 27, 28. Vol 1*. Londres : Henry Colburn and Richard Bentley.
- BELLMAN, David et Dorothy EBER
1980. *Peter Pitseolak (1902-1973), Inuit historian of Seekooseelak / Peter Pitseolak (1902-1973), chroniqueur Inuit de Seekooseelak*. Montréal : McCord Museum.
- BELTING, Hans
2004. *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.

BENAKY, N. P.

1897. *Du sens chromatique dans l'antiquité sur la base des dernières découvertes de la préhistoire, de l'étude des monuments écrits des anciens et des données de la glossologie*. Paris : A. Maloine.

BENJAMIN, Walter

2008 [1939]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version de 1939)*. Paris : Gallimard.

BENNETT, John et Susan ROWLEY

2004. *Uqalurait. An oral history of Nunavut*. Montréal : McGill-Queen's University Press.

BENVENISTE, Émile

1966. *Problème de linguistique générale*. Paris : Gallimard.

BERLIN, Brent et Paul KAY

1969. *Basic color terms; their universality and evolution*. Berkeley : University of California Press.

BIDDICK, Kathleen

1996. « Aesthetics, Ethnicity, and the History of Art », *The Art Bulletin* 78(4) : 594-621.

BILBY, Julian W.

1923. *Among Unknown Eskimo: An Account of Twelve Years Intimate Relations with the Primitive Eskimo of Ice-Bound Baffin Land, with a Description of their Ways of Living, Hunting Customs and Beliefs*. Philadelphie : J. B. Lippincott.

BIRD, Phillip

2008. *Commercialisation de l'art et de l'artisanat autochtones : examen des modèles d'authenticité établis*. Ottawa : Ministère du Patrimoine Canadien.

BIRKET-SMITH, Kaj

1929a. *The Caribou Eskimos: Material and Social Life and Their Cultural Position. Descriptive Part. Translated from the Danish by W. E. Calvert. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24. Vol. 5, pt.1*. Copenhagen : Nordisk Forlag.

1929b. *The Caribou Eskimos: Material and Social Life and Their Cultural Position. Analytical Part. Translated from the Danish by W. E. Calvert. Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-24, vol. 5, pt. 2*, Copenhagen : Nordisk Forlag.

1936. *The Eskimos. Translated from the Danish by W. E. Calvert*. Londres : Methuen.

1945. *Ethnographical Collections from the Northwest Passage. Translated from the Danish by W. E. Calvert. Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-24. Volume 6*. Copenhagen, Gyldendal et New York : AMS Press.

1959. *The Eskimos*. Londres : Methuen Co.

BLAISEL, Xavier, Frédéric LAUGRAND et Jarich G.OOSTEN

1999. « Shamans and Leaders: Parouasial Movements among the Inuit of Northeast Canada », *Numen*, 46 (4) : 370-411.

BLODGETT, Jean

1982. « Bibliographie de l'art inuit canadien », *L'art et l'artisanat* (Numéro Spécial).

1985. *Kenojuak*. Toronto : Firefly Books.

1986a. *Gardons fermement nos traditions. Œuvres tirées de la collection d'art inuit de la famille Klamer*. Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario.

1986b. *North Baffin drawings collected by Terry Ryan on North Baffin Island in 1964*. Toronto : Art Gallery of Ontario.

1991. *C'est ainsi que nous faisons à Cape Dorset : trois décennies de gravure inuit*. Kleinburg : McMichael Canadian Art Collection.

1993. *Strange Scenes: Early Cape Dorset Drawings*. Kleinburg : McMichael Canadian Art Collection.

1999a. *Three women, three generations. Drawings by Pitseolak Ashoona, Napatchie Pootoogook and Shuvinai Ashoona*. Kleinburg : McMichael Canadian Art Collection.

1999b. « Three women, three generations. Drawings by Pitseolak Ashoona, Napatchie Pootoogook and Shuvinai Ashoona », *Inuit Art Quarterly*, 15(1) : 46-48.

BLODGETT, Jean et Marie BOUCHARD

1986. *Jessie Oonark : a Retrospective*. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

BOAS, Franz

1888. *The Central Eskimo, 6th Annual Report of the Bureau of American Ethnology for the Years 1884-1885*. Washington et Lincoln : Smithsonian Institution-Bureau of Ethnology and University of Nebraska.

1896. « The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast », *Science*, 4(82) : 101-103.

1901. « The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay: From Notes CollectDir. by Capt. George Comer, Capt. James S. Mutch, and Rev. E. J. Peck », *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 15: 4-370.

1907. *Second report on the Eskimo of Baffin land and Hudson Bay. From notes collectDir. by Captain George Comer; Captain James S. Muthch, and Reverend E. J. Peck*. Volume XV, part II, New York : Trustees.

2003 [1927]. *L'art primitif*. Paris : Adam Biro.

BORDIN, Guy

2008. *La nuit inuit. Vécu et représentations de la nuit chez les Inuit du nord de la Terre de Baffin (Nunavut, Arctique canadien)*. Thèse de Doctorat en anthropologie. Paris : Université Paris Ouest Nanterre, La Défense.

2011. « L'expression lexicale de la peur en inuktitut dans le nord de la Terre de Baffin », *Études/Inuit/Studies*, 35(1-2) : 223-244.

BOURDIEU, Pierre

1982. *Ce que parler veut dire*. Paris : Faillard.

1997. *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil.

BOUTET, Danielle

2014. « Questions de sens dans l'art : l'œuvre vue, non plus comme objet, mais comme champ d'expérience sensible » *Récits d'artistes. Site de recherche sur l'expérience artistique*. Consulté sur Internet, http://www.recitsdartistes.org/textes-theoriques/6_v-questions-de-sens-dans-l-art-l-uvre-vue-non-plus-comme-objet-mais-comme-champ-d-experience-sensible, le 8 novembre 2014.

BOYD RYAN, Leslie

2005. « "Mannarulujujuq" (not so long ago): the memory of Napatchie Pootoogook », *Inuit Art Quarterly*, 20 (3) : 9-16.

BOYD RYAN, Leslie et Darlene COWARD-WIGHT (Dir.)

2004. *Napachie Pootoogook*. Winnipeg : The Winnipeg Art Gallery/Musée des beaux-arts de Winnipeg.

2007. *Cape Dorset Prints : A Retrospective. Fifty Years of Printmaking at the Kinngait Studio*. San Francisco : Pomegranate Communications Inc.

BRIESMASTER, Allan (Dir.)

2004. *Arctic transformation. Carvers at Fenbrook*. Hamilton : Seraphim Editons.

BRIGGS, Jean

1969. *Utkuhikhalingmiut Eskimo. Emotional Expression*. Ottawa : Northern Science Research Group-Department of Indian and Northern Development.

1987. « In search of emotional meaning », *Ethos*, 15(1) : 8-15.

1991. « Expecting the Unexpected: Canadian Inuit Training for an Experimental Lifestyle », *Ethnos*, 19(3) : 259-287.

BRIGGS, Jean (Dir.)

2000a. « Society Emotions Have Many Faces: Inuit Lessons », *Anthropologica*, 42(2) : 157-64.

2000b. *Interviewing Inuit Elders. Childrearing Practices*. Volume 3. Iqaluit : Nunavut Arctic College.

BRYANT, Henry G.

1896. « Notes on the Most Northern Eskimos. Report of the Sixth International Geographical Congress », *Report of the Sixth International Geographical Congress*: 677-684.

BUCHANAN, Judd

1976. « Coops take control of CAP/kuapait aulatsisijut sanaugaijuvimi/Co-opait aulatsigâliningit inuit sananguagakavingavik ottawamêtomik », *Inuktitut*, Spring : 19-25.

- BURCHKARDT, Jacob
1965a. *Considérations sur l'histoire universelle*. Genève : Droz.
- BURILLO, Mario, et Jean-Pierre GOULETTE (Dir.)
2002. *Cognition et création. Explorations cognitives des processus de conception*. Sprimont : Mardaga.
- BUSCATTO, Marie
2008. « L'art et la manière : ethnographies du travail artistique », *Ethnologie française*, 38(1) : 5-13.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève
1977. *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique réunis et présentés par Geneviève Calame-Griaule*. Paris : Maspéro.
- CALVET, Maurice
1968. *De l'oralité à l'écriture. Texte de la conférence prononcée le 14 décembre 1967, devant les membres de l'A.P.L.V. (Section Sénégal)*. Dakar : Centre de Linguistique Appliquée de Dakar.
- CANCEL, Carole
2011. *Autorité, parole et pouvoir: une approche anthropologique de l'activité néologique inuit au Nunavut*. Thèse de Doctorat en anthropologie. Québec et Paris : Université Laval et Institut national des langues et civilisations orientales.
- CANTWELL, John C.
1904. *Report of the Operations of the U.S. Revenue Steamer Nunivak on the Yukon River Station, Alaska, 1899–1901*. Washington : Government Printing Office.
- CARANI, Marie
1992. *De l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle*. Sillery : Septentrion.
- CARFAC, Canadian Artists Representation/Le Front des Artistes Canadiens
2008a. « Accréditation en vertu de la Loi sur le statut de l'artiste », CARFAC, Canadian Artists Representation. Le Front des Artistes Canadiens, consulté sur Internet, <http://www.carfac.ca/about/federal-status-of-the-artist-certification/>, le 7 février 2014.
2008b. « Creators Copyright Coalition Platform on the Revision of Copyright » CARFAC, Canadian Artists Representation. Le Front des Artistes Canadiens, consulté sur Internet, <http://www.creatorscopyright.ca/documents/platform-jan08.html>, le 7 février 2014.
- CARPENTER, Edmund
1983. *In the Middle : the Eskimo today*. Boston : David R. Godine.
1997. « 19th century Aivilik Iglulik drawings » in R. Gilberg, Gullov, H.C. (Dir.) *Publications of the national Museum of Ethnographical Series, vol 18. Fifty years of*

Arctic research : Anthropological studies from Greenland to Siberia, Copenhague : Department of Ethnography, National Museum of Denmark, pp. 71-92.

CHEVALLIER, Geneviève

2011. *L'empreinte du chamane : le souffle de la pensée chamanique dans l'art autochtone contemporain au Canada*. Thèse de doctorat, Paris : Paris 3-Sorbonne nouvelle.

CHEVREUL, Michel Eugène

1839. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, etc.*, Paris : Pitois-Levrault.

CHRISTIN, Anne-Marie

1995. *L'image écrite ou la déraison graphique*. Paris : Flammarion.

CLIFFORD, James

1996. *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle*. Paris : Nationale des Beaux-Arts.

COLLIGNON, Béatrice

1996. *Les Inuit, ce qu'ils savent du territoire*. Paris : L'Harmattan.

COLLINS, Henry B.

1961. *Eskimo cultures. Encyclopedia of worlds art*. New York : McGraw-Hill Co.

1967. « Diamond Jenness and Arctic archeology », *The Beaver*, automne : 78-79.

CONDON, Richard G.

1989. « The History and Development of Arctic Photography », *Arctic Anthropology*, 26(1) : 47-87.

COOK, Cynthia

1988. « The neglected medium. An exhibition mounted by the MacDonald Stewart Art Centre focusses new attention on Inuit drawings », *Inuit Art Quarterly*, 3(2) : 12-14.

COQUET, Michèle

2009. « Savoir-faire et donner forme, ou ce qui advient lorsqu'on façonne une œuvre », in Musée du Quai Branly (Dir.), *Histoire de l'art et anthropologie. Les procédures en histoire de l'art et en anthropologie (« actes de colloque »)*, Paris : INHA/ Musée du Quai Branly, consulté sur Internet, <http://actesbranly.revues.org/90>, le 9 octobre 2009.

CÔTÉ, Michel.

2002. *Inuit, quand la parole prend forme*. Grenoble : Éditions Glénat.

COUCHOT, Edmond et Nibert HILAIRE (Dir.)

2003. *L'art numérique, comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris : Flammarion.

COWARD-WIGHT, Darlene (Dir.)

1991. *The first passionate collector. The Ian Lindsay collection of inuit art./Le premier collectionneur passionné. La collection d'art inuit Ian Lindsay.* Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.
1998. *Creation and continuity: Inuit art from the Shumatsher collection.* Regina : McKenzie Art Gallery.
2000. *Art and expression of the Netsilik.* Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.
2001. *Holman, forty years of graphic art / Holman, quarante ans d'art graphique.* Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.
2006. *Early masters: Inuit sculpture 1949-1955.* Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.
2012. *Creation and Transformation. Defining Moments in Inuit Art.* Vancouver, Toronto, Berkeley : Douglas & McIntyre, Winnipeg Art Gallery.

CRANDALL, Richard C.

2000. *Inuit Art : A History.* Jefferson [North Carolina] et Londres : Mc Farland & Company.

CRANDALL, Richard C. et Susan M. CRANDALL

2007. *Annotated Bibliography of Inuit Art.* Jefferson and London : Mc Farland & Company.

CRAWFORD, Ann

1995. *Nunataarutausimajut uqausiqarvingat. Land Claims Glossary. Glossaire des revendications territoriales.* Iqaluit : Arctic College.

CRUIKSHANK, Julie

1998. *The Social Life of Stories: Narrative and Knowledge in the Yukon Territory.* Lincoln et Londres : University of Nebraska Press.

CWAHI, Canadian Women Artists History Initiative

2007. *Artists database. Bulow Karen.* Montréal : University of Concordia, Consulté sur Internet, http://cwahi.concordia.ca/sources/artists/displayArtist.php?ID_artist=601, le 25 avril 2012.

DALL, William Healey

1897. *Alaska and its Resources.* Boston : Lee and Shepard Publishers.

DAWSON, Samantha

- 2012a. « Inuit Art Foundation rises from its death-bed. “Things are going to resume as quickly as possible” », *Nunatsiq News.* Consulté sur Internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article/65674inuit_art_foundation_rises_from_its_death-bed/, le 6 décembre 2012.
- 2012b. « Inside prison, art helps Nunavut women heal “Totally essential for the mental health of inmates” », *Nunatsiq News.* Consulté sur Internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article/65674inside_prison_art_helps_nunavut_women_heal/, le 25 juin 2012.

- 2013a. « Nunavut uses comic book to do sex education. "To improve and maintain sexual health in the territory" », *Nunatsiaq News*. Consulté sur Internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/articles/65674nunavut_uses_comis_books_to_do_sex_education/, le 16 mai 2013.
- 2013b. « Nunavut artist Kenojuak Ashevak, Cape Dorset's gift to the world, dies at 85 ». *Nunatsiaq News*. Consulté sur Internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article/65674nunavut_artist_kenojuak_ashevak_cape_dorsets_gift_to_the_world_dies_at/, le 8 janvier 2013.

DE PORTAL, Frédéric P. P.

1837. *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes*. Paris : Treuttel et Wurtz.

DE SAUSSURE, Ferdinand.

1949. *Linguistique de cours en général*. Paris : Payot.

DE WULF, Maurice

1914. « La genèse de l'œuvre d'art », *Revue néo-scholastique de philosophie*, 81 : 5-16.

DÉLÉAGE, Pierre

2009. « Les Amérindiens et l'écriture », *L'Homme*, 2(190) : 191-198.

DENHEZ, Marc

1983. *Regulation of fake Inuit art: some legislative options in the light of international developments*. Ottawa : Inuit Tapirisat.

DERLON, Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI

2005. « De l'émotion comme mode de reconnaissance. L'expérience esthétique chez les collectionneurs d'art primitif », in Michèle Coquet, Brigitte Derlon et Monique Jeudy-Ballini (Dir.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris : Biro & Maison des sciences de l'homme, pp. 147-164.

DORSET FINE ARTS (Dir.)

2013. *2013 Cape Dorset Print Collection*. Ottawa : West Baffin Eskimo Co-operative Ltd.

DESCOLA, Philippe

2005. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.

2006a. « La fabrique des images ». *Anthropologie et Sociétés*, (30(3) : 167-182.

2006b. « L'animisme est-il une religion? Entretien avec Philippe Descola. Propos recueillis par Nicolas Journet », *Sciences Humaines Les Grands Dossiers*, 5 : n.p.

2009. « L'Envers du visible : ontologie et iconologie » in Musée du Quai Branly (Dir.) *Histoire de l'art et anthropologie. Les procédures en histoire de l'art et en anthropologie*. Paris : INHA/Musée du Quai Branly (« Les actes »). Consulté sur Internet, <http://actesbranly.revues.org/181>, le 24 novembre 2009.

2010. *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris : Musée du Quai Branly

DIDI-HUBERMAN, Georges

1990. *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Les Éditions de Minuit.
2000. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Editions de Minuit.

DORAIS, Louis-Jacques

- 1975a. *Kinngaqmiut uqausingit/The Inuit language in Cape Dorset N.W.T./Le parler inuit de Cape Dorset T.N.O.* Québec : Association Inuksiutiit katimajit, Laboratoire d'anthropologie, Université Laval.
- 1975b. *Iqalungmiut uqausingit (Kingmirungmiudlu Pangniqtuumiudlu), Southeast Baffin Inuit language (Lake Harbour, Frobisher, Cumberland Peninsula). Le parler inuit de Baffin sud-est (Lake harbour, frobisher, Péninsule de Cumberland)*. Québec : Association Inuksiutiit katimajit, Laboratoire d'anthropologie, Université Laval.
- 1977b. « La Structure du vocabulaire moderne de la langue inuit du Québec-Labrador », *L'Homme*, 17(4) : 35-63.
- 1978a. *Lexique analytique du vocabulaire inuit moderne au Québec-Labrador*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
1979. « L'anthropologie du langage. » in Collectif (Dir.) *Perspectives anthropologiques. Un collectif d'anthropologues québécois*, Montréal : Les Éditions du Renouveau pédagogique, pp. 91-117.
1984. « Humiliation et harmonie. L'expression du droit coutumier chez les Inuit du Labrador », *Recherches Amérindiennes du Québec*, 14(4) : 3-8.
1986. « Inuktitut Surface Phonology: A Trans-Dialectal Survey », *International Journal of American Linguistics*, 52(1) : 20-53.
1990. *Inuit uqausingit - 1000 - Inuit words - mots Inuit*, Québec : Association Inuksiutiit Katimajit & Groupe d'études inuit et circumpolaire (GÉTIC) Université Laval.
- 1993a. *From magic words to word processing. A history of the Inuit language*. Iqaluit : Arctic College - Nunatta Campus.
- 1994a. « À propos d'identité inuit », *Études/Inuit/Studies*, 18(1-2) : 253-260.
- 1994b. « À propos des transferts de représentations: réflexions préliminaires sur l'idéologie, la langue et le discours », in Louis-Jacques Dorais, Serge Genest et Louise Mauger (Dir.), *Autour des transferts Orient-Occident. Perspectives anthropologiques* Québec : Université Laval. pp. 1-14.
- 1996a. *La parole inuit. Langue, culture et société dans l'Arctique nord-américain*. Paris : Peeters-Selaf.
- 1996b. *Language in Inuit society / Inuillu uqausingillu*. Iqaluit : Nunavut Arctic College - Nunatta Campus.
2003. *Inuit uqausiqtigiit. Inuit languages and dialects*. Iqaluit : Arctic College - Nunatta Campus.
2010. *Inuit uqausingit. The Language of the Inuit. Syntax, Semantics, and Society in the Arctic*. Montreal & Kingston, London, Ithaca : McGill-Queen's University Press.

DORAIS, Louis-Jacques et Susan SAMMONS

2000. « Discourse and Identity in the Baffin Region », *Arctic Anthropology*, 37(2) : 92-110.
2002. *Language in Nunavut: Discourse and Identity in the Baffin Region*. Québec : Nunavut Arctic College Iqaluit/GÉTIC (Université Laval Québec).

DORSET FINE ARTS (Dir.)

2009. *2009 Cape Dorset Print Collection*. Ottawa : West Baffin Eskimo Co-operative Ltd.

2013. *2013 Cape Dorset Print Collection*. Ottawa : West Baffin Eskimo Co-operative Ltd.

DUBOIS, Jean *et al.* (Dir.)

2007. *Grand dictionnaire linguistique et sciences du langage*. Paris : Larousse.

DUCHEMIN-PELLETIER, Florence.

2014. « *Les sculptures ne sont pas uniquement des sculptures* ». *Réception de l'art inuit contemporain en France des années 1950 à nos jours*. Thèse de Doctorat en histoire de l'art. Paris : Paris Ouest Nanterre La Défense.

DUPRÉ, Florence

2011. « L'exercice des parentés et la transmission des savoirs relationnels. Recherche exploratoire sur les sites de réseaux sociaux des Inuit des îles Belcher (Nunavut) », *Anthropologies et Sociétés*, 35(1-2) : 87-110.

2014. *La fabrique des parentés. Enjeux électifs, pratiques relationnelles et productions symboliques chez les Inuit des îles Belcher (Nunavut, Arctique canadien)*. Thèse de Doctorat en anthropologie. Québec et Lyon : Université Laval-Université Lyon II Lumière.

DYCK, Sandra (Dir.)

2009. *Sanattiaqsimajut. These Things That Are Finally Made. Inuit Art from the Carleton University Art Gallery Collection*. Ottawa : Carleton University Art Gallery.

EBER, Dorothy (Dir.)

1971. *Pitseolak: Pictures out of my life. From interviews by Dorothy Harley Eber. With the drawings and prints of Pitseolak Ashoona/Pisiulak unikatuaq inuusiulauqtumik. apiqsinisuni nipiliarilauqtunga uma tasi igpu. Pisiula asuna titiqtugangit*. Montréal : Design Collaborative Books.

1977. *Peter Pitseolak's Escape from Death*. Toronto : McClelland et Stewart.

EBER, Dorothy et Peter PITSEOLAK

1975. *People from our side. An Eskimo life story in words and photographs. An inuit record of Seekooseelak – the land of the people of Cape Dorset, Baffin Island*. Bloomington et London Indiana University Press.

ECO, Umberto.

1988. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses Universitaires de France.

ESCANDE, Yolaine, et Johanna LIU (Ed.)

2008. *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*. Paris : You Fen Libraire & Editeur.

EVALUARJUK, Deborah

1987. « Prehistoric Art/Ittarnisait sanasimajut/L'art préhistorique », *Inuktitut Magazine*, 66 : 25-32.

- FABRE, Daniel
2002. « Vivre, écrire, archiver », *Sociétés & Représentations*, 1(13) : 17-42.
- FADG, Fondation Autochtone de Guérison
2006. *Histoire et expériences des Métis et les pensionnats au Canada*. Rapport préparé par, Larry N. Chartrand, Tricia E. Logan, et Judy D. Daniels. Ottawa : Fondation Autochtone de Guérison. Aboriginal Healing Foundation.
2010. *Plan Directeur de la Fondation Autochtone de Guérison 2010-2015*. Ottawa : Fondation Autochtone de Guérison.
- FELIBIEN, André
1676. *Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent*. Paris : Jean-Baptiste Coignard.
- FERRARO, Sylvia
2013. « Art-thérapie et psychanalyse : vers une articulation théorique et clinique », *Enfances & Psy*, 59 : 174-181.
- FERRÉOL, Emmanuelle
2005. « Art et savoir chez les bronziers de Ouagadougou (Burkina Faso) » in Michèle Coquet, Brigitte Derlon, et Monique Jeudy-Ballini (Dir.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, Paris : Biro & La Maison des sciences de l'homme, pp. 167-186.
- FIENUP-RIORDAN, Ann
1994. *Boundaries and Passages. Rule and Ritual in Yup'ik Eskimo Oral tradition*. Norman : University of Oklahoma Press.
- FIENUP-RIORDAN, Ann (Dir.)
2000. *Where the echo began : and other oral traditions from southwestern Alaska recorded by Hans Himmelheber*. Fairbanks : University of Alaska Press.
- FINNEGAN, Ruth
1992. *Oral Traditions and Verbal Arts : a guide to research practise*. London Routledge Press.
- FISHER, Alexander
1821. *A Journal of a Voyage of Discovery to the Arctic Regions, in His Majesty's ships Hecla and Griper, in the Years 1819 and 1820*. Londres : Longman, Hurst, Rees, Orme et Browne.
- FLAHERTY, Martha
1981. « Tapestry weaving in Pangnirtung/Pangniqtuup nuviqsarvinga/Les tapisseries de Pangnirtung », *Inuktitut Magazine*, 49 : 61-72.
- FOCILLON, Henry
1943. *Vie des formes*. Paris : Presses Universitaires de France.

FORTESCUE, Michael

1983. *A Comparative Manual of Affixes for the Inuit Dialects of Greenland, Canada, and Alaska*. Kobenhavn (Copenhagen) : Man & Society 4.

FORTESCUE, Michael, Steven JACOBSON et Larry KAPLAN

1994. *Comparative Eskimo Dictionary (With Aleut Cognates)*. Fairbanks : Alaska Native Language Center, Research Paper n° 9, University of Alaska Fairbanks.

FOUCAULT, Michel

1976. *Histoire de la sexualité. Volonté de savoir 1*. Paris : Gallimard.

FOURMENTRAUX, Jean-Paul

2008. « La création au risque d'Internet. *Mouchette* (1996-2006) : œuvre et/ou artiste ? », *Ethnologie française* XXXVIII : 59-68.

2011. « Œuvres frontières » de l'art numérique: des actes de co-crédation interdisciplinaire », *Anthropologie et Sociétés* 35(1-2) : 187-207.

FRANCASTEL, Pierre

1956. *Art et technique au XIXe et XXe siècles*. Paris : Editions de Minuit.

FRANKLIN, David (Dir.)

2003. *Treasures of the National Gallery of Canada*. Ottawa : Yale University Press.

FREEDBERG, D.

1989. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago et Londres : The University of Chicago Press.

FREEMAN, Minnie Aodla

1978. *Life Among the Qallunaat*. Edmonton : Hurtig.

FREUCHEN, Peter

1935. *Arctic Adventure: My life in the Frozen North*. New York : Farrar and Rhinehart.

FURNISS, Graham

2004. *Orality. The Power of the Spoken Word*. Londres : Palgrave Macmillan.

GADAMER, Hans-Georg

1996. *Vérité et méthode*. Paris : Seuil.

GAFFIOT, Félix

1934. *Dictionnaire latin français*. Paris : Hachette.

GAGNEBIN, Murielle et Julien MILLY (Dir.)

2006. *Les images honteuses*. Paris : Champ Vallon.

- GAGNON, Louis
1990. *Charlie Inukpuk, étude sémiotique d'un cas en art inuit*. Mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Québec : Université Laval.
- GEDALOF, Robin (Dir.)
1980. *Paper stays put. A collection of Inuit writing*. Edmonton : Huritg Publishers.
- GEERTZ, Clifford
1976. « Art as a cultural system », *Modern Language Notes*, 91(6) : 1473-99.
- GELL, Alfred (Dir.)
1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford : Clarendon Press.
- GENEST, Bernard et Sophie-Laurence LAMONTAGNE
1994. *Le patrimoine immatériel. Méthodologie d'inventaire pour les savoirs, les savoir-faire et les porteurs de traditions*. Québec : Gouvernement du Québec, Ministère de la Culture et des Communications.
- GIBSON, Jennifer
1998. *Christianity, Syncretism, and Inuit Art in the Central Canadian Arctic*. Mémoire de Maîtrise en arts, Ottawa : University of Ottawa.
- GOETZ, Helga
1977. *The Inuit print/L'estampe inuit*. Ottawa : National Museum of Man.
1987. *The role of the department of Indian and Northern Affairs in the development of art*. Ottawa : Inuit Art Section.
- GOLIGER, Gabriella et Alooook IPELLIE
1978. « The Inuit Print/Inuit titiqtugangit ». *Inuit Today/Inuit Ullumi*, 7(2) : 10-15.
- GOODY, Jack
1979. *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit.
1993. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris : PUF.
1996. *L'homme, l'écriture et la mort. Entretiens avec Pierre-Emmanuel Dauzat*. Paris : Les Belles Lettres.
2003. *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*. Paris : La Découverte.
2007. *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris : La Dispute/Snédit.
- GOVERNMENT OF NUNAVUT, Department of Economic Development & Transportation
2007. *Sanaugait. A Strategy for Growth in Nunavut's Arts and Crafts Sector*. Pangnirtung : Department of Economic Development & Transportation, Community Economic Development Division. Consulté sur Internet, www.edt.gov.nu.ca, le 16 novembre 2008.

GRABURN, Nelson

1965. « Some Aspects of Linguistic Acculturation in Northern Ungava Eskimo », *Kroeber Anthropological Society Papers*, 32(32) : 11-46.
1967. « How the Eskimos went commercial », *New Society* (December 1967) : n. p.
1969. « Art and acculturative processes », *International Social Science Journal*, 21 : 457-468.
1971. « Traditional Economic Institutions and the Acculturation of the Canadian Eskimos », *Anthropological Studies*, (7) : 107-21.
1975. « Some problems in the understanding of contemporary Inuit art », *Western Canadian Journal of Anthropology*, IV(3) : 63-72.
1976. « *Nalunaikutanga* : signs and symbols in Canadian Inuit art and culture », *Polarforschung*, 46(1) : 1-11.
1978. « Understanding contemporary Inuit art. Differing values and attitudes of artists and collectors », *Arts & Culture of the North*, 2(2) : 71-73.
- 1986b. « White evaluation of the quality of Inuit sculpture », *Études/Inuit/Studies*, 10(10) : 271-284.
- 1987a. « Art and the expression of Eskimo identity », *The American Review of Canadian Studies*, 17(1) :47-66.
- 1987b, « The discovery of Inuit art: James A. Houston – animateur », *Inuit Art Quarterly*, 2(2) : 3-5.
- 1999a, « Ce qui est beau est bien. Un regard sur la beauté chez les Inuit du Canada », *Terrain*, 32 : 21-36.
2004. « Inuksuk : Icon of the Inuit of Nunavut », *Études/Inuit/Studies*, 28(1) : 69-82.
2005. « From Aesthetics to Prosthetics and Back. Materials, Performance and Consumers in Canadian Inuit Sculptural Arts; or, Alfred Gell in the Canadian Arctic », in Michèle Coquet (Dir.), *Les cultures à l'œuvre. Rencontres en art*, pp. 47-62, Paris : Biro et La Maison des Sciences de l'Homme.

GREIMAS, Julien.

1969. « Éléments d'une grammaire narrative », *L'Homme*, 9 :71-92.

GRIMES, John R., Douglas STENTON et Karen KRAMER

2004. *Nunavut ukiuqtaqtumiut sanaugangit/Our land: contemporary art from the Arctic/Notre terre : l'art contemporain de l'Arctique*. Salem [Massachusetts] : Peabody Essex Museum.

GUEMPLE, D. L.

1969. « The Eskimo Ritual Sponsor: A Problem in the Fusion of Semantic Domains », *Ethnology*, 8 : 468-483.

GUILLAUME, Eugène

1896. *Essais sur la théorie du dessin et de quelques parties des arts*. Paris : Librairie académique Didier Perrin et Cie.

GUNDERSON, Sonia

2005. « A View front he Top of the World », *Inuit Art Quarterly*, 4 : 18-25.

GUSTAVISON, Susan

1994. *Arctic expression: Inuit Art and the Canadian Eskimo Art Council 1961-1969*. Kleinburg [Ontario] McMichael Canadian Art Collection.

2008. « Inuit artists and tuberculosis patients in Hamilton », *Inuit Art Quarterly*, 4 : 11-16.

2011. « Inuit Art Symposium at the Art gallery of Ontario », *Inuit Art Quarterly*, 2 : 8-9.

GUSTAVISON, Susan (Dir.)

1999. *Northern Rocks. Contemporary Inuit Stone Sculpture*. Kleinburg : McMichael Canadian Art Collection.

HAGBERG, Garry

1995. *Art as Language. Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*. Ithaca et Londres: Cornell University Press.

HALLOWELL, A. Irving

2002 [1960]. « Ojibwa ontology, behavior, and world view », in G. Harvey (Dir.) *Readings in Indigenous Religions*, Londres-New York : Continuum, pp. 17-49.

HARPER, Ken

1983. « Writing in Inuktitut: An historical perspective/Titirasiit inuktitut : utuqqauniriliqtangit/Écriture inuit : historique », *Inuktitut Magazine*, 53 : 3-35.

1985. « Pangiirtung/Pangniqtuuq », *Inuktitut Magazine*, 59 : 18-36.

HARPER, Stephen

2008. *Présentation d'excuses aux anciens élèves des pensionnats indiens*. Consulté sur Internet, <http://www.ainc-inac.gc.ca/ai/rqpi/apo/index-fra.asp>, le 4 août 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1835. *Esthétique*. Paris : Librairie Germer-Baillière.

HEINICH, Nathalie

1996. *Etre artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris : Klincksieck.

HEINRICH, Albert C.

1972. « A non European System of Color Classification », *Anthropological Linguistics*, 6 : 220-27.

1974. « Color Classification of Some Central Canadian Eskimos », *Arctic Anthropology*, 11(1) : 68-72.

HENDERSON, Alisa

2007. *Nunavut: Rethinking Political Culture*. Vancouver : UBC Press.

HENDRIE, Stephen

2005. « Inuksuk nalunaikkutauniarninganut niruaqtavuuq pinnguavijjuarniaqtunit 2010-mi nalunaikkutauniarluni/Inuksuk symbol chosen as Olympics 2010 logo/Le symbole

Inuksuk est retenu comme logo des Jeux olympiques de 2010.», *Inuktitut Magazine*, 97 : 10-11.

HERVÉ Caroline

2010, « Analyser la position sociale du chercheur : des obstacles sur le terrain à l'anthropologie réflexive », *Cahiers du CIÉRA*, 6 : 7-25.

2013, « *On ne fait que s'entraider* ». *Dynamique des relations de pouvoir et construction de la figure du leader chez les Inuit du Nunavik (XXe siècle-2011)*. Thèse de doctorat en anthropologie, Québec-Paris : Université Laval et École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS).

HESSEL, Ingo

1988a. « The drawings of Parr : a closer look », *Inuit Art Quarterly*, 3(4) : 14-20.

1998. *Inuit Art : an Introduction*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

HESSEL, Ingo (Dir.)

2006. *Arctic Spirit. Inuit art from the Albrecht collection at the Heard Museum*. Phoenix/Vancouver/Toronto/Berkeley : Heard Museum/Douglas & McIntyre.

2010. *Kananginaaq. Kananginak Pootoogook. Celebrating Five Decades of Artistic Achievement*, Toronto : Museum of Inuit Art.

HBC, Hudson's Bay Company

2012. *HBC. Notre histoire: au fil du temps*. Consulté sur Internet, <http://www2.hbc.com/hbcheritagef/history/timeline/hbc/>, le 22 mai 2012.

HILL, Kelly et Kathleen CAPRIOTTI

2009. *Les artistes dans les provinces et territoires du Canada basé sur le recensement de 2006*. Conseil des Arts du Canada : Hill Stratégies Recherche Inc.

HIMMELHEBER, Hans

1993 [1938]. *Eskimo artists. (Fieldwork in Alaska, June 1936 until April 1937)*. Fairbanks : University of Alaska Press.

HIRAM, Léa

2005. *Sens et sensibilité du savoir chez les Inuit des Îles Belcher (Nunavut)*. Mémoire de Maîtrise en anthropologie. Québec : Université Laval.

HOCNKEY, David

2001. *Secret Knowledge: rediscovering the lost techniques of the old masters*. Londres : Thames and Hudson.

HOFFMAN, Gerhard

1993. « The aesthetics of Inuit art: Decoration, Symbolism, and Myth in Inuit Graphics; Material, Form and Space in Inuit Sculpture; the context of Modernism and Postmodernism », in Canadian Museum of Civilization (Dir.), *In the Shadow of the Sun. Perspectives on Contemporary Native Art*, Hull : Canadian Museum of Civilization, pp. 383-423.

HOFFMAN, Walter James

1897. *The graphic art of the Eskimos. Based upon the Collection in the National Museum. Reprinted from the Annual Report of the United States National Museum for 1895.* Washington : Smithsonian Institution-Government printing Office.

HOLM, Gustav Frederik

1914. « Ethnological Sketch of the Angmagsalik Eskimo », in William Thalbitzer (Dir.), *The Ammassalik Eskimo: Contributions to the Ethnology of the East Greenland Natives.* Copenhagen : Meddelelser om Grønland., pp. [3]-147.

HOT, Aurélie

2010. *Écrire et lire la langue inuit. Choix linguistiques contemporains à Iqaluit et Igloolik, Nunavut,* Thèse de Doctorat en anthropologie, Québec : Université Laval.

HOUG, Walter

1898. « The Lamp of the Eskimo », *Annual Report of the Board of Regents of the Smithsonian Institution for 1896. Report of the National Museum,* 164 : 1027-1056.

HOUSTON, Alma (Dir.)

1988. *Inuit Art : an Anthology,* Winnipeg : Watson and Dwyer.

HOUSTON, James

1964-65. *Eskimo graphic arts/L'art graphique des Eskimos.* Kinngait : West Baffin Eskimo Cooperative.

1967. *Eskimo prints/Estampes eskimo.* Barre [Massachusetts] : Barre Publishers.

1995. *Confessions of an Igloo Dweller: Memories of the Old Arctic.* Toronto : McClelland and Stewart.

HURET, Pauline (Dir.)

2003. *Les Inuit de l'Arctique canadien.* Québec : CIDEF-AFI Faculté des lettres, Université Laval.

IDLOUT d'ARGENCOURT, Leah

1976. « C.A.P. under Inuit Control/Kapku inunut sapisimajauliqtuq », *Inuit Today/Inuit Ullumi,* 5(1) : 19.

IDLOUT d'ARGENCOURT, Leah, et Kanaanginaaq PUTUGUQ

1976. « Kanaanginaaq Putuguq. An Artist Looks at Print-making/Kanaanginaaq Putuguq takujagaksaliurti », *Inuit Today/Inuit Ullumi,* 5(11) : 26-31.

IAF, Inuit Art Foundation (Dir.)

2008. *Inuit Art Foundation, 07/08 Annual Report – Ikajuqtiit,* Ottawa : Inuit Art Foundation.

2011. *Inuit Art Foundation Annual Report 2010-2011.* Ottawa : Inuit Art Foundation.

IAZ, Inuit Art Zone (Dir.)

2009. *Exposition. Gravures sur Pierre du Nunavik: Œuvres Sélectionnées (1973-1990)*. Québec : Inuit Art Zone [non publié].

IGLOLIORTE, Heather

2007. « Sanajatsarq: Reaction, Productions, and the Transformation of Promotional Practice », *Inuit Art Quarterly*, 22(4) : 14-25.

IPELLIE, Alootook

1975. « [Untitled poetry] », *Inuit Today/Inuit Ullumi*, 4(7) : 63.

1992. « La colonisation de l'Arctique », in Gerald McMaster, Martin, Lee-Ann (Dir.), *Indegina. Perspectives autochtones contemporaines*. Hull [Québec] : Musée canadien des Civilisations, pp. 39-58.

1993. *Arctic Dreams and Nightmares*. Penticton : Theytus Books Ltd.

INGOLD, Tim

2000. *The Perception of the Environment. Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres et New York : Routledge.

ISSALUK, Anita et Matthiew FOX

1999. « Carving is like a preserver of our culture », *Inuit Art Quarterly*, 14(4) : 25-28.

JACKSON, Marion E.

1985. *Baker Lake Inuit drawing : A study in the evolution of artistic self-consciousness*, thèse de Doctorat, Ann Arbor : University of Michigan.

JACKSON, Marion E. et Judith NASBY (Dir.)

1987. *Contemporary Inuit Drawings*. Guelph : McDonald Stewart Art Centre.

JACOBSEN, B.

2009. « Chat-New Roms for Language Contact » in Marc-Antoine Mahieu et Nicole Tersis (Dir.) *Variations on Polysynthesis: The Eskaleoutes Languages*. Amsterdam : Benjamins, pp. 249-260.

JENNESS, Diamond

1922a. « Eskimo art », *Geographical review*, 12(2) : 161-174.

1922b. *The Life of the Copper Eskimos. Report of the Canadian Arctic Expedition, 1913-18 [Southern Party, 1913-16], vol. XII(A)*. Ottawa : F. A. Acland.

1928. *The People of the Twilight*. New York : MacMillan.

1935. *The Ojibwa Indians of Parry Island: Their Social and Religious Life*. Ottawa : Canada Department of Mines, National Museum of Canada Bulletin 78, Anthropological Series 12.

1946. *Material Culture of the Copper Eskimo. Report of the Canadian Arctic Expedition, 1913-18 [Southern Party, 1913-16], vol. XVI*. Ottawa : Dirmund Cloutier.

JEUDY, Henri-Pierre

1999. *Les usages sociaux de l'art*. Paris : Circé.

JO, Jeux Olympiques de Vancouver.

2010. *Vancouver 2010. L'emblème des Jeux Olympiques. Normes graphiques, réservées exclusivement aux médias à des fins rédactionnelles*. Consulté sur Internet, http://www.vancouver2010.com/dl/00/14/36/06-08-01-olympic-graphic-standards-manual-fr_74d-Sc.pdf, le 14 octobre 2010.

JOPLING, Carol F.

1965. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New York, Toronto et Vancouver : E. P. Dutton & Co, Clarke Irwin & Co.

JOURDAN, Christine, et Claire LEVEBVRE

1999. « L'ethnolinguistique aujourd'hui. État des lieux » in *Anthropologie et Sociétés* 23(3) : 5-13.

KAPPIANAQ, George Agiaq et Nutaraq CORNELIUS

2001. *Inuit Perspectives on the 20th century. Volume 2. Travelling and Surviving on Our Land*. Iqaluit : Nunavut Arctic College.

KENOJUAK, Ashevak

1989. « Drawing is totally the reverse of the process of carving. Kenojuak talks about art-making », *Inuit Art Quarterly*, Vol. 4 (2) : 23-25.

KORHONEN, Marja

2007. *Titatuuniq. Aniguatittiniq Pijuriatujunik ammalu Sivumuagiarniq Naggaittukkut. Resilience. Overcoming Challenges and Moving on Positively*. Ottawa : Ajunnginiq Centre, National Aboriginal Health Organization (NAHO).

KINDL, Olivia

2009. « Le Concept de « forme symbolique » : un outil d'analyse pour l'anthropologie de l'art ? », in Musée du Quai Branly, *Histoire de l'art et anthropologie. Les procédures en histoire de l'art et en anthropologie*, Paris : INHA/Musée du Quai Branly, consulté sur Internet, <http://actesbranly.revues.org/78>, le 24 octobre 2009.

KING, J.C.H. et Henrietta LIDCHI (Dir.).

1998. *Imaging the Arctic*. Seattle/Vancouver : University of Washington Press/UBC Press.

KING, J.C.H., B. PAUKSZTAT et R. STORRIE (Dir.)

2005. *Arctic clothing of North America-Alaska, Canada, Greenland*. Montreal & Kingston : McGill-Queen's University Press.

KRUTAK, Lars.

2011. *Tattoos of the Arctic: Tattoos of the early hunter-gatherers of the Arctic*. Consulté sur Internet, http://www.vanishingtattoo.com/arctic_tattoos.htm, le 11 novembre 2013.

KUBLU, Alexina (Dir.).

2003. *Uqausiit Innait Uqalagusiagut/Glossary of Elders Terminology*. Iqaluit : Ukiurtartumi Silatusarvik - Nunavut Arctic College.

KUDLUK, Henry et Johnny ACULIAK

1997. « Johnny Aculiak: "It seems to me that our culture will die off one day if we do not keep carving », *Inuit Art Quarterly*, 12(4) :24-29.

KULCHYSKI, Peter

1989. « The postmodern and the paleolithic: notes on technology and native community in the far North », *Canadian Journal of Political and Social Theory/Revue canadienne de théorie politique et sociale*, XIII(3) : 49-62.

LABARGE, Dorothy

1986. *From drawing to print, perception and process in Cape Dorset art*. Calgary Gleinbow Museum.

LADITAN, Affin O.

2004. « De l'oralité à la littérature : métamorphoses de la parole chez les Yorubas », *Semen. De la culture orale à la production écrite : Littératures africaines*, 18 : 1-10.

LALONDE, Christine

2005. *La sculpture inuit d'aujourd'hui*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

2009. *Uuturautiit: Cape Dorset Celebrates 50 years of Printmaking/Uuturautiit : Cape Dorset Célèbre 50 ans de Gravure*, Ottawa : National Gallery of Canada.

LALONDE, Christine et Natalie RIBKOFF

2005. *"Itukiagâtta!" Sculptures inuites de la collection du Groupe Financier Banque TD*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

LAMOUREUX, Ève.

2010. « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis*. Consulté sur Internet, <http://amnis.revues.org/314>, le 14 février 2014.

LANTIS, Margaret

1938. « The Alaskan Whale Cut and its Affinities », *American Anthropologist*, 40 :438-464.

LAPLANTINE, François

2009. *Son, images et langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris : Beauchesne.

2013. *L'énergie discrète des lucioles. Anthropologie et images*. Louvain La Neuve : Academia.

LATOUR, Bruno

1997. *Nous n'avons jamais été modernes*. Paris : La découverte.

2010. « Prendre le pli des techniques », *Réseaux*, 5(163) : 11-31.

LAUGRAND, Frédéric

- 1997a. « Ni vainqueurs, ni vaincus. Les premières rencontres entre les chamanes inuit (*angakkuit*) et les missionnaires dans trois régions de l'Arctique canadien », *Anthropologie et Sociétés* 21(2-3) : 99-123.
- 1997b. *Siqqitiqpuq: conversion et réception du christianisme par les Inuit de l'arctique de l'est canadien*, Québec : Université Laval, thèse de Doctorat.
2002. *Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.
2010. « Miniatures et variations d'échelle chez les Inuit », in Philippe Descola (Dir.), *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*. Paris : Musée du Quai Branly, pp. 53-59.

LAUGRAND, Frédéric et Jarich OOSTEN

2002. « Canicide and Healing: the Position of the Dog in the Inuit Cultures of the Canadian Arctic », *Anthropos*, 97(1) : 89-105.
2003. « Le pouvoir de transformation des miniatures ». in Raymond Brousseau, Frédéric Laugrand, Jarich Oosten, Christian Courbère (Dir.), *Miniatures inuit. La miniature au cœur de l'art inuit*, Montélimar : Musée de la miniature, pp. 25-46.
2009. *The Sea Woman. Sedna in Inuit Shamanism and Art in the Eastern Arctic*. Fairbanks : University of Alaska Press.
2010. « *Qupirruit* : Insects and Worms in Inuit Traditions », *Arctic Anthropology*, 47(1) : 1-21.

LAUGRAND, Frédéric, Jarich OOSTEN et Maaki KAKKIK

2003. *Nunavummi iqqaumajaujullu qanuinnirijausimajullu ilangit. Uppirniqainnrniq/ Memory and History in Nunavut. Keeping the Faith. Volume 3*, Iqaluit : Iqaluit, Nunavut Arctic College.

LAUGRAND, Frédéric, Jarich OOSTEN et François, TRUDEL

2000. *Nunavummi iqqaumajaujullu qanuinnirijauvaksimajullu ilangit. naasautaa 1. Tuurngait tautunnguaqtauningit. Memory and History in Nunavut. Volume 1. Representing Tuurngait*, Volume 1, Iqaluit : Silattuqsarvik Nunavut Arctic College.

LENAERTS, Marc

2006. « Ontologie animique, ethnosciences et universalisme cognitif. Le regard ashéninka. », *L'Homme*, 3(179) : 113-39.

LE TOURNEAU, Michele

1999. « Siblings, joined in art. NWT and Nunavut have an exciting future », *Northern News Services* April 5, 1999, Consulté sur Internet, http://www.nnsi.com/frames/newspapers/1999-04/apr5_99art.html, le 9 février 2010.

LEROUX, Odette, Marion JACKSON et Minnie A. FREEMAN (Dir.)

1994. *Inuit Women Artists, Voices from Cape Dorset*, Hull : Canadian Museum of Civilizations.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1962. *La pensée sauvage*. Paris : Plon.

1989. *Des symboles et leurs doubles*, Paris : Plon.

LEUTHOLD, Steven

1998. *Indigenous Aesthetics. Native Art Media and Identity*. Austin : University of Texas Press.

LEWIS, Spencer H.

1957. *La couleur : son influence mystique*. Villeneuve-Saint Georges : Rosicruciennes.

LOWE, Ronald

1984. *Uummarmiut uqalungiha mumikhitchirutingit. Basic Uummarmiut Eskimo Dictionary*. Inuvik : Committee for Aboriginal Peoples Entitlement.

LYON, George Francis

1824. *The Private Journal of Captain G. F. Lyon, of H.M.S. Hecla, During the Recent Voyage of Discovery under Captain Parry, 1821-1823*. Londres : J. Murray.

MAIRE, Aurélie

2003. *Référence et pratique picturales dans la photographie de David Hockney, 1982-1986*. Mémoire de Maîtrise en histoire de l'art, Bordeaux : Université Bordeaux III.

2004. *Le dessin contemporain des Inuit du Canada au Nunavut et au Nunavik*. Mémoire de DEA en histoire de l'art, Paris : Université Paris X-Nanterre.

2008a. « L'art inuit. La création d'estampes en Arctique canadien », *Art & Métiers du Livre*, 261 : 54-65.

2008b. « Titiqtugarvik, "L'endroit où l'on dessine". La dynamique créatrice de l'estampe contemporaine inuit au Nunavut et au Nunavik, Arctique canadien », *Les Nouvelles de l'estampe*, 217 : 50-53.

2008c. « Inuit titiqtugangit, l'estampe inuit », in Gérard Robin et Aurélie Maire (Dir.), *Estamp'Art 77. 2008 - Art Inuit. Rencontres Internationales d'Estampe Contemporaine en Val de Loing. Biennale : Floraison d'Ailleurs*, Nemours : ART puissance 7 EVENT, pp. 8-13.

2009. « L'expression artistique au Nunavut: art graphique et changements iconographiques », in Béatrice Collignon et Michèle Therrien (Dir.), *Orality in the 21st century: Inuit discourse and practices. Proceedings of the 15th Inuit Studies Conference*. Paris : INALCO.

2010a. « La diffusion de l'art contemporain inuit canadien par Internet : de l'œuvre d'art à l'internaute », *Les Cahiers du CIÉRA*, 5 : 31-51.

2010b. « Puissance du dessin et limites du papier. Parole et pratiques graphiques inuit », *Cahiers de Littérature Orale*, 67-68 : 121-151.

2011. « Le domaine artistique contemporain de l'Arctique canadien dans l'environnement numérique : Réflexion sur les notions de droit d'auteur et de propriété intellectuelle », *Anthropologie et Sociétés*, 35(1-2) : 209-227.

2015. *L'art des régions inuit du Canada* [titre provisoire]. Québec : ZoneArtInuit Inc. (à paraître).

- MAIRE, Aurélie et Moustapha FAYE (Dir.)
2011. *Le bien-être et la santé autochtones. Les Cahiers du CIÉRA* 8. Québec : Université Laval-CIERA.
- MAISON.
1883. *Le Dessin enseigné sans maître, dans une suite de leçons d'une difficulté progressive, où la théorie de la perspective est combinée avec toutes les règles de cet art.* Paris : Audin.
- MALAURIE, Jean
1955. *Les derniers rois de Thulé.* Paris : Plon.
2000. *Ultima Thulé. De la découverte à l'invasion.* Paris : Éditions du Chêne.
- MARQUAND, Lucie
1975. « Marius Kayotak : Arctic Bay carver/Marius Qijuta ikpiajumi sanaguagakti », *Inuit Today/Inuit Ullumi*, 4(7) : 34-36.
- MAQUET, Jacques
1993. *L'anthropologue et l'esthétique. Un anthropologue observe les arts visuels*, Paris : Métailié.
- MARTIJN, Charles A.
1964. « Canadian Eskimo carving in historical perspective », *Anthropos*, 59 : 546-596.
- MARY-ROUSSELIÈRE, Guy O.M.I.
1970. « An important archeological discovery », *Eskimo*, 84 : 19-24.
- MASSON, Céline
2005. « L'écriture est un voir. Construction du psychique », *Cliniques Méditerranéennes*, 72 : 281-298.
- MATHIASSEN, Therkel
1927. *Archaeology of the Central Eskimos: The Thule Culture and Its Position Within the Eskimo Culture. Translation from the Danish by W. E. Calvert. Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-24.* Volume 4, Copenhagen : Nordisk Forlag.
1928. *Material culture of the Iglulik Eskimos. Report for the fifth Thulé Expedition 1921-1924*, Copenhagen : Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag.
- MAUSS, Marcel
1934. « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, Vol. XXXII(3-4) : n.p.
- MAXWELL, Moreau S.
1984. « Pre-Dorset prehistory of Canada. » in David Damas (Dir.) *The handbook of North American Indian : Arctic*, Washington : Smithsonian Institution. pp. 359-368.

MAZURE, M. P.-A.

1850. *Histoire et philosophie des Arts du Dessin*. Paris : Librairie classique et éducation.

McDONALD, John (Dir.)

1998. *The Arctic Sky. Inuit Astronomy. Star Lore, and Legend*. Toronto : Royal Ontario Museum/Nunavut Research Institute.

McEVILLEY, Thomas

1992. *Art and Otherness : Crisis in Cultural Identity*, Kingston and New York : Mcpherson & Compagny.

McGHEE, Robert

1984a. « Thule prehistory of Canada », in D. Damas, (Dir.), *The handbook of North American Indian : Arctic*, pp. 369-376, Washington : Smithsonian Institution.

1984b. *La préhistoire de l'Arctique canadien*. Montréal : Fides.

1988. « Material as metaphor in Prehistoric Inuit art. Attitudes of prehistoric people toward technology may have been considerably different from our own », *Inuit Art Quarterly*, 3(3) : 9-11.

McGRATH, Robin

1988. « Maps as metaphor. One hundred years of Inuit cartography », *Inuit Art Quarterly*, 3(2) : 6-10.

McMASTER, Gérald (Dir.)

2010. *Inuit Modern. The Samuel an Esther Sarick Collection*. Toronto : Art Gallery of Toronto-Douglas & McIntyre.

MELDGAARD, Jorgen

1960. *Eskimo Sculpture*. London : Methuen & Co.

MERLEAU-PONTY, Maurice

1945. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

1964a. *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard.

1964b. *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard.

MEYER, Michel

1999. *Pour une histoire de l'ontologie*. Paris : Quadrige/PUF.

MICHAUD, Yves

1999. *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

MINION, Robin

1996. *Inuit art and artists*. Edmonton : Boreal institute for Northern studies, University of Alberta.

MITCHELL, Marybelle

2008. « A virtual repatriation of the art », *Inuit Art Quarterly*, 23(3) : 9.

MORIN, Alexandre

2008. *Intégration sociale et problèmes sociaux chez les Inuits du Nunavut. Stratégies des Nunavumiuts à l'égard des possibilités et contraintes de la vie contemporaine.* Thèse de Doctorat en sociologie. Québec : Université Laval.

MOULIN, Raymonde

1992. *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion.

1995. *De la valeur de l'art*, Paris : Flammarion.

2003. *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*, Paris : Flammarion.

MYERS, Marybelle

1984. « A Brief History of the Marketing of Canadian Inuit Art in Arctic vision », in Barbara Lipton (Dir.), *Art of the Canadian Inuit*, Ottawa : Canadian Arctic Producers, pp. 99-103.

1986. « Japanese artists on Inuit printmaking », *Inuit Art Quarterly*, 1(1) : 1-3.

1988. « Who will control? Who will pay? », *Inuit Art Quarterly*, 3(1) : 3-9.

MYERS, Marybelle (Dir.)

1975. *Tivi Etook whispering in my ears and mingling with my dreams. Légendes susurrées à mes oreilles s'entremêlant à mes rêves.* Montréal : Fédération des Coopératives du Nouveau Québec.

NELSON, Edward William

1900. « The Eskimo about Behring Strait », *Eighteenth Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1896-97*, 1 : 19-518.

NEMIROFF, Diana, Robert HOULE et Charlotte TOWNSEND-GAULT

1992. *Terre, esprit, pouvoir, Les Premières nations au Musée des beaux arts du Canada.* Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

NOBEL, Justin

2011. « Cape Dorset youth refuse to give up hope "I can't stay away from Dorset. I love the land », *Nunatsiaq News*. Consulté sur internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article/65674cape_dorset_youth_refuse_to_give_up_hope/[2011-09-13 15:14:07], le 26 août 2011.

NUNGAK, Zebedee

2000. « Experimental Eskimos / *Ukturautiit Inuit* », *Inuktitut Magazine*, 87 : 4-17.

OKPIK, Abraham

1989. « Qanuq inuuluni tukiqamangaat/What it means to be an Inuk / Ce que signifie être un Inuk », *Inuktitut Magazine*, 70 : 10-14.

OOSTEN, Jarich et Frédéric LAUGRAND (Dir.)

1999. *Interviewing Inuit Elders. Volume 1. Introduction.* Iqaluit : Nunavut Arctic College.

- 2002a. « *Qaujimajatuqangit* and social problems in modern Inuit society. An elders workshop on *angakkuuniq* », *Études Inuit Studies* 26(1) :17-44.
- 2002b. *Inuit Qaujimajatuqangit: Shamanism and Reintegrating Wrongdoers into the Community*. Iqaluit : Nunavut Arctic College.
2007. *Surviving in Different Worlds: Transferring Inuit Traditions from Elders to Youth*. Iqaluit : Silatusarvik. Nunavut Arctic College.

OOSTEN, Jarich, Frédéric LAUGRAND et Wim RASING (Dir.)

2001. *Entrevues avec des aînés inuit. Volume 2. Perspectives sur le droit traditionnel*. Iqaluit : College Arctique du Nunavut.

PANOFSKY, Edwin

1976. *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Minuit.
- 1987 [1943]. *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*. Paris : Hazan.

PAQUIN, Nycole (Dir.)

1994. *De l'interprétation en arts visuels*. Montréal : Triptyque.

PARRY, William

1844. *Three voyages for the Discovery of a Northwest Passage from the Atlantic to the Pacific and Narrative of an attempt to Reach the Pole North*. New York : Harper.

PASCH, Timothy James

2008. *Inuktitut online in Nunavik: Mixed Methods Web-Based Strategies for Preserving Aboriginal and Minority Languages*. Washington : University of Washington.

PASTOUREAU, Michel

1992. *Le dictionnaire des couleurs de notre temps, Symbolique et société*. Paris : Bonneton.

PATRICK, Donna

2007. « Les langues autochtones en péril au Canada », *Anthropologie et Sociétés*, 31(1) : 125-141.

PAUKTUUTIT, Arnait Inuit katujjiqatigiingit - Inuit Women's Association Pauktuutit (Dir.)

1991. *No More Secret. Ijirartuaqarunniirniq*. Ottawa : Pauktuutit. Arnait Inuit katujjiqatigiingit - Inuit Women's Association Pauktuutit.
1992. Arnait Inuit katujjiqatigiingit Inuit Women's Association Pauktuutit (Ed.). 1992. *Naalatsiarlutit. Listen well. Spousal abuse*. Ottawa : Pauktuutit. Arnait Inuit katujjiqatigiingit. - Inuit women's association. Pauktuutit.

PAUL, Christiane

2004. *L'art numérique*. Paris : Thames and Hudson.

PECK, Edmund James

1925. *Eskimo-English Dictionary, Compiled from Erdman's Eskimo-german Direction 1864 AD*, Hamilton : The Ontario Press Limited.

PELAUDEIX, Cécile

2005. *Modèles de temporalité et lieux du sens en histoire de l'art : dessins et estampes (1959-2002) de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak*. Thèse de Doctorat en histoire de l'art, Québec et Grenoble : Université Laval et Université Pierre Mendès France, Grenoble III.

PENNEY, Christine

1995. *Aanniaqarnangittuliriniup uqausiqavingat (inuktitut/qallunatit/uiviititullu). Medical Glossary (English/Inuktitut/French). Glossaire Médical (français/inuktitut/anglais)*. Iqaluit : Arctic College, Nunatta campus.

PÉREZ, Patrick

2007. « L'envers du corps : peau et cosmos chez les Mayas Lacandons (Mexique) », *Dilecta*, 2(3) : 17-24.

PERNET, Fabien

2014. *La construction de la personne au Nunavik. Ontologie, continuité culturelle, et rites de passage*. Thèse de Doctorat en anthropologie. Québec et Lyon : Université Laval et Université Lyon Lumière II.

PERYOUAR, Barnabas

1997. « Barnabas Peryouar, Baker Lake Elder/Panapas Pirjuaq, qamanittuarmit inutuqaq », *Inuktitut Magazine*, 81 : 11-31.

PETER, Saali

1983. « Inuit Alarmed by Art Fakery/Inuit signgasuliqupu sanannguagangit ajaritauqattarninginnut », *Inuit Today/Inuit Ullumi*, 1(4) : 1-5.

PETIT, Céline

2011. *Jouer pour être heureux. Pratiques ludiques et expressions du jeu chez les Inuit de la région d'Iglulik (Arctique oriental canadien), du XIXe siècle à nos jours*. Thèse de Doctorat en anthropologie, Paris : Université Laval et Université Paris Ouest Nanterre.

PEYTARD, Jean

1970. « Oral et scriptural : deux ordres de situations et de description linguistiques », *Langue française*, 6 : 35-39.

PIETTE, Albert

2012. *De l'ontologie en anthropologie*. Paris : Berg International.

PIQTOUKUN, David Ruben

1983. « Trip to Abidjan, Ivory Coast, Africa/Tujarmiunirilaurtara aapitjaanmut, iivuri kuusni, aavrikamut/Voyage en Afrique, à Abidjan, Côte d'Ivoire », *Inuktitut Magazine*, 52 : 19-32.

PLATT, Christine (Dir.)

2013. *Inuit sanaugangit uqalimagait/Magazine d'art inuit/Inuit Art Magazine. Sivuningat inuit sanaugangita maannauvuq/L'avenir de l'art inuit ets maintenant/The Future of Inuit Art is Now. Vol.1.* Toronto : Museum of Inuit Art.

PLATON

1936. *La république.* Paris : Garnier Frères.

POIRIER, Sylvie

1992. « Cosmologie, personne et expression artistique dans le désert occidental australien », *Anthropologie et Sociétés*, 16(1) : 41-58.

POOTOOGOOK, Kananginak

2010. « Reflection on my life » in Ingo Hessel (Dir.), *Kananginaaq. Kananginak Pootoogook. Celebrating Five Decades of Artistic Achievement.* Toronto : Museum of Inuit Art, pp. 2-4.

POOTOOGOOK, Kananginak et Ovilu GOO-DOYLE

1992. « Kananginak », *Inuit Art Quarterly*, 3 :30-31.

PORSILD, Morten

1915. « Studies on the Material Culture of the Eskimo in West Greenland », *Meddelelser om Grønland*, 5 : 113-236.

POSTES CANADA

1980. *Singing song to the spirit. The history and culture of the Inuit. A heritage stamp collection/Un chant au Grand Esprit. L'histoire et la culture des Inuit. Une collection de timbres consacrés au patrimoine.* Ottawa : Canada Post/Postes Canada.

POTTLE, Barry et Ryan RICE (Dir.)

2001. *Contemporary traditions in inuit art / Traditions contemporaines dans l'art inuit.* Ottawa : Ministère des Affaires Indiennes et du Nord Québécois.

POURCHEZ, Laurence

2004. « Construction du regard anthropologique et nouvelles technologies : Pour une anthropologie visuelle appliquée », *Anthropologie et Sociétés*, 28(2) : 83-100.

PRICE, Sally

1984. *Co-wives and Calabashes.* Ann Arbor: University of Michigan Press.

1991. *Primitive Art in Civilized. Places.* Chicago : The University of Chicago Press.

1995. *Arts primitifs ; regards civilisés.* Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

QIA, Qikiqtani Inuit Association

2007. *Inuit gaujimajatuqangit.* Consulté sur Internet, <http://www.qia.ca/i18n/english/iq.shtm>, le 31 janvier 2013.

QTC, Qikirtani Truth Commission (Dir.)

2009a. *QTC Background Reports: Updates & Executive Summaries. Qikirtani Sulijumik Killisiniuaqtiit. Qikiqtani Truth Commission. Prepared for the Qikiqtani Inuit Association's Annual General Meeting. October 21, 2009.* Iqaluit : Qikiqtani Inuit Association.

2009b. *Pangnirtung Community History.* Ottawa : QTC, Qikirtani Truth Commission.

2009c. *Cape Dorset Community History.* Ottawa : QTC, Qikirtani Truth Commission.

QUASSA, Joanna (Dir.)

2000. *Uqausiit tukingit inuktitut tununirmiutitunqajuq [Inuktitut Dictionary:Tununiq Dialect]. Compiled by Elisapee Ootoova.* Iqaluit : Baffin Divisional Education Council.

QUMAQ, Taamusi

1991. *Inuit uqausillaringit. Les véritables mots Inuit : un dictionnaire des définitions en inuktitut du Nunavik, Québec arctique.* Québec, Inujuaq, Montréal : Association Inuksiutiit Katimajiit & Institut culturel Avataq.

RANDA, Vladimir

1986. *L'ours polaire et les Inuit.* Paris : Sélaf.

2009. « Uumajunik uqaruluujaqtuq “speaking badly to/about the animals” or how human speech affects them », in Béatrice Collignon et Michèle Therrien (Dir.), *Orality in the 21st century: Inuit discourse and practices. Proceedings of the 15th Inuit Studies Conference.* Paris : INALCO.

RASMUSSEN, Knud

1927. *Across Arctic America : Narrative of the fifth Thule Expedition.* New York : G.P. Putman's Sons.

1929. *Intellectual Culture oh the Iglulik Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24.* Volume VII (1), Kobenhavn : Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

1930. *Iglulik and Caribou Eskimo Texts. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24.* Volume VII (3), Copenhagen : Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

1931. *The Netsilik Eskimos: Social Life and Spiritual Culture. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24.* Volume VIII (1-2), Copenhagen : Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

1932. *Intellectual Culture of the Copper Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-1924.* Volume VIII (1-2), Copenhagen : Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

1994. *Du Groenland au Pacifique, deux ans d'intimité avec des tribus d'esquimaux inconnus.* Paris : Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.

RAY, Dorothy Jean

1961. *Artists of the tundra and the sea.* Seattle : University of Washington Press.

1969. *Graphic arts of the Alaskan Eskimo.* Washington : United States Department of the Interior.

RICOEUR, Paul

2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.

RIDLINGTON, Emily

2010. « Women's correctional centre opens. Facility to offer programs for female offenders, reduce Baffin Correctional Centre overcrowding », *Northern News Services*. Consulté sur Internet, http://www.nnsl.com/frames/newspapers/2010-06/jun21_10ja.html, le 14 février 2010.

RIGBY, Carole

2008. *Improving access to Aboriginal language material in the Unicode age: a Nunavut case study in developing multilingual and multiscrypt descriptive cataloguing standards for an integration library system*. Mémoire de Maîtrise, Aberdeen : University of Aberdeen.

RINGGENBERG, Patrick

2011. *Les théories de l'art dans la pensée traditionnelle. Guénon - Coomaraswamy - Schuon - Burckhardt*. Paris : L'Harmattan.

RIOU, Patrick, François ROUZAUD et Henri JAMET

1992. *Rencontre à travers les âges : sites et objets préhistoriques en Midi-Pyrénées : Lucy et Noah Meeko, Inuit, Steven Sheshamush, Cri, artistes du Grand-Nord*. Toulouse : ADDOCC Midi-Pyrénées.

RITUIT, Stephan

2010. « IsumaTV, les enjeux virtuels d'un réseau d'artistes inuit », *Les Cahiers du CIÉRA*, 5 : 17-27.

ROBBE, Pierre et Louis-Jacques DORAIS

1986. *Tunumiit oraasiat. Tunumiut oqaasii. Det østgrønlandske sprog. The East Greenlandic Inuit Language. La langue inuit du Groenland de l'Est*, Québec : Centre d'Études Nordiques - Université Laval.

ROBERTSON, Sonia

2011. « Une vision globale de la santé », *Cahiers du CIÉRA*, 8 : 13-18.

ROCH, Ernst (Dir.)

1974. *Arts of the Eskimo : Prints*. Montréal et Toronto : Sigmund Press & Oxford University Press.

RODRIGUE, Julie et Nathalie OUELLETTE

2007. « Inuit Women as Mediators between Human and Non-Human Beings in the Contemporary Canadian Eastern Arctic » in Frédéric Laugrand et Jarich Oosten *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Québec : Université Laval, pp. 175-91.

ROGERS, Sarah

2014. « Inuit art magazine back in print. Inuit Art Foundation launches Kenojuak Ashevak memorial fund », *Nunatsiaq News*, Consulté sur Internet, http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article/65674inuit_arts_magazine_back_in_print/, le 5 février 2014.

ROTHENBERG, J., et G. FINE

2008. « Art worlds and their ethnographers », *Ethnologie française*, 28(1) : 31-37.

ROUTLEDGE, Marie

1999. *Sananguarnikkut inuunirmik. Inuit sanaugangit kanataup takujaksaqarvingannit/Un art qui s'affirme. La sculpture de la collection permanente*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada/National Gallery of Canada.

ROUTLEDGE, Marie et Marion E. Jackson

1990. *Pudlo Pudlat : Thirty Years of Drawing*. Ottawa : National Gallery of Canada.

RYAN, Leslie Boyd

2007. *Cape Dorset Prints: A Retrospective. Fifty Years of Printmaking at the Kinngait Studio*. San Francisco : Pomegranate Communications Inc.

SAINT-AUBIN, Danielle

1980. *English Loan-Verbs in the Inuktitut Search of Inuit Bilinguals*. Mémoire de Maîtrise en linguistique, Ottawa : Université McGill.

SAKO, Hatouma

2015-16. *Les pisiit : l'oralité dans sa forme vivante-pratiques poétiques orales inuit*. Thèse de Doctorat en ethnopoétique et en ethno-linguistique. Paris-Montréal : Université Paris VII, INALCO et Université de Montréal (à paraître).

SAKO, Hatouma et Aurélie MAIRE

2015-16. « Sur les traces de l'ours qui danse. Approches ethnohistorique de l'art et ethnopoétique de *Nanunnguaq* », in Karen Hoffman-Schickel, Pierre Le Roux et Éric Navet (Dir.), *Sous la peau de l'ours. L'humanité et les ursidés : approche interdisciplinaire*, Strasbourg : (à paraître).

SALADIN D'ANGLURE, Bernard

1962. « Découverte de pétroglyphes à Qajartalik sur l'île de Qikertaaluk », *North/Nord*, 9(6) : 34-39.

1980a. « Violences et enfantements inuit ou les nœuds de la vie dans le fil du temps », *Anthropologie et Sociétés*, 4(2) : 65-99.

1980b. « Petit-Ventre », l'enfant-géant du cosmos. Ethnographie de l'enfant et enfance de l'ethnographie dans l'Arctique canadien », *L'Homme*, XX(1) : 7-46.

1983. « *Ijiqqat* : voyage au pays de l'invisible inuit », *Études/Inuit/Studies*, 7(1) : 67-83.

1997a. « Pour un nouveau regard ethnographique sur le chamanisme, la possession et la christianisation », *Études/Inuit/Studies*, 21(1-2) : 5-20.

- 1997b. « Svend Frederiksen et le chamanisme inuit ou la circulation des noms (*atitit*), des âmes (*tarniit*), des dons (*tunijjutiit*) et des esprits (*tuurngait*) ». *Études/Inuit/Studies*, 21(1-2) : 37-73.
2000. « *Pijariurniq*. Performances et rituels inuit de la première fois », *Études/Inuit/Studies*, 24(2) : 89-113.
2001. *Innarnik Apiqsuqattarniq. Naisautaa 4. Akpirijavinituqait Angakkuillu/Interviewing Inuit Elders. Volume 4. Cosmology and Shamanism/Entrevues avec des Aînés Inuit. Volume 4. La Cosmologie et le Chamanisme Inuit*. Iqaluit : Nunavut Arctique College.
2006. *Etre et renaître inuit homme, femme ou chamane*. Paris : Gallimard.

SALADIN D'ANGLURE, Bernard (Dir.)

1979. *Tuktuit Mitsaanut*. Québec : Association Inuksiutiit Katimajit Inc.
2001. *Innarnik Apiqsuqattarniq. Naisautaa 4. Akpirijavinituqait Angakkuillu/Interviewing Inuit Elders. Volume 4. Cosmology and Shamanism/Entrevues avec des Aînés Inuit. Volume 4. La Cosmologie et le Chamanisme Inuit*, Iqaluit : Nunavut Arctique College.

SALADIN D'ANGLURE, Bernard et Davidialuk ALASUAQ

1978. *La parole changée en pierre, vie et œuvre de Davidialuk Alasuak, artiste inuit du Québec arctique*. Québec : Gouvernement du Québec Ministère des Affaires Culturelles Direction Générale du Patrimoine.

SAMMONS, Katherine

1994. *Avatiliriningmut uqausiqarvingat (inuktitut/qallunaatitut/uiviititut). Environmental glossary (English/Inuktitut/French). Glossaire sur l'environnement (anglais/inuktitut/français)*. Iqaluit : Arctic College, Nunatta Campus.

SANAVIK, Co-operative Association (Dir.)

1987. *Baker Lake 1987 prints*. Winnipeg : Sanavik Co-operative Association and Indian and Northern Affairs Canada.

SAPIR-WOLF, Edward

1985. *Selected Writings in Language, Culture, and Personality*. Berkeley : University of California Press.

SAUCIER, Céline. 1998. *Le refus de l'oubli*. Québec : Les Editions De L'instant Meme

SEIDELMAN, Harold et James E. TURNER (Dir.).

1993. *The Inuit imagination : Arctic myth and sculpture*. Vancouver : Douglas & McIntyre.

SCHAEFFER, J.-M.

1996. *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*. Paris : Gallimard.

SCHAPIRO, Meyer

1969. « On some problems in the semiotic of visual art, field and vehicle in image signs », *Semiotica*, 1(3) : 223-242.

1982. *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard.
1992. « Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel : champ et véhicules dans les signes iconiques. » in Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, pp. 7-34.
- SCHNEIDER, Lucien
1985. *Ulinasigutiit, An inuktitut-english dictionary of Northern Quebec, Labrador and Eastern dialects (with an english-inuktitut index)*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
1986. *Dictionnaire des infixes de l'esquimau de l'Ungava*. Québec : Association Inuksiutiit Katimajit-Laval University.
- SEMENIUK, Robert
2007. *Among the Inuit. Inuit Akunniinginni*. Vancouver : Raincoast Books.
- SEVERI, Carlo.
2009. « La parole prêtée. Comment parlent les images », in Carlo Severi et Julien Bonhomme (Dir.), *Cahiers d'anthropologie sociale no 5, Paroles en actes*, Paris : Herne, pp. 11-42.
- SIMARD, Cyril
1977. « Pour une meilleure de connaissance l'artisanat esquimau », in Cyril Simard, *Artisanat québécois. 3. Indiens et Esquimaux*. Montréal : Les Éditions de l'Homme. 331-493
- SIMARD, Jean-Jacques
1979. « Terre et Pouvoir au Nouveau-Québec », *Études/Inuit/Studies*, 3(1) : 101-129.
- SIOUI DURAND, Gilles
1997. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*, Québec : Les Éditions Intervention.
- SOKOLOFF, Mélissa
2009. « L'art comme lieu de parole : Intervention d'art-thérapie auprès d'un adulte inuit à Montréal », in Béatrice Collignon et Michèle Therrien (Dir.), *Proceedings of the 15th Inuit Studies Conference, Orality (Paris, 2006)*, Paris : INALCO.
- SONNE, Brigitte
1988. *Agayut : Nunivak Eskimo masks and drawings from the 5th Thule expedition, 1921-24, collected by Knud Rasmussen*. Copenhagen : Gyldendan.
- SOURIAU, Étienne
1943. *Les différents modes d'existence*. Paris : PUF.
2009. *Les différents modes d'existence. Suivi de Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Paris : PUF.

SPALDING, Alex

1998. *Inuktitut. A Multi-Dialectal Outline Dictionary (with an Aivilingmiutaaq base)*. Iqaluit : Nunavut Arctic College.

SPROULL, Thomson, Jane et Luke RATZLAFF

2005. « Andrew Qappik's contemporary Arctic visions », *Inuit Art Quarterly*, 20(4) : 10-16.

STAPLES, Annalisa et Ruth L. McConnell

1993. *Soapstone and Seed Beads : Arts and Crafts at the Charles Camsell Hospital, a Tuberculosis Sanatorium*. Edmonton : Provincial Museum of Alberta.

ST-ARNAUD, Pierre et Pierre BÉLANGER

2005. « Co-création d'un espace-temps de guérison en territoire ancestral par et pour les membres d'une communauté autochtone au Québec : appréciation clinique d'une approche émergente et culturellement adaptée », *Drogues, Santé et Société*, 2 : 141-176.

STATISTIQUE CANADA

2012a. *Pangnirtung, Nunavut (Code 1293) et Nunavut (Code 62) (tableau). Profil du recensement, Recensement de 2011, produit né 98-316-XWF au catalogue de Statistique Canada*. Ottawa : diffusé le 24 octobre 2012. Consulté sur Internet, <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>, le 1 février 2013.

2012b. *Cape Dorset, Nunavut (Code 6204007) et Nunavut (Code 62) (tableau). Profil du recensement, Recensement de 2011, produit né 98-316-XWF au catalogue de Statistique Canada*. Ottawa : diffusé le 24 octobre 2012. Consulté sur Internet, <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/dp-pd/prof/index.cfm?Lang=F>, le 1 février 2013.

STEENSBY, H. P.

1910. « Contributions to the Ethnology and Anthropogeography of the Polar Eskimos. », *Meddelelser om Grønland*, 34(7) : [255]-405.

STEFANSSON, Vilhjalmur

1924. *My Life with the Eskimo*. New York : Macmillan.

STENTON, Doug R.

1997. *Itarnisaliriniimut Uqausiit (Inuktitut/Qallunatitut/Uiviititut)/Archeology Glossary (English/Inuktitut/French)/Glossaire d'Arch ologie (Anglais/Inuktitut/Français)*. Iqaluit : Nunavut Silatusarvik. Nunavut Arctic College.

SWINTON, George

1965. *Eskimo sculpture / Sculpture Esquimaude*. Toronto : McClelland and Stewart.

1971. *Sculpture of the Inuit: Masterworks of the Canadian Arctic/La sculpture chez les Inuit : chefs-d'œuvres de l'Arctique canadien*, Toronto : University of Toronto Press.
1972. *Sculpture of the Eskimo*, Toronto : McClelland and Stewart LimitDir..
1979. « Contemporary Inuit aesthetics: touch and the real », *Arts & Culture of the North*, III(2) : 143-145.

TAGOONA, Armand

1973. « Tagoona Remembers / taguna ikaumavuk », *Inuit Monthly/Inuit Ullumi*, 2(6) : 22-23 et 59-60.

TAYLOR, William E., Jr.

1962. « Comments on the Nature and Origin of the Dorset Culture. » *Problems of the Pleistocene and Arctic*, 2 : 56-67.

TEEVEE, Ningeokuluk

2009. *Aliguq/Alego*. Toronto-Berkeley : Groundwood Books.

TERSIS, Nicole, et Michèle THERRIEN

1996. *La dynamique dans la langue et la culture inuit*. Paris : Peeters.

THALBITZER, William (Dir.)

1914. *Ethnographical Collections from East Greenland (Angmagsalik and Nualik) Made by G. Holm, G. Amdrup and J. Petersen and DescribDir. by W. Thalbitzer. In The Ammassalik Eskimo: Contributions to the Ethnology of the East Greenland Natives. Directed. by William Thalbitzer; translation. from the Danish by H. M. Kyle.* Copenhagen : Nordisk Forlag.
1930. « Les magiciens esquimaux, leurs conceptions du monde, de l'âme et de la vie », *Journal de la Société des Américanistes*, 22(2) :73-106.
1941. « Ethnographical Collections from East Greenland (Angmagsalik and Nualik). Made by G. Holm, G. Amdrup and J. Peterson, and described by W.Thalbitzer » in William Thalbitzer (Dir.), *The Ammassalik Eskimo : Contributions to the Ethnology of the East Greenland Natives*, Copenhagen : C. A. Reitzels Forlag, pp. 321-667.

THERRIEN, Michèle

1987. *Le corps inuit (Québec arctique)*. Paris : Selaf - PUF.
1989. « Identité et forme graphique. Le syllabaire des Inuit de l'Arctique oriental canadien », *L'Ethnographie*, 85(1) : 71-88.1990, « Traces sur la neige, signes sur le papier. Significations de l'empreinte chez les Inuit Nunavimmiut (Arctique québécois) », *Journal de la Société des Américanistes*, LXXVI : 33-53.
1990. « Traces sur la neige, signes sur le papier. Significations de l'empreinte chez les Inuit Nunavimmiut (Arctique québécois) », *Journal de la Société des Américanistes*, LXXVI : 33-53.
1993. « Le syllabaire des Inuit, ou de l'attachement à la pratique identitaire dans l'Arctique oriental canadien », in Marie-Josée Jolivet et Diana Rey-Hulman (Dir.), *Jeux*

- d'identité, études comparatives à partir de la Caraïbe*, Paris : L'Harmattan, pp. 83-100.
1995. « Tradition et transition: la notion de dynamique chez les Inuit. » in Anne-Victoire Charrin, Jean-Michel Lacroix et Michèle Therrien (Dir.), *Peuples des Grands Nords. Traditions et transitions*, Paris, UNESCO : Presses de la Sorbonne Nouvelle - Institut national des Langues et Civilisations Orientales, pp. 245-54.
1996. « Néologie Inuit et nouvelles traductions de la culture », *Études canadiennes, Canadian Studies*, 41 : 25-39.
2002. « Ce que précise la langue inuit au sujet de la remémoration », *Anthropologie et Sociétés*, 26 (2-3) : 117-137.
2005. « Corps inuit, espace géographique et cosmologique » in M.-F André (Dir.) *Le monde polaire : mutations et transitions*, Paris : Ellipses, pp. 39-51.
2008. « Tout révéler et rester discret chez les Inuit de l'Arctique canadien », in Michèle Therrien (Dir.), *Paroles interdites*, Paris : Karthala- Langues'O, pp. 251-284.

THERRIEN, Michèle et Frédéric, LAUGRAND (Dir.)

2001. *Innarnik Apiqsuqattarniq. Aannianiq Aanniaqtailimaniq/Interviewing Inuit Elders. Perspectives on Traditional Health/Interviews d'Aînés Inuit. Bien-être Physique et Psychique*. Iqaluit : Nunavut Arctic College.

THERRIEN, Michèle et Taamusi QUMAQ

1995. « Corps sain, corps malade chez les Inuit. Une tension entre l'intérieur et l'extérieur. Entretiens avec Taamusi Qumaq », *Recherches amérindiennes au Québec*, 1 :71-84.

THOM, Ian, M.

2009. *Challenging Traditions. Contemporary First Nations Art of the Northwest Coast*. Vancouver/Toronto, Kleinburg, Seattle : Douglas & McIntyre/McMichael Canadian Art Collection/University of Washington Press

THOMSON, Jane Sproull et Luke RATZLAFF

2005. « Andrew Qappik's Contemporary Arctic Visions », *Inuit Art Quarterly*, 4 :10-16.

TIDLUMALUK, Irwin Melissa

2007. « Inuulluni Titiraujarti Annie Pootoogook titirauj akkauniq pauqatauvuq silarjuami/Inuk Artist Annie Pootoogook is World Class/Annie Pootoogook, une artiste inuite de classe mondiale », *Inuktitut Magazine*, 102 :10.

TRÉPANIÉ, France

2008. *Rapport d'activité final: Forum sur l'administration des arts autochtones. Leadership et gestion pour les Autochtones. The Banff Centre*. Ottawa : Conseil des Arts du Canada.

TRUDEL, François

- 2002, « De l'ethnohistoire et l'histoire orale à la mémoire sociale chez les Inuit du Nunavut », *Anthropologie et Sociétés*, 26(2-3) :137-159.

TULUGAK, Aliva

2007. *Partager autrement : la petite histoire du mouvement coopératif au Nunavik*, Baie d'Urfé : Fédération des coopératives du Nouveau-Québec.

TUNNGAVIK, Nunavut Government

2008. *Système de santé du Nunavut. Rapport annuel sur l'état de la culture et de la société inuites 2007-08*. Iqaluit : Nunavut Tunngavik Incorporated.

TURNER, Lucien

1894. *Ethnography of the Ungava District, Hudson Bay Territory*. In *Eleventh Annual Report of the Bureau of American Ethnology for the Years 1889-1890*. Washington : Government Printing Press.

TYLOR, Edward Burnett

1873. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom*. Londres : John Murray.

UNESCO

1980. *Annexe 1 : Recommandations aux États membres. Recommandation relative à la condition de l'artiste*. Consulté sur Internet, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029f.pdf#page=158>, le 19 mars 2013.

2003. *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*. Paris : Unesco.

2011. *Orientations devant guider la mise en œuvre de la Convention du patrimoine mondial*. Paris : UNESCO.

VALLÉE, L. L.

1821. *Traité de la science du dessin*. Paris : Mme Ve Courcier, Libraire pour les sciences.

VASTOKAS, Joan

1971, « Continuities in Eskimo graphic style », *ArtsCanada*, XXVIII (162-163) : 69-83.

VÉRON, Eugène

1878. *L'esthétique : origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique*. Paris : C. Reinwald et Cie, Libraires-éditeurs.

VICTOR, Paul-Émile et Joëlle ROBERT-LAMBLIN

1989. *La civilisation du phoque. Jeux, gestes et techniques des Eskimo d'Ammassalik*. Paris: Armand Colin/Raymond Chabaud.

1993. *La civilisation du phoque. Légendes, rites et croyances des Eskimo d'Ammassalik*, Paris : Raymond Chabaud.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo

1991. « Cosmologie » in Pierre Bonté et Michel Izard (Dir.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris : Quadrige – PUF, pp. 178-79.

1992. *From the Enemy's Point of View: Humanity and Divinity in an Amazonian Society*. Chicago : University of Chicago Press.

2004. « Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies », *Common Knowledge*, 10(3) : 463-84.
2006. « "Une figure humaine peut cacher une affection-jaguar" Réponse à une question de Didier Muguet », *Multitudes*, 1(24) : 41-52.

VLADYKOV FISHER, Kyra

2008. *Guide to Cape Dorset artists*. Cape Dorset : Municipality of Cape Dorset.
2010. *Pangnirtung 2010 Print Collection. 2010 pangnirngtumi tititugat amisuliurtausimajut*. Pangnirtung : Uqurmiut Inuit Artists Association Artists.

VON FINCKENSTEIN, Maria (Dir.)

1999. *Celebrating Inuit Art 1948-70*. Toronto : Canadian Museum of Civilization-Key Porter Books.
2002. *Nuvisavik, là où nous tissons*. Toronto : McGill-Queen's University Press.

VORANO, Norman

2008. « Inuit Men, Erotic Art. Certain Incidencies That Need Not Here Be Mentionned », in Drew Hayden Taylor (Dir.), *Me sexy. An Exploration of native Sex and Sexuality*, Vancouver : Douglas & McIntyre Ltd., pp. 124-49.

WAJCMAN, Gérard

2006. « Les frontières de l'intime intime exposé, intime extorqué », in Murielle et Julien Milly Magnebin (Dir.), *Les images honteuses*, Seyssel : Champ Vallon., pp. 71-90.

WALK, Ansgar

1999. *Kenojuak : the life story of an Inuit artist*. Manotick [Ontario] : Penumbra Press.

WATT, Virginia J. (Dir.)

1980. *Canadian Guild of Crafts Quebec, the Permanent Collection Inuit Arts and Crafts C.1900-1980*. Montréal : Canadian Guild of Crafts Québec.

WEBSTER, Andrew

2007. *Discussion Paper on Economic Impacts of Aboriginal Cultural Industries*. Ottawa : Department of Canadian Heritage.

WEETALUKTUK, Jobie et Robyn BRYANT

2008. *Tiivi Ittuup inuusinga sanannguarusingalu unikkausingillu. Le monde de Tivi Etok : la vie et l'art d'un aîné inuit de Kangiqsualujjuaq, Nunavik. The world of Tivi Etok : The life and art of an Inuit elder from Kangiqsualujjuaq, Nunavik*, Québec : MultiMondes.

WESTERMANN, Mariët (Dir.)

2005. *Anthropologies of Art*. Williamstown, Massachusetts : Sterling and Francine Clark Art Institute.

WEYER, Edward-Moffat Jr.

1932. *The Eskimos : Their Environment and Folkways*. New Haven : Yale University Press.

WIHAK, Christine.

2004. « Psychologists in Nunavut: A Comparison of the Principles Underlying Inuit Qaujimanituqangit and the Canadian Psychological Association Code of Ethics », *Pimatisiwin: A Journal of Aboriginal and Indigenous Community Health*, 2(1) : 30-40.

WISE, Jonathan

2000. *Photographic memory: Inuit representation in the work of Peter Pitseolak*. Mémoire de Maîtrise en arts, Montréal : Concordia University.

WITTGENSTEIN, Ludwig.

1993 [1922]. *Tractatus logico-philosophicus*. Paris : Gallimard.

WÖLFFLIN, Heinrich

1997 [1982]. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris : Champs arts.

5. Références filmographiques

ARANQU-BARIL, Alethea

2010, *Tunniit: Retracing the Lines of Inuit Tattoos*, Iqaluit : Unikkat Studios Inc., 50 min.

FEENEY, John

1958, *The Living Stones/Pierres vives*, Montréal : Office National du Film Canadien. 32 mn. Disponible sur Internet, http://www.onf.ca/film/pierres_vives

1964 *Kenojuak: Artiste Eskimo/Kenojuak, artiste esquimau*. Montréal : Office National du Film Canadien/National Film Board. 20 mn. Disponible sur Internet, http://www.onf.ca/film/kenojouak_artiste_esquimau

KUNUK, Zacharias,

2001 *Atanarjuat – la légende de l'homme rapide/Atarnajuak, the fast runner*, Igloolik, Isuma Productions, 172 min. Disponible sur Internet, <http://www.isuma.tv/fr/isuma-productions/atanarjuat-the-fast-runner>

KUNUK, Zacharias et Norman COHN

2006 *Le Journal de Knud Rasmussen/The Journal of Knud Rasmussen*, France/Danemark, Alliance Viva Film. 117 min, Disponible sur Internet, <http://www.isuma.tv/en/isuma-productions/jkr>

PILON, Benoît et Bernard ÉMOND

2008, *Ce qu'il faut pour vivre*, Montréal, Films Séville, 102 min.

SITE (MEDIA) INC.

2006. *Annie Pootoogook*. Toronto : Site Media Inc. 23.5 min.

6. Sources Internet mobilisées dans la thèse

Analyse et traitement informatique de la langue française (ATILF) :

<http://atilf.atilf.fr/tlfi.htm>

Artprice.com : <http://www.artprice.com/>

Assemblée Législative du Nunavut :

<http://www.assembly.nu.ca/francais/debates/index.html>

Asuilaak, Inuktitut Living Dictionary - Dictionnaire vivant :

<http://www.livingdictionary.com/>

Bibliothèque et Archives Canada : <http://www.collectionscanada.gc.ca/index-e.html>

Canadian Arctic Producers (CAP) : <http://inuit.pail.ca/arctic-producers.htm>

Centre nationale de ressources textuelles et lexicales (CNRTL) : <http://www.cnrtl.fr/>

Commission scolaire Kativik : <http://www.kativik.qc.ca/>

Dorset Fine Arts (Kinngait) : <http://www.dorsetfinearts.com/>

Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec (FCNQ) : <http://www.fcNQ.ca/>

Fondation de guérison autochtone : <http://www.fadg.ca/>

Grand dictionnaire terminologique de l'Office québécois de la langue française : www.dgt.oqlf.gouv.qc.ca/

Hubert Wenger Eskimo database : <http://www.wengereskimodb.uaf.edu/BiblioZ1.html>

Institut Culturel Avataq : <http://www.avataq.qc.ca/>

Inuit Art Alive : <http://inuitartalive.ca/>

Inuit Art Foundation (IAF) : <http://www.inuitart.org/foundation/>

Inuit Artists' College (IAC) : <http://www.inuitart.org/college/>

Inuit Artists' Prints database : http://www.gallery.ca/inuit_artists/acknowledge.jsp?Lang=EN

Inuit Broadcasting Corporation (IBC) : www.nac.nu.ca/

Inuit Tapiriit Kanatami (ITK) : <https://www.itk.ca/>

Isuma Productions (Igloolik) : <http://www.isuma.tv/isuma-productions>

Marion Scott Gallery : <http://www.marionscottgallery.com/index.asp>

Match Box Gallery (Kangirliniq) : <http://www.matchboxgallery.com/>

McMichael Canadian art collection (Guelph) : <http://www.mcmichael.com/>

Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada (MAINC) : www.ainc-inac.gc.ca/

Musée canadien de l'histoire (Gatineau) : <http://www.museedelhistoire.ca/>

Musée canadien des Civilisations (Gatineau) : <http://www.civilisations.ca/accueil/>

Musée de la civilisation (Québec) : http://www.mcq.org/index_fr.php

Musée national des Beaux-arts du Québec : <http://www.mnbaq.org/>

Museum of Inuit Art (MIA, Toronto) : <http://miamuseum.ca/>

National Gallery of Canada (Ottawa) : <http://www.gallery.ca/en/>

Nations autochtones du Québec: <http://indianamarketing.com/nations/nations.html>

North West Company : <http://www.inuitartmarketingservice.com/>

Northwest Territories Arts : <http://www.nwtarts.com/OrgDetails.aspx?OrgID=67>

Nunavut Arts and Crafts Association (NACA) : <http://www.nacaarts.com/>

Nunavut Tunngavik Incorporated (NTI) : <http://www.tunngavik.com>

Qikiqtani Inuit Association (QIA) : <http://www.qia.ca/>

Qikiqtani Truth Commission (QTC) : <http://www.qtcommission.com>

Kitikmeot Inuit Association (région Qitirmiut): <http://kitia.ca/en/splash>

Statistique Canada : <http://www.statcan.gc.ca/start-debut-fra.html>

Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts - Uqqurmiut Inuit Artists Association (Pangniqtuuq):
<http://www.uqqurmiut.com/>

Waddington's Canada's Auction House : <http://inuit.waddingtons.ca/>

West Baffin Eskimo Cooperative (WBEC, Kinngait) : <http://inuit.pail.ca/west-baffin-co-op.htm/>

Winnipeg Art Gallery (WAG) : <http://wag.ca/art/collections/inuit-art>

ZoneArtInuit.Inc. / Inuit Art Zone - Sculptures : <http://www.inuitartzone.com>

ZoneArtInuit.Inc. / Inuit Art Zone - Prints : <http://inuitartprints.com/>

7. Sources visuelles

7.1. Réserves d'œuvres graphiques inuit consultées au Canada

Province / État / Territoire	Ville	Institution	Corpus	Date de consultation	Contexte académique de la recherche
Nunavut	Kinngait	Dorset Fine Arts (WBEC)	Ensemble des dessins réalisés et vendus par les artistes à la coopérative durant l'année		Enquêtes de terrain
	Pangniqtuuq	Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts	Ensemble des dessins réalisés et vendus par les artistes à la coopérative depuis 1972		Enquêtes de terrain
Ontario	Gatineau	Musée canadien des Civilisations	Dessins et estampes	Août 2003	Préparation du projet de recherche doctorale
	Toronto	Dorset Fine Arts (WBEC)	Collections annuelles des estampes de Kinngait depuis 1959 et dessins archivés	Septembre 2010	Visite personnelle
Québec	Montréal	Musée des beaux-arts de Montréal	Estampes des régions Nunavik, Nunavut et Inuvialuit depuis 1959	Juin-août 2005	DEA, Préparation du projet de recherche doctorale : stage au service des archives menant à la révision des notices et à la documentation des dessins et estampes inuit de la collection du musée

**7.2. Musées et centre culturels dont les réserves et les collections inuit consultés
durant la recherche**

Province / État / Territoire	Ville	Institution	Statut	Contenu des collections arctiques	Date(s) de consultation
CANADA					
Nunavut	Iqaluit	Nunatta Sunakkutaangit Museum	Musée	Matériel ethnographique et archéologique du Nunavut ; art et artisanats contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie)	Février 2007 Mai 2009 Mai 2010
	Kinngait	Visitor center	Centre d'information touristique	Cartes géographiques, documentation historique et reproductions d'œuvres d'art	Avril-mai 2009 Avril-mai 2010
		Dorset Fine Arts	Boutique	Sculptures récentes	Mai 2010
	Pangniqtuuq	Angmarlik Visitor Centre	Musée, centre d'interprétation, maison des aînés, bibliothèque	Matériel ethnographique et archéologique Pangniqtuurmiut ; documentation historique ; arts et artisanats contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie) de Pangniqtuuq	Décembre 2006- février 2007 Mars-avril 2010
Ontario	Gatineau	Musée canadien des Civilisations	Musée	Matériel ethnographique et archéologique des Inuit du Canada ; documentation historique ; art et artisanats	Août 2003

				contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie)	
Guelph	McMichael Canadian Art Collection	Musée		Arts contemporains inuit canadien : estampes et dessins	Septembre 2010
Mississauga	Canadian Arctic Producers	Grossiste d'art inuit (destiné aux professionnels)		Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes, tapisseries et artisanat	Septembre 2010
Ottawa	Musée national des beaux-arts du Canada	Musée		Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes, tapisseries et artisanat	Août 2003
Toronto	Dorset Fine Arts (WBEC)	Coopérative inuit (succursale de la WBEC de Kinngait, destinée aux professionnels)		Estampes et sculptures de Kinngait	Septembre 2010
	Feherley Fine Arts	Galerie d'art privée		Arts contemporains inuit canadiens : estampes, dessins et sculptures	Septembre 2010
	Museum of Inuit Art	Musée		Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes et dessins de l'Arctique	Septembre 2010

				canadien	
		North West Company	Grossiste d'art inuit (destiné aux professionnels)	Sculptures récentes du Nunavut et de la région Inuvialuit	Septembre 2010
Québec	Baie d'Urfé	Fédération des Coopératives du Nouveau Québec (FCNQ)	Coopérative inuit	Artisanat, sculptures et estampes du Nunavik	Février 2007 Juin 2009 Septembre 2010
		Galerie d'art inuit Images Boréales	Galerie privée d'art inuit	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes, dessins de l'Arctique canadien	2011-2014
	Montréal	Galerie Elca London	Galerie privée d'art inuit	Arts contemporains inuit canadiens : estampes et sculptures du Nunavut et du Nunavik	2003-2014
		Galerie Le Chariot	Galerie privée d'art inuit	Arts contemporains inuit canadiens : estampes et sculptures de l'Arctique canadien	2003-2014
		Guilde canadienne des métiers d'art	Galerie privée d'art canadien	Matériel ethnographique et archéologique des Inuit du Canada ; documentation historique ; art et artisanats contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie)	2003-2014
		Institut culturel	Institut	Matériel	2006-2008

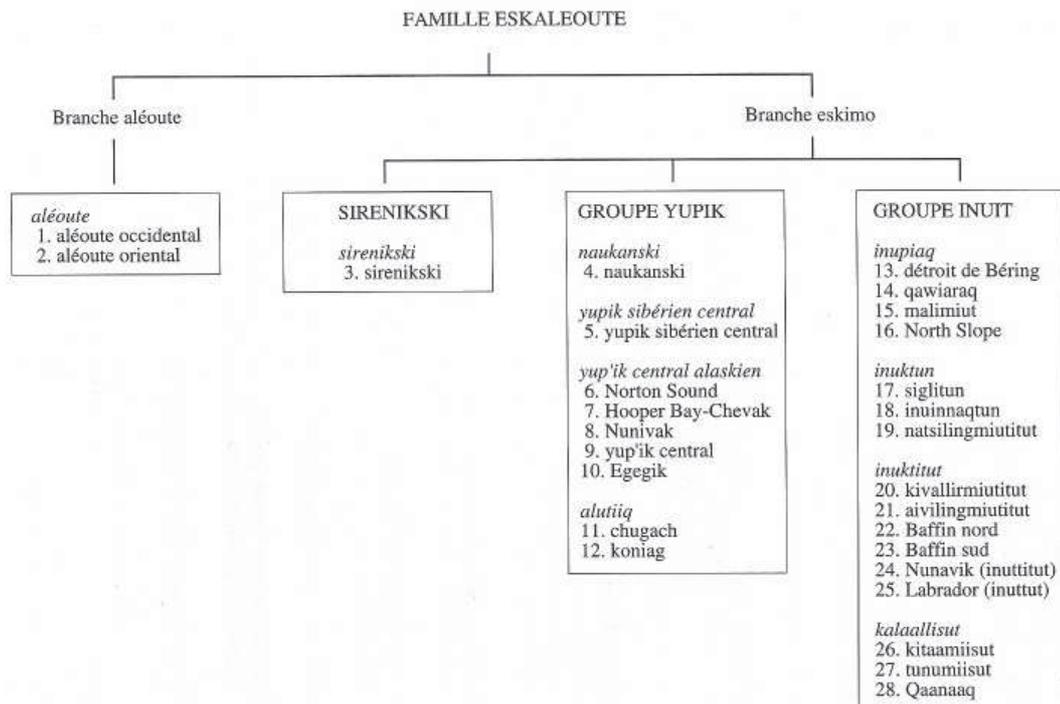
		Avataq, collection d'art inuit du Nunavik	culturel	ethnographique et archéologique des Inuit du Nunavik ; documentation historique ; art et artisanats contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie)	Juin 2009 Avril 2011
		Musée des beaux-arts de Montréal	Musée	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes et dessins de l'Arctique canadien	2003-2014
		Musée McCord	Musée	Matériel ethnographique et archéologique des autochtones et des Inuit du Canada ; documentation historique ; art et artisanats contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie)	2003-2014
	Québec	Galerie Brousseau	Galerie privée d'art inuit	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures et estampes de l'Arctique canadien	2003-2014
		Musée de la civilisation	Musée	Artefacts, artisanat, vêtements, sculptures, estampes, photographies, vidéos	2003-2014

		Musée national des beaux-arts du Québec, collection d'art inuit Brousseau	Musée	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes et dessins du Nunavik et du Nunavut	Juin-août 2003 Avril 2005 2006-2014
		Zone Art Inuit Inc.	Galerie privée d'art inuit	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes et dessins du Nunavik, Nunavut, Inuvialuit, Nunatsiavut et Groenland	2008-2014
Nouveau Brunswick	Moncton	Université de Moncton	Bibliothèque Champlain, collection Isadore-Ester Fine	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures, estampes et dessins du Nunavik, Nunavut, Inuvialuit, Nunatsiavut et Groenland	Avril 2014
ÉTATS-UNIS					
Alaska	Fairbanks	University of Alaska Museum	Musée	Matériel ethnographique et archéologique de l'Alaska ; documentation historique ; art et artisanats contemporains (sculptures, estampes, dessins, photographies, tapisserie)	Août 2002
	Anchorage	Anchorage Museum	Musée	Arts contemporains de l'Alaska :	Août 2002

				sculptures, estampes et dessins	
New York	New York	Metropolitan Museum of Art	Musée	Arts contemporains inuit (Alaska, Groenland, Canada) : sculptures	Septembre 2010
FRANCE					
s/o	Paris	Centre culturel Inuit – association Inuksuk	Association	Arts et artisanats contemporains des Inuit du Canada : sculptures, estampes, vêtements et artisanat de l'Arctique canadien	2003-2006 Janvier 2008 Février 2010
		Galerie St Merri	Galerie privée d'art inuit	Arts contemporains inuit canadiens : sculptures du Nunavut et du Nunavik	2003-2006 Janvier 2008 Février 2010
		Musée du Quai Branly	Musée	Matériel ethnographique et archéologique des Inuit (Alaska, Groenland, Canada)	2003-2006 Janvier 2008 Février 2010
ROYAUME-UNI					
Écosse	Aberdeen	Marischal Museum	Musée	Matériel ethnographique et archéologique des Inuit (Alaska, Groenland, Canada)	Mai 2010
	Stromness	Stromess Museum	Musée	Matériel ethnographique; galerie d'histoire naturelle (mammifères, oiseaux, œufs, fossiles, coquillages, etc.)	Mai 2010

ANNEXES

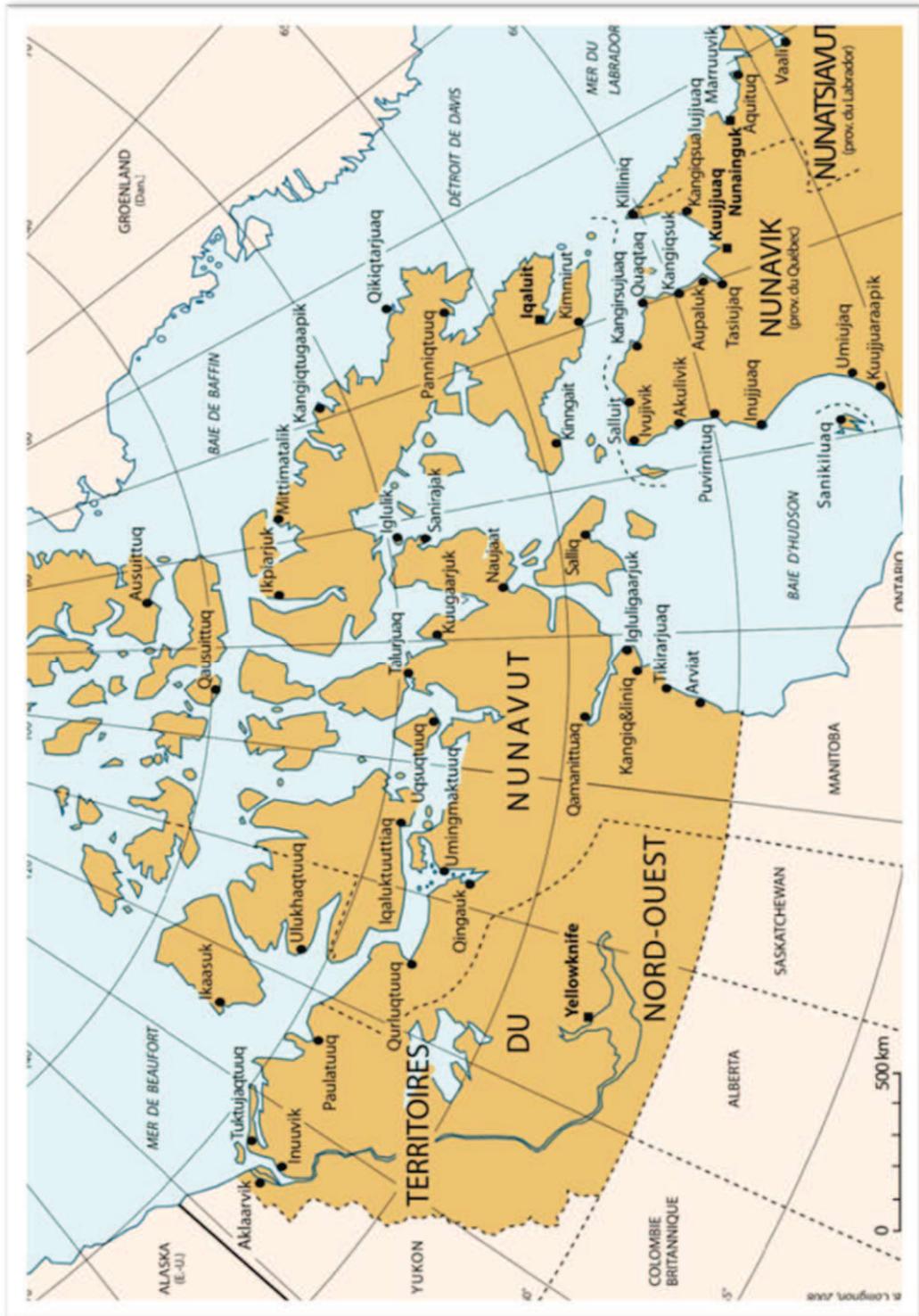
Annexe 1 : La famille linguistique eskaléoute : les dialectes de la langue inuit et leur répartition géographique (Source : Bordin 2008 : 34)



Annexe 2 : Localisation des dialectes de la langue inuit au Nunavut (Source : CANCEL 2011 : 514)



Annexe 3 : Carte et toponymie des communautés de l'Arctique canadien
 (Source : Collignon © 2006)

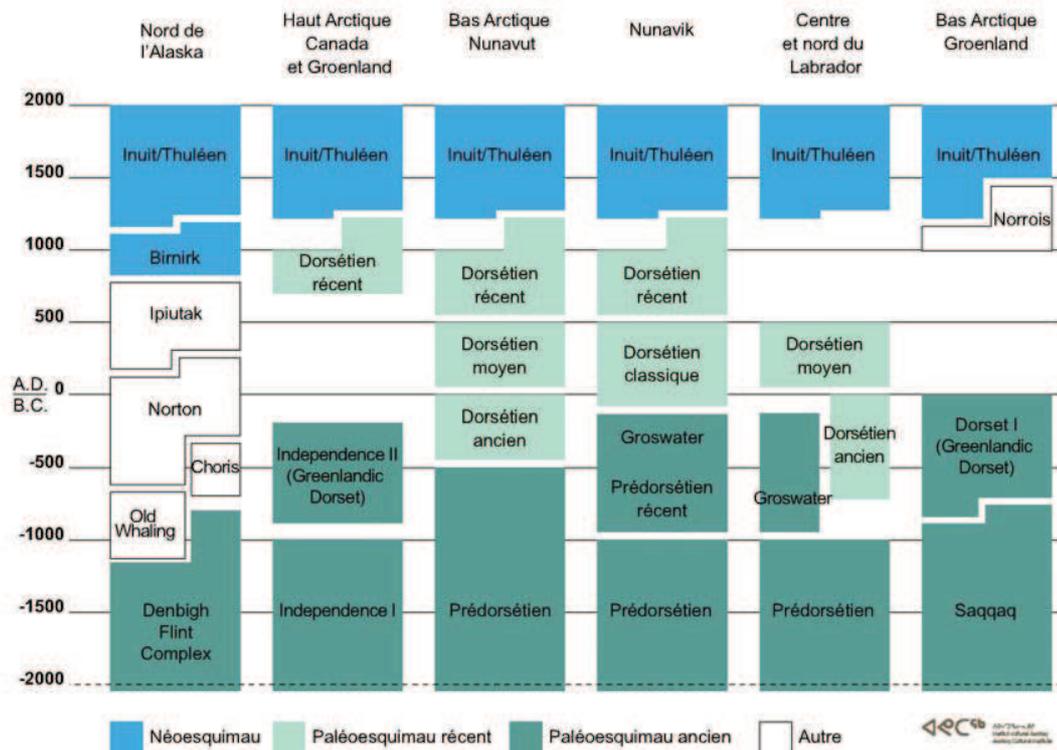


Annexe 4 : Noms inuit et noms officiels des communautés inuit de l'Arctique canadien (Source : Huret 2003)

Noms inuit (orthographe standardisée)	Noms officiels
INUVIALUIT (Territoire du Nord-Ouest)	
Aklaarvik	Aklavik
Ikaasuk	Sachs Harbour
Inuuvik	Inuvik
Paulatuq	Paulatuk
Tuktujaqtuq	Tuktoyaktuk
Ulukhaqtuq	Ulukhaktok [ex-Holman]
NUNATSIAVUT (Labrador)	
Killiniq	Killiniq
Taqpangayuk	Taqpangayuk
Maquuvik	Makkovik
Vaali	Happy Valey [ex-Goose valley]
NUNAVIK (Québec)	
Akulivik	Akulik [ex-Cape Smith]
Aupaluk	Aupaluk
Inujjuaq	Inukjuaq
Ivujivik	Ivujivik
Kangiqsualujjuaq	Kangiqsualujjuaq
Kangiqsujuaq	Kangiqsujuaq
Kangiqsuk	Kangirsuk
Kuujjuaq	Kujjuaq [ex-Fort Chimo]
Kuujjuaraapik	Kuujjuaraapik [ex Poste-de-la-Baleine]
Puvrinituq	Povungnituk
Quaqtaq	Quaqtaq
Salluit	Salluit
Tasiujaq	Tasiujaq
Umiujaq	Umiujaq

Noms inuit (orthographe standardisée)	Noms officiels
NUNAVUT	
Arviat	Arviat [ex-Point Eskimo]
Ausuittuq	Grise Fiord
Igluligaarjuk	Chersterfield Inlet
Iglulik	Igloolik
Ikpiarjuk	Arctic Bay
Iqaluktuuttiaq	Cambridge Bay
Kangiqliniq	Rankin Inlet
Kangiqlugaapik	Clyde River
Kinngait	Cape Dorset
Kuugaarjuk [ex-Arviligjuaq]	Kugaaruk [ex-Pelly Bay]
Mittimatalik	Pond Inlet
Nanisivik	Nanisivik
Naujaat	Repulse Bay
Pangniqtuq	Pangnirtung
Qamanittuaq	Baker Lake
Qausuittuq	Resolute
Qikiqtarjuaq	Broughton Island
Qinngaun	Bathurst Inlet / Burnside River
Qurluqtuq	Kugluktuk [ex Coppermine]
Sagliq	Coral Harbour
Sanikiluaq	Sanikiluaq
Sanirajaq	Hall Beach
Talurjuat	Taloyoak [ex Spence Bay]
Tikirarjuaq	Whale Cove
Umigmaktuuq	Umingmaktok [ex Bay Chimo]
Uqsuqtuq	Gjoa Haven

Annexe 5 : Chronologie de l'Arctique (Source : Avataq 2011)



Annexe 6 : Récit mythique (*unikkaatuaq*) de Qaudjaqdjuq, illustré par des dessins de Qeqertuqdjuaq (Source : Boas 1888: 631-634)

A long time ago there was a poor little orphan boy who had no protector and was maltreated by all the inhabitants of the village. He was not even allowed to sleep in the hut, but lay outside in the cold passage among the dogs, who were his pillows and his quilt. Neither did they give him any meat, but flung old, tough walrus hide at him which he was compelled to eat without a knife. A young girl was the only one who pitied him. She gave him a very small piece of iron for a knife, but bade him conceal it well or the men would take it from him. He did so, putting it into his urethra. Thus he led a miserable life and did not grow at all, but remained poor little Qaudjaqdjuq. He did not even dare to join the plays of the other children, as they also maltreated and abused him on account of his weakness.

When the inhabitants assembled in the singing house Qaudjaqdjuq used to lie in the passage and peep over the threshold. Now and then a man would lift him by the nostrils into the hut and give him the large urine vessel to carry out (Fig. 537). It was so large and heavy that he was obliged to take hold of it with both hands and his teeth. As he was frequently lifted by the nostrils they grew to be very large, though he remained small and weak.

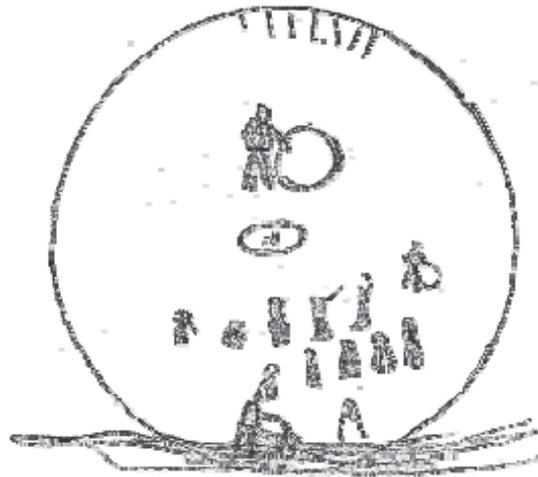


Fig. 537. Qaudjaqdjuq is maltreated by his enemies. Drawn by Qeqertuqdjuaq, an Oqomio [Uqqurmiut].



Fig. 538. The man in the moon comes down to help Qaudjaqdjuq.



Fig. 539. The man in the moon whipping Qaudjaqdjuq.



Fig. 540. Qaudjaqdjuq has become Qaudjuqdjuaq.

At last the man in the moon,¹ who had seen how badly the men behaved towards Qaudjaqdjuq, came down to help him. He harnessed his dog² (Fig. 538) Tirie'tiang to his sledge and drove down. When near the hut he stopped and cried, "Qaudjaqdjuq, come out." Qaudjaqdjuq answered, "I will not come out. Go away!" But when he had asked him a second and a third time to come out, he complied, though he was very much

frightened. Then the man in the moon went with him to a place where some large bowlders were lying about and, having whipped him (Fig. 539), asked, "Do you feel stronger now?" Qaudjaqdjuq answered: "Yes, I feel stronger." "Then lift yon bowlder," Said he. As Qaudjaqdjuq was not yet able to lift it, he gave him another whipping, and now all of a sudden he began to grow, the feet first becoming of an extraordinary size (Fig. 540). Again the man in the moon asked him: "Do you feel stronger now?" Qaudjaqdjuq answered: "Yes, I feel stronger;" but as he could not yet lift the stone he was whipped once more, after which he had attained a very great strength and lifted the bowlder as if it were a small pebble. The man in the moon said: "That will do. Tomorrow morning I shall send three bears; then you may show your strength."

He returned to the moon, but Qaudjaqdjuq, who had now become Qaudjuqdjuaq (the big Qaudjaqdjuq), returned home tossing the stones with his feet and making them fly to the right and to the left. At night he lay down again among the dogs to sleep. Next morning he awaited the bears, and, indeed, three large animals soon made their appearance, frightening all the men, who did not dare to leave the huts.

Then Qaudjuqdjuaq put on his boots and ran down to the ice. The men who looked out of the window hole said, "Look here, is not that Qaudjaqdjuq? The bears will soon make way with him." But he seized the first by its hind legs and smashed its head on an iceberg, near which it happened to stand. The other one fared no better; the third, however, he carried up to the village and slew some of his persecutors with it. Others he pressed to death with his hands or tore off their heads (Fig. 541), crying; "That is for abusing me; that is for your maltreating me." Those whom he did not kill ran away, never to return. Only a few who had been kind to him while he had been poor little Qaudjaqdjuq were spared, among them the girl who had given him the knife. Qaudjaqdjuq lived to be a great hunter and traveled all over the country, accomplishing many exploits.



Fig. 541. Qaudjuqdjuaq killing his enemies.

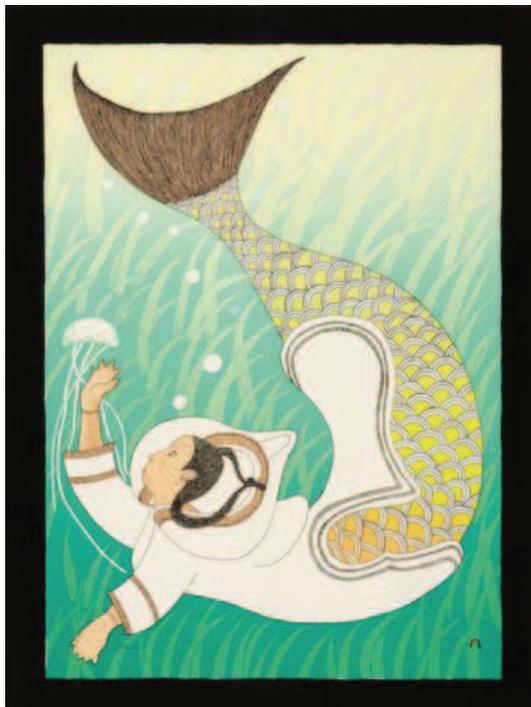
¹ The man in the moon is the protector of orphans.

² By a mistake of the Eskimo who made the drawings, four dogs are harnessed to the sledge. According to his own explanation the dappled one ought to be the only dog.

Annexe 7 : Exemples d'œuvres graphiques illustrant le mythe de Takannaaluk par Ningeokuluk Teevee



Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Pitseolak Niviaqsi (maître-graveur), *Nuliajuq's Fate*, 2010, lithographie sur papier Arches Cover blanc, 50 éd., 33 x 33 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc © 2010 Dorset Fine Arts-WBEC)



Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Pitseolak Niviaqsi (maître-graveur), *Sedna's wonder*, 2009, lithographie sur papier BFK Rives blanc, 50 éd., 68,5 x 51 cm (Photo : Claude Malouin-InuitArtZone Inc. © 2009 Dorset Fine Arts-WBEC)



Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Qiatsuq Niviaqsi (maître-graveur), *Sedna Whispers*, 2008, gravure sur pierre et pochoir sur papier Kizuki koso naturel, 50 éd., 62,5 x 51 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. © 2008 Dorset Fine Arts-WBEC)



Ningeokuluk Teevee (dessinatrice) et Qiatsuq Niviaqsi (maître-graveur), *Arnallu (Fish woman)*, 2007, gravure sur pierre sur papier Kizuki koso naturel, 50 éd. 51 x 66,5 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. © 2007 Dorset Fine Arts-WBEC)

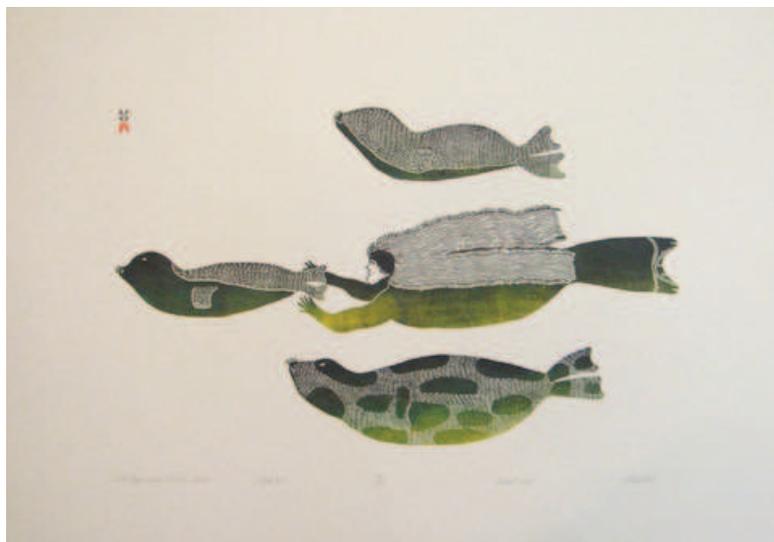
Annexe 8 : Exemples d'œuvres graphiques illustrant le mythe de Takannaaluk par Tim Pitsiulak, Kenojuak Ashevak et Pitseolak Ashoona



Tim Pitsiulak (dessinateur) et Qiatsuq Niviaqsi (maître-graveur), *Narwhal Spirit*, 2013, gravure sur pierre et pochoir sur papier Kizuki kozo blanc, 50 éd., 62 x 78.3 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. © 2013 Dorset Fine Arts-WBEC)



Kenojuak Ashevak (dessinatrice), Studio PM (maître-graveur) et Harold Klunder (peintre), *Sedna's Journey*, 2010, eau forte, aquatint, sugarlift et peinture manuelle sur papier Arches blanc, 50 éd., 80,5 x 102,5 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. © 2010 Dorset Fine Arts-WBEC)



Pitseolak Ashoona (dessinatrice) et Sagiatsu (maître-graveur), *Taleelayu (Sedna) and three seals*, 1975, gravure sur pierre sur papier écru, 14/50 éd., 60,96 x 83,82 cm (Photo : Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc. © 2010 Dorset Fine Arts-WBEC)

Annexe 9 : Timbres de Postes Canada, *L'histoire et la culture des Inuit. Une collection de timbres consacrés au patrimoine* (Source : Postes Canada : 1980)



Dessin de Kenojuak Ashevak, *Return of the Sun* et sculpture d'Ashoona Kiawak, *Sedna*. (*Ibid.* : 41).



Dessin de Pitseolak Ashoona, *Walking Woman* et sculpture de Joe Talirulini, *Migration* (*Ibid.* : 31).

Annexe 10 : **Biographies sélectives des artistes ayant participé à la recherche et/ou mentionnés dans la thèse**

Note : La graphie alphabétique latine des noms de personnes inuit au Canada fluctue entre l'orthographe dite « administrative » tels que les noms sont enregistrés auprès des institutions gouvernementales canadiennes et l'orthographe inuit standardisée adoptée en 1976. Dans les notices biographiques ci-dessous figurent les prénoms et les noms des personnes selon l'orthographe « administrative », suivie de leur graphie inuit en alphabet latin et en syllbaire, telle qu'indiquée par leur propriétaire. Aux côtés du prénom et du nom apparaissent les dates de naissance et de décès, s'il y a lieu, entre parenthèses.

Kenojuak Ashevak (1927-2013)

Qinnuajuaq Asivaak, ᖃᖅ ᐃᑦᑦᑦᑦᑦᑦ ᑦᑦᑦᑦᑦᑦ

Signature : ᖃᖅ ᐃᑦᑦᑦᑦᑦᑦ ᑦᑦᑦᑦᑦᑦ (Kinuajua Asiva)

Kenojuak Ashevak est probablement l'artiste inuit la plus connue, en particulier grâce à ses dessins d'oiseaux dont *The Enchanted Owl*, réalisé en 1960, a fait le tour du monde, par l'intermédiaire de l'une des cinquante éditions d'estampe conçues à Kinngait ou que ce soit sous la forme d'une reproduction (photographies, illustrations, cartes postales, timbre, impression sur tissu, etc.). Née en 1927 à Ikirasaq (au nord-est de Kinngait), elle vécut avec son mari Johnniebo à Kiatuq, un campement à quelques kilomètres au nord de Kinngait où ils réalisèrent tous deux leurs premiers dessins et leurs premières sculptures, à la demande de James Houston. Kenojuak Ashevak et sa famille s'établirent à Kinngait en 1966, pour que leurs enfants puissent fréquenter l'école. Selon elle, elle fut la première femme de la communauté à dessiner et son talent fut rapidement reconnu dès la réalisation de la première collection d'estampes de la communauté en 1959 à laquelle elle participa.

Depuis cette date et jusqu'à son décès en janvier 2013, ses dessins ont toujours été sélectionnés pour être intégrés à la collection annuelle de Kinngait; elle fut nommée

membre de l'Ordre du Canada en 1982. Lorsque nous l'avons rencontrée à son domicile en 2009 et 2010, Kenojuak Ashevak dessinait encore, évoquant avec enthousiasme sa carrière artistique ; ses œuvres graphiques font partie des collections des grands musées nord-américains et européens.

Shuvinai Ashoona (1961-)

Signature : ᐱᐱᐱᐱ ᐱᐱᐱᐱ (Suvinaï Asuna)

Shuvinai Ashoona est la petite-fille de la célèbre dessinatrice Pitseolak Ashoona (1903 ou 1907-1983) et la fille aînée du renommé sculpteur Kiawak Ashoona. Ses cousins, Goo et Annie Pootoogook sont aussi des dessinateurs de réputation internationale. Bien qu'elle n'ait reçu aucune formation artistique, cet environnement fut propice à sa créativité : elle se consacra au dessin au début des années 1990 et commença à travailler à l'atelier local de Kinngait. Les dessins de Shuvinai Ashoona se distinguent par des sujets empruntés au mode de vie nomade des Inuit et au quotidien urbain des kinngarmiut :

When I make a drawing I get focused on it thus, forgetting everything that surrounds me; I get totally immersed into my representation and if there is anybody around who talks to me maybe I wouldn't answer. I think only about what I am drawing on, not anything else. (Shuvinai Ashoona, 21 avril 2010)

Ses œuvres extrêmement détaillées et minutieuses contiennent parfois une parole engagée en dénonçant, par exemple, la pollution. Cependant, la compréhension de ses représentations figuratives repose presque toujours sur un langage implicite en référence à la cosmologie inuit où des éléments de la composition, à priori invisibles, ont un sens majeur, parfois difficile à saisir.

Alootook Ipellie (1951-2007)

Aarlutuuq Aipili, ᐱᐱᐱᐱᐱᐱ ᐱᐱᐱᐱᐱᐱ

Signature : ᐱᐱᐱᐱ ᐱᐱᐱᐱᐱᐱ (Alutu Aipili)

Alootook Ipellie est né en 1951 à Nuvuquq, un camp saisonnier près d'Iqaluit (autrefois Frobisher Bay dans les Territoires du Nord-Ouest) au Nunavut. Ayant vécu à Ottawa après y avoir séjourné dans le cadre de sa scolarité, Alootook Ipellie s'est impliqué à partir de 1973 dans l'Inuit Tapirisat du Canada, l'organisation nationale des Inuit du Canada, fondée en 1971 et qui publie les revues *Inuit Monthly (Inuit Today)* et *Inuktitut Magazine*. Il a également été éditeur du magazine inuit *Nunavut Newsletter*. En tant qu'auteur, il a contribué, entre autre, au collectif *Paper Stays Put: A Collection of Inuit Writing* (Gedalof 1980), ainsi qu'*Arctic Dreams and Nightmares*, un ouvrage publié en 1993, où il met en perspective ses dessins et ses textes (Ipellie 1993). Dans l'introduction il revient sur son parcours artistique et fait part de ses réflexions sur l'identité de l'artiste, le statut de l'œuvre et la place de l'artiste inuit au sein de ce qu'il appelle « l'industrie multimillionnaire de l'art inuit ». Alootook Ipellie prit position contre l'autorité que cette industrie se confère à elle-même et qu'elle entretient par le biais des institutions fédérales (le Conseil canadien des Arts Esquimaux, le Ministère des Affaires Indiennes et du Nord Canada et le Conseil des Arts du Canada). Décédé à Ottawa en 2007, son œuvre graphique et littéraire continue d'être exposée et diffusée sur la scène artistique internationale.

When I write, I try to do my part to make this world and other's people's lives a little more bearable. I write essentially about the Arctic and its people, the Inuit -the semi nomads who were made to settle down, for better or for worst. [...] I write about what I think is right in translating the failures and accomplishments of a distinct culture caught in an unpredictable cultural transition. (Ipellie 1993 : xiii)

Mangitak Kellypalik (1925-)

Mangitak Killipalliq, ᐃᑦᑦᑦᑦᑦᑦ ᑦᑦᑦᑦᑦᑦᑦᑦ

Signature : ᐃᑦᑦ ᑦᑦᑦᑦᑦᑦ (Magita Kilipalik)

Mangitak Kellypalik est né en 1925 à Ujaaq, un campement situé près de Kinngait. Quand la Compagnie de la Baie d'Hudson avait encore ses comptoirs de traite, il détenait sa propre ligne de trappe aux renards dont il vendait les peaux. Il s'installa à Kinngait avec sa femme Eliyah en 1959 où il travailla à développer des programmes culturels et éducatifs. Par ailleurs, il contribua à la réalisation de la première collection annuelle d'estampes de la communauté, en 1959, en tant que maître-graveur. Durant les quinze années suivantes, il perfectionna sa technique à l'atelier de la West Baffin Eskimo Co-operative et réalisa quelques sculptures. Il continue de sculpter encore aujourd'hui.

Peona Keyuakjuk (1964-)

Piuna Qijuakjjuq, ᐃᑦᑦᑦ ᑦᑦᑦᑦᑦᑦᑦᑦ

Signature : ᐃᑦᑦᑦ ᑦᑦᑦᑦᑦᑦ (Piuna Kijuaju)

Peona Keyuakjuk s'est installé à Pangniqtuuq il y a quelques années seulement, après avoir grandi et vécu à Nunataaq, un campement situé à une cinquantaine de kilomètres au nord-est de Pangniqtuuq où il est né en février 1964. Selon ses dires, il y retourne régulièrement pour échapper à l'agitation de la communauté et retrouver la terre de ses ancêtres. Son grand-père paternel Kiinainaq, son arrière-grand-père Tuurngaq, ainsi que son arrière arrière-grand-père Ivvik étaient tous trois des hommes puissants reconnus pour leurs pouvoirs chamaniques. Peona Keyuakjuk revendique cet héritage familial avec fierté bien qu'il préfère rester discret à ce sujet.

My art come from my great grandparents, I mean my old parents. They told me stories, out there when we lived over there. My great great grandfather, my father's father's father's dad was a big man and was still fast, catching caribou, run. He was still big fast but I don't know how he was doing fast. Yep, that's how he was. [...]

That time, through my grandmother told me, in a different way, even in an Inuit way, she told me stories about her grandfather. Even my mother told me stories about my great grandfather, I mean my mother's father's father...even my grandfather...they told me stories that I wanted to listen. I was the one who wanted to listen these stories in my family. My brothers didn't want to listen these old stories but I wasn't embarrassed and I listened those stories hopefully. That is what I do: carving these old stories they told me. (Peona Keyuakjuk, 4 avril 2010).

Ayant suivi une formation artistique à l'Uqurmiut Centre for Arts and Crafts de Pangniqtuuq pour apprendre les techniques de l'estampe en 2008-09, Peona Keyuakjuk pratique la sculpture, la peinture (huile, acrylique, gouache et aquarelles), ainsi que le dessin dont certains sont régulièrement intégrés à la collection annuelle d'estampes locale depuis 2008.

Jimmy Manning (1951-)

Signature : ᐃᓴᓴ ᓴᓴᓴᓴ (Jimmi Manning)

Jimmy Manning est né en 1951 à Kimmirut mais a grandi à Kinngait où ses parents s'installèrent, alors qu'il était âgé de six mois. Depuis plus de trente ans, Jimmy Manning parcourt la région de Kinngait comme guide et a travaillé avec des équipes cinématographiques, des chercheurs scientifiques et des touristes. Entre 1972 et 1992, il était responsable de l'acquisition des sculptures au Dorset Fine Arts (propriété de la West Baffin Eskimo Co-operative) dont il devint le président en 2006. Il occupa ce poste jusqu'en 2006. En 2012 et 2013, il fut élu président de la Fondation de l'Art Inuit (Inuit Art Foundation) dont il est toujours un membre actif. Par ailleurs, Jimmy Manning pratique la photographie documentaire avec talent. Il dit s'inspirer de son grand-père Peter Pitseolak, photographe et historien, qui lui a transmis cet intérêt.

I think [the most important] for the artist it's to continue and just to keep going and see what they can do, what they can proceed the art form. I think right now we learn that very important things in Inuit history is the culture so that's part of the thing that I think they will pond in themselves to keep their old language; because in this way they can see from the past and future. (Jimmy Manning, 22 novembre 2007)

Qavavau Manumie (1958-)

Qavavau Manumi : ᑭᑭᑭᑭᑭ ᑭᑭᑭᑭᑭ

Signature : ᑭᑭᑭᑭᑭ ᑭᑭᑭᑭᑭ (Kavavau Manumi)

Qavavau Manumie est né en 1958 à Brandon (Manitoba) où sa mère Panicha était traitée contre la tuberculose ; une famille locale prit soin de lui durant son hospitalisation. Après plusieurs années de son enfance passées au Manitoba où il fréquenta un pensionnat autochtone, il revint à Kinngait et dut réapprendre à parler sa langue maternelle, l'inuktitut. Qavavau manumie est un artiste pluridisciplinaire, capable de réaliser les estampes à partir de ses propres dessins. Son grand-père maternel, Kiakshuk (1886-1966), était un dessinateur et un sculpteur de réputation internationale dont les représentations figuratives liées au mode de vie nomade et au chamanisme inspirent toujours Qavavau Manumie, ainsi que son frère Tukiki Manomie (1952-) qui est sculpteur. Qavavau Manumie travaille à temps plein à l'atelier du Dorset Fine Arts en tant que maître-graveur et il réalise ses dessins à son domicile. Ses œuvres graphiques se caractérisent par un riche et vif chromatisme, des lignes de contours noirs fermement marqués et des détails minutieux. Quant aux thèmes figuratifs choisis, ceux-ci se réfèrent souvent à *nuna*, le territoire parcouru et occupé par les êtres humains et non-humains, avec des touches d'humour en référence aux sociétés capitalistes. Par exemple, Qavavau Manumi met en scène des animaux se livrant à des activités humaines, comme un oiseau fumant une cigarette ou encore, un nain portant sur son dos une énorme liasse de billet de banque qui l'écrase :

I like to draw animals, and images of people, sometimes combined. I enjoy the animals and the land, and I take what I see there to my drawings. (Qavavau Manumie, 30 avril 2009)

Ohutaq Mikkigaq (1936-2014)

Uqutaq Mikkigaq, ᐃᑦᑕᑦᑲᑦ ᐱᑦᑲᑲᑦ

Signature : ᐃᑦᑕ ᐱᑦᑲᑲ (Ukutaq Mikkigaq)

Ohutaq Mikkigaq est né dans la toundra, dans la région de Kinngait en 1936. Son père décéda alors qu'il était encore très jeune et il fut élevé par ses oncles avec qui il voyageait et qui lui apprirent les techniques de chasse. Ohutaq Mikkigaq s'établit à Kinngait en 1959 où il exécuta ses premiers dessins à la demande de James Houston. Entre 1972 et 1999, il travailla à l'école secondaire Peter Pitseolak comme concierge et depuis sa retraite en 1999, il dessinait presque tous les jours à l'atelier d'art graphique local.

I enjoy doing colourful drawings, of people, animals, birds and especially the landscape. I used to enjoy hunting on the land, so that's what I draw. I've done a few drawings of shamans, although I've never seen one. They are stories, true stories, told by my grandmother. (Ohutaq Mikkigaq, 10 avril 2009)

Ses dessins sont régulièrement intégrés à la collection annuelle d'estampes de Kinngait et au cours de ces dernières années, il a réalisé ses œuvres sur du papier de grands formats : décédé en automne 2014, Ohutaq Mikkigaq se plaisait à dessiner des paysages terrestres et marins, ainsi que des vues de sa communauté dans un style proche de l'abstraction grâce à de larges surfaces planes colorées.

Qaunaq Mikkigaq (1932-)

Qaunaq Mikkigaq, ᑦᑲᑲᑦᑲᑦ ᐱᑦᑲᑲᑦ

Signature : ᑦᑲᑲ ᐱᑦᑲᑲ (Haunak Mikkigak)

Qaunaq Mikkigak est la femme d'Ohutaq Mikkigak. Elle a commencé à sculpter dans les années 1950 à la demande de James Houston et selon ses dires, elle était l'une des premières femmes de Kinngait à le faire (Qaunaq Mikkigaq, 21 avril 2009). Elle concevait principalement de petits personnages de pierre ou d'ivoire auxquels elle ajoutait parfois des vêtements de fourrure ou des ornements de perles, comme elle confectionnait des poupées.

Dans les années 1970, elle pratiqua les chants de gorge à un niveau professionnel, étant invitée lors d'évènements politiques majeurs : elle chanta notamment pour la Reine d'Angleterre, le président de France et de nombreux ministres canadiens. Elle a réalisé des dessins dont quelques-uns ont été inclus dans les collections annuelles d'estampes de Cape Dorset en 1980, 1981, et 1986. Elle enseigne actuellement les chants de gorge aux jeunes filles kinngarmiut, ainsi que les mythes de la tradition orale.

Tim Pitsiulak (1967-)

Timotee Pitsiulaaq, ᑎᑎᑎ ᐱᑦᑭᑭᑭᑭᑭᑭ^{6b}

Signature : ᑎᑎ ᐱᑦᑭᑭᑭᑭᑭᑭ (Tim Pisiula)

Tim Pitsiulak est originaire de Kimmirut où il est né en 1967. Intéressé par le dessin dès son plus jeune âge, il débuté une formation en joaillerie à Kimmirut pour apprendre à combiner divers matériaux comme l'argent et l'or avec, par exemple, de l'ivoire ou des andouillers de caribou. Tim Pisiulak quitta Kimmirut pour Kinngait en 2004 et obtint un diplôme en joaillerie du Nunavut Arctic College quelques années plus tard. Établi à Kinngait, il acquit de l'expérience dans le domaine du dessin en travaillant à son domicile, avant de travailler à l'atelier local en tant qu'employé du Dorset Fine Arts. Il participe pour la première fois à la collection annuelle d'estampe de Kinngait en 2007, avec *Caribou migration*. Depuis, ses dessins sont régulièrement sélectionnés pour être reproduits en estampe.

When I make a drawing, my inspiration comes from what surrounds me like the territory, melting ice, animals, or people in the community, even scientists who come up North [...]. I draw what I have seen on the land. I share my visions with people who want to see how we live up North. (Tim Pitsiulak, 12 avril 2010)

Elee Pootoogook, dit « Black » (1959-)

Ili Putuguq, Δϭ >D J^{sb}

Signature : Δϭ >D J (Ili Putugu)

Elee Pootoogook est né à Iqaluit en 1959 où il vécut jusqu'à l'âge de six ans. Il passa le reste de son enfance entre Iqaluit et Kinngait et acheva son école secondaire à Iqaluit, avant de poursuivre sa formation à Yellowknife (Territoires du Nord-Ouest), Edmonton (Manitoba) et Ottawa (Ontario), avant de s'installer à Kinngait et de se marier avec Leah Elisusie Parr. Il travaille depuis une quinzaine d'années comme guide et interprète auprès des chercheurs scientifiques et des touristes. Il a aussi participé au projet « Inuit Sea Ice Use and Occupancy Project (ISIUOP) » (dirigé par Claudio Aporta de l'Université Carleton à Ottawa) mené dans le cadre de l'année polaire internationale (API/IPY). Elee Pootoogook a collaboré à notre recherche comme interprète et informateur, nous le remercions chaleureusement ainsi que sa famille.

Goo Pootoogook (1956-)

Guu Putuguq, J >D J^{sb}

Signature : J >D J (Gu Putugu)

Né en 1956, Goo Pootoogook a grandi en regardant dessiner sa grand-mère maternelle, Pitseolak Ashoona (1903 ou 1907-1983) et sa mère, Napachie Pootoogook (1938-2002) :

When I was a kid, I saw my grandmother and my mother making money from drawing so I started drawing later by my own. Nowadays, I draw every day and my drawings earn money. [...] That's my business and my family lives thanks to my drawings like my grandmother and my mother did in the past. (Goo Pootootook, 20 avril 2009)

La pratique des arts graphiques de Goo Pootoogook s'inscrit donc dans une tradition familiale dont il est l'un des héritiers avec sa sœur Annie Putuguq (1969-) et sa cousine Shuvinaï Ashoona (1961-), toutes deux dessinatrices. Il tient toutefois à se démarquer de

leur travail en s'inspirant de la bande dessinée et en figurant des sujets exclusivement consacrés au mode de vie nomade passé des Inuit.

Almost all works of art depict Inuit culture; we make drawings and carvings figuring out from what we have experienced as group and as individuals. Many drawings you could see are related to old traditions; even if they look the same they don't. I mean they are true personal stories behind each drawing, even mine. Each artwork talks about a special event or experience what we want to keep in mind thus, sharing this story through the arts. (Goo Pootoogook, 20 avril 2009)

Itee Pootoogook (1951-2014)

Aiti Putuguq, ᐱ ᐱᐱ

Signature : ᐱᐱᐱ ᐱᐱᐱᐱ (Aiti Putuguq)

Itee Pootoogook était originaire de Kimmirut et vivait à Kinngait depuis de nombreuses années, où il avait commencé à dessiner en 1985 :

In 1961, I saw drawings made by Juanasi Salamonie and Kananginak Pootoogook, it was their first carvings or drawings. I like to imitate them and I started to draw at the time. (Itee Pootoogook, 8 avril 2009)

Artiste professionnel, il a contribué à l'illustration de manuels plusieurs scolaires à partir de 2006, alors que ses dessins sont régulièrement sélectionnés pour la collection annuelle d'estampes de Kinngait. Peu volubile au sujet de son art, Itee Pootoogook était un homme discret qui parlait peu, à l'exception des émissions qu'il animait à la radio locale. Il est décédé à Iqaluit en mars dernier, alors que nous rédigeons les derniers chapitres de cette thèse.

Kananginak Pootoogook (1935-2010)

Kananginaaq Putuguq, ᑲᑲᑦᑦᑦᑦᑦᑦ ᑲᑲᑦᑦᑦᑦᑦᑦ

Signature : ᑲᑲᑦᑦᑦᑦ ᑲᑲᑦᑦᑦᑦᑦᑦ (Kanagina Putugu)

Né en 1935 dans un campement saisonnier proche de Kinngait, Kananginak Pootoogook s'est installé dans la communauté en 1957, où il prit part aux premières expérimentations des techniques de l'estampe. Enfant, il dessinait et sculptait pour le plaisir, puis à l'adolescence, il vendait ses œuvres pour acheter des provisions et des munitions pour chasser. Il contribua à l'établissement de la West Baffin Eskimo Co-operative dont il fut président de 1959 à 1964. Depuis la première collection d'estampes de Kinngait en 1959, ses dessins ont systématiquement été inclus à chacune des collections annuelles de la communauté, y compris après son décès en 2010.

Our younger people today know more about the white man's world than they do about the world of their great great grandfathers. Many of them have never seen a dog team. For this reason, I think that they should be educated by us - in writing, prints and drawings. We have to preserve these values and somehow we have to find the money to provide this kind of education. (Pootoogook et Goo-Doyle 1992 : 31)

Kananginak Pootoogook explora de nombreux thèmes figuratifs allant des sujets traditionnels inuit comme les scènes de chasse, le gibier, les activités quotidiennes et les représentations chamaniques, le gibier aux illustrations de paysages, ou encore des natures mortes et des dessins d'objets divers tels que les outils des sculpteurs, les accessoires des chasseurs ou les pièces mécaniques d'une moto-neige et d'un bateau. Il fut élu membre de l'Académie royale des arts du Canada en 1980. En plus de ses activités artistiques, Kananginak Pootoogook était un aîné respecté et engagé tant au niveau local que gouvernemental : il était membre, notamment, de la du conseil municipal de Kinngait, du Conseil de l'éducation local, du Traditional Elders Group, de l'Arctic Co-operatives Limited (ACL) et de la Qikiqtani Inuit Association (QIA).

Napachie Pootoogook (1938-2002)

Napasi Putuguq, ᓇᓴᓯ ᓂᓃᓂᓴᓂᓴ

Signature : ᓇᓴᓯ ᓂᓃᓂᓴᓂᓴ (Napasi Putugu)

Née en 1938 dans un campement saisonnier situé à Saarruq, au nord-est de Kinngait, Napachie Pootoogook a vécu les nombreux bouleversements religieux, sociaux et économiques qui ont eu lieu dans l'Arctique canadien au milieu du XXe siècle et qu'elle représentés dans une série de soixante-neuf dessins, réalisés au cours des cinq dernières années de sa vie, entre 1998 et 2002, et exposée en 2004 au Musée des beaux-arts de Winnipeg (Ryan Boyd et Coward Wight 2004). Depuis les débuts du programme d'art graphique à Kinngait en 1957 jusqu'à sa mort en décembre 2002, Napachie Pootoogook a produit plus de cinq mille dessins dont certains ont été intégrés aux collections annuelles d'estampes de Kinngait. La plupart de ses dessins sont aujourd'hui conservés à la collection McMichael d'art canadien à Kleinburg, en Ontario. En tant que membre d'un duo de *katajjait* (chant de gorge) avec Qaunaq Mikkigaq, elle a beaucoup voyagé dans l'Arctique canadien et le reste du Canada.

Andrew Qappik (1964-)

Andrew Qaappik, Andrew ᓴᓂᓴᓂᓴᓂᓴ

Signature : ᓴᓂᓴᓂᓴᓂᓴ (Kapi)

Né en février 1964 à Nunataaq, un campement saisonnier près de Pangniqtuuq, Andrew Qappik commença à dessiner à l'âge de huit ans, alors qu'il copiait des personnages de bande dessinée. Sept années plus tard, cinq de ses estampes faisaient partie de la collection annuelle d'estampes de l'Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts de Pangniqtuuq. Depuis, sa contribution à la production de dessins et d'estampes est considérée comme la plus importante de l'atelier local. Il est membre de la Nunavut Arts and Crafts Association (NACA) depuis sa création en 1999 et participe régulièrement depuis cette date, au festival d'arts Alianait organisé chaque année à Iqaluit.

I think it's best for an artist, he or she, to express themselves in what way they want: their capabilities, their own art, their expressions, in that manner. Their own appeal comes out more. To call something art, it has to be expressed by the artist. (Thomson et Ratzlaff 2005 : 11)

Il offre des ateliers de formation d'art graphiques et des démonstrations des techniques de l'estampe lors d'évènements culturels, que ce soit au Canada ou à l'étranger. Par ailleurs, Andrew Qappik a contribué à l'élaboration de symboles d'institutions gouvernementales comme le drapeau et les armoiries du territoire du Nunavut dont il a réalisé les dessins.

Pitaloosie Saila (1942-)

Pitalusi Saila, ᐱᑕᑭᑦ ᓴᐃᑕ

Signature : ᐱᑕᑭᑦ ᓴᐃᑕ (Pitalusi Saila)

Bien qu'elle ait débuté sa carrière artistique en réalisant de petites sculptures, les dessins de Pitaloosie Saila ont fait sa renommée dès 1964. Ses œuvres graphiques comptent parmi les estampes de presque toutes les annuelles d'estampes de Kinngait où elle a toujours travaillé.

I wish I could represent all I want because when somebody told me what to do I'm often going to lose what I check over. I cannot do this kind of art. When they ask me to draw or do other stuff, but in different way I do, I wasn't agree with what they told me when somebody else chooses it and tells me about it. It should be up to all individual artists that in doing his art. It should be up to individual not somebody else thinking about it. (Pitaloosie Saila, 11 avril 2009)

Atteinte de tuberculose durant son enfance, elle séjourna de longues périodes dans des hôpitaux de l'Ontario dont elle garde de vifs souvenirs et qui sont parfois l'objet de ses dessins. Elle apprécie tout particulièrement les sujets figuratifs en référence aux femmes et à leurs activités quotidiennes dont elle représente les vêtements avec minutie. Pitaloosie Saila fut nommée membre de l'Académie royale des arts du Canada en 2004 avec son mari Pauta Saila (1917-2009) qui était sculpteur, en reconnaissance à leur contribution à l'art canadien. Elle continue de dessiner encore aujourd'hui, lorsque la quiétude de son domicile le lui permet.

Ningeokuluk Teevee (1963-)

Ningiukuluk Tiivi, ᓄᓐᓂᓐᓂᓐᓂᓐ ᓂᓐᓂᓐ

Signature : ᓄᓐᓂᓐᓂᓐ ᓂᓐᓂᓐ (Nigiukulu Tivi)

Ningeokuluk Teevee a commencé à vendre ses dessins à la West Baffin Eskimo Co-operative à la fin des années 1980. Elle a collaboré à l'illustration de livres scolaires parmi lesquels *Aliguq* (Teevee 2009), illustrant l'expérience d'une petite-fille qui explore le rivage à la découverte des animaux, des mollusques et des crustacés dont sa grand-mère lui enseigne les noms en inuktitut. Les dessins de Ningeokuluk Teevee puisent leur source dans les mythes de la tradition orale dont elle a écouté les récits à l'école :

J'ai tjs été intéressé par les légendes inuites. Lorsque j'étais à l'école secondaire, la conteuse Mialia Jaw est venue nous conter des histoires qui m'ont énormément impressionnée. C'était la première fois que j'entendais plusieurs de ces contes et légendes. Je ne les ai jamais prises en note, mais quand j'ai commencé à dessiner, je m'en suis souvenue et ça m'a aidée. (Lalonde 2009 : 69)

Ningeokuluk Teevee compte parmi les artistes les plus prolifiques du Dorset Fine Arts (avec Shuvinai Ashoona) et ses dessins font régulièrement partie des collections annuelles d'estampes de Kinngait depuis les années 1990.

Annexe 11 : Glossaire

Note : Sauf mention contraire, les termes ci-dessous appartiennent au dialecte sud Baffin au Nunavut.

A

Aajiiqatigiinniq : prise de décision par consensus.

Aarnguaq : amulette protectrice.

Aasivak : araignée de terre (*Alecopesa*). Nom de personne.

Aglait : caractères utilisés pour écrire ; motifs décoratifs que la couturière brode (Nunavik).

Ajaraq : jeu de ficelle.

Ajinnnguaq : image ; photographie.

Allannguaq : dessin (Nunavik).

Amauti : poche dorsale du manteau féminin pour porter un bébé.

Angakkuit : pluriel d'*angakkuq*.

Angakkuq : chamane.

Angakkuunniq : chamanisme.

Anguti : mâle humain, animal ou végétal.

Anirniq : souffle vital, respiration. Nom donné aux esprits bons ou mauvais par les missionnaires chrétiens.

Arnaq : femelle animale, humaine ou végétale.

Arviit : pluriel de *arviq*, des baleines boréales (*Balaena mysticetus*)

Atiq : nom d'une personne ou d'un chien.

I

Iglu : maison de neige, habitation.

Ijiraq : esprit d'apparence humaine qui peut se rendre invisible. Il vit du caribou à l'intérieur des terres.

Ijiruqtulluniq : dissimulé à la vue.

Ikajuqtiit : « des aidants ». Nom inuit de la Fondation de l'art inuit (Inuit Art Foundation).

Imminiiqjuq : personne capable d'agir de sa propre initiative sans menacer autrui.

Imminiiqiniq : intimité.

Inua : littéralement « son maître », esprit-maître, force tutélaire invisible.

Inuit : pluriel de *Inuk*, des êtres humains.

Inuit quajimajatuqangit (IQ) : ces savoirs et savoir-faire anciens encore pertinents aujourd'hui.

Inugait : nains.

Inugarulligait : nain.

Inuk : être humain.

Inuksuk : cairn de pierre.

Inuktitut : « à la manière des Inuit », dans la langue inuit. Terme designant la langue inuit.

Inummarik : aîné(e).

Inuppait : géants.

Inukpasujjuut : géants.

Inuuk : deux êtres humains.

Inuuqatigiitsiarniq : respect mutuel.

Inuusiiit : pluriel d'*inuusiq*, des êtres vivants.

Inuusiq : être vivant ; existence, expérience vécue.

Inuviniit : pluriel d'*inuviniq*, des défunts.

Inuusiiq : défunt.

Irinaliutiit : parole puissante, incantations récitées ou chantées.

Isuma : pensée ; faculté de penser ; intelligence affect, émotions.

Isumanirluit : pensées négatives, maléfiqes.

Isumainnaqjuq : personne qui n'en fait qu'à sa tête, qui agit à sa guise.

Isumannguaq, « une réplique miniature de la pensée », l'imagination.

K

Kajjuralaaq : pochoir.

Kakinniit : tatouages corporels.

Kamiik : paire de bottes.

Kijjugaq : tatouage sur le haut du nez.

Kinnkait : « les montagnes, collines », toponyme. Communauté située au sud-ouest de la Terre de Baffin (voir cartes), appelée Cape Dorset en anglais.

M

Maligaq : règle socialement prescrite. Aujourd'hui, ce terme est souvent employé pour traduire « la loi canadienne ». Une infraction entraînait de graves conséquences pour la personne ayant commis l'infraction ou pour tous les membres du groupe.

Maligait : pluriel de *maligaq*.

N

Nakkainiq : voyage chamanique dans l'au-delà inférieur, au fond de la mer.

Nalunaikkuttaq : une marque distinctive, un symbole.

Nanuq : ours arctique (*Ursus maritimus*).

Nipingittuq : silencieux.

- *nnguaq* : suffixe dont le sens est « une représentation miniature ».

Nuna : lieu parcouru ; territoire habité ; campement ou région.

Nunannguaq : carte géographique.

Nuviqsaaq : tricot ; tissage ; tapisserie.

P

Pangniqtuuq : « riche en caribous mâles », toponyme (Pangnirtung).

Pijitsirarniq : entraide.

Pijutsirniq : responsabilité et l'obligation sociale d'un individu envers sa communauté.

Piqqujatuqait : choses qui devaient être faites (voir *piqujaq*).

Piqquisiq : coutume, manière, habitude (voir *piusiq*).

Piqujaq : comportement acceptable ou manière de faire les choses qui devait être respecté. Aujourd'hui, ce terme est souvent employé pour traduire « le droit coutumier ».

Pisiq : chant personnel.

Pisiit : pluriel de *pisiq*.

Pittailiniq : s'abstenir de faire quelque chose d'interdit. L'infraction d'un *pittailiniq* entraînait de graves conséquences pour la personne qui avait commis l'infraction ou pour tous les membres du campement.

Piusiit : pluriel de *pisiq*.

Piusiq : comportement, manière, habitude (voir *piqqusiq*).

Pullaq : bulle ; âme-*tarniq* (dans le langage sacré).

Q

Qajaq : embarcation individuelle, kayak.

Qakuqtaq : blanc, clair.

Qallunaaq : « qui a des grands sourcils », désigne un(e) Occidental(e).

Qallunaat : pluriel de *Qallunaaq*.

Qammaq : maison circulaire de pierres.

Qamutiik : traîneau à chiens.

Qanimajuq : malade au point d'être réduit à l'inactivité.

Qanungasaq : action de faire une chose qu'on ne doit pas faire, infraction intentionnelle d'un *maligaq* qui se rapporte à un *pittailiniq*. Aujourd'hui, ce terme est employé quand une personne n'est pas gentille avec une autre personne.

Qau : clarté du jour, lumière ; front (partie du visage).

Qaujimaniq : connaissance.

Qaumaniq : clairvoyance du chamane, vision chamanique, clarté, lumière ; aura.

Qikailaq : activité, action, dynamique.

Qikarniq : inactivité, oisiveté.

Qilak : espace céleste, ciel.

Qimiujaq : au-delà inférieur, sous-marin.

Qimmiq : chien de traîneau (*canis familiaris borealis*).

Qirnitaq : noir, sombre.

Qulliq : lampe à huile.

S

Sagluniq : mensonge.

Sana- : fabriquer, façonner.

Sanaji : personne fabriquant un objet ; femme personne qui assiste un accouchement.

Sanajjuti : motivation, inspiration durant la conception d'une œuvre.

Sanannguaqqaq : art, artisanat.

Sanannguaq : art, artisanat.

Sanannguaqti : artiste, artisan, sculpteur, dessinateur.

Sannguaqtimmariik : sculpteur véritable, artiste véritable, maître-artisan.

Sanasimajuq : objet conçu et achevé.

Sila : atmosphère, cosmos, extérieur ; intelligence, raison.

Silaittuq : déraisonnable, fou.

Silajuaq : univers.

Silappaak : paire de pantalon d'homme extérieur.

Sillujuq : [sud de Baffin] Être blessé dans son amour propre.

Siqiniq : soleil, sœur-soleil, personnage mythique.

Sulijuq : véridique, vrai.

Surjuktuq : exprimer directement à quelqu'un ou à un proche de la personne sa colère et son mécontentement à propos des actions de cette personne.

T

Taaq : obscurité, nuit.

Taaqtuq : « noirci », surnom donné à un anthropophage dont l'intérieur de la bouche est devenu noir.

Taku- : apercevoir (voir une fois).

Takunna- : observer (voir dans la durée).

Takutsiaq : bien visible.

Taqsalik : matériau imprimé ou figuré ; ce qui est coloré.

Taqsaq : marque sombre sur une surface ; tatouage.

Tarniq : composante invisible et immortelle de la personne, âme-ombre, âme-double.

Taqqiq : lune, frère-lune, personnage mythique.

Tautu : comportement ; forme, couleur, apparence d'une chose ou d'une personne.

Tautugunnauti : la vue.

Tautuliuq- : donner une forme visuelle, une apparence physique.

Tautuliurniq : représentation visuelle, forme donnée.

Timi : corps.

Tiriganniaq : renard arctique (*Alopex lagopus*).

Tirigusuusiit : pluriel de *tirigusuusiq*.

Tirigusuusiq : choses à éviter de faire. L'infraction des *maligait* concernant un *tirigusuusiq* entraînait des conséquences négatives.

Titiq- : marquer une surface, faire une marque, un trait ou une ligne sur une surface dure à l'aide d'un outil, comme inciser l'ivoire, la pierre ou le bois.

Titiqqait : lettres écrites ; signes tracés ou cousus.

Titiqtugaq : dessin ; lithographie ; estampe.

Titiqtugaliriuniq : production d'estampe.

Titiqtugaliuniq : réalisation d'un dessin.

Titiqtugarvik : « endroit où l'on dessine », atelier d'art graphique.

Titiqtugaliriniq : production des estampes.

Titiqturaq : voir *titiqtugaq*.

Titiraq- : dessiner, tracer, inciser.

Titiraqti : dessinateur, graphiste, illustrateur ; écrivain.

Titiraqtimmarik : maître-dessinateur, dessinateur par excellence.

Titirarviksaq : papier.

Titiraujagaq : voir *titiqtugaq*.

Titiraujaq : voir *titiqtugaq*.

Titiraujagaq : voir *titiqtugaq*.

Titiraujaaqsimajuq : écriture, dessin, couture exécutée.

Titirauti : crayon, mine de plomb, feutre, « ce qui sert à écrire ».

Titirarvik : papier.

Tuktu : caribou (*rangifer tarandus*).

Tulugaq (ou *tulugarjuaq*) : grand corbeau (*corvus corax*).

Tumi : trace de pas sur le sol.

Tumitaittuq : zone sans traces de pas sur la neige où l'on rencontre les esprits.

Tuniit : pluriel de *tunig*.

Tunig : habitant de l'Arctique qui précéda les Inuit actuels. Souvent associé à la population de la période pré-Dorset.

Tunniit : tatouages faciaux des femmes inuit.

Tupiq : tente.

Tuulliq : plongeon huard ou plongeon imbrin (*Gavia immer*).

Tuurngait : pluriel de *tuurngaq*.

Tuurngaq : esprit auxiliaire d'un chamane ; esprit d'apparence humaine et de grande taille qui habite à l'intérieur des rochers.

Tusaagunnautiit : l'ouïe.

Tusarniituaq : désagréable à entendre.

Tusaruminaqtuaq : très agréable à entendre agréable à entendre.

U

- *ujaaq* : ressemblance

Ujaraq : une pierre, une roche.

Ujaraq nakasimajuq : gravure sur pierre (technique et œuvre achevée).

Ukpik : harfang des neiges (*Nyctea nyctea*).

Ulu : couteau féminin hémicirculaire.

Umiaq : embarcation collective propulsée à la voile et à la rame.

Ungava : nom d'un territoire inuit situé au nord-est du Nunavik ; par extension, grande baie du même nom, partie orientale du détroit d'Hudson.

Unikkaaq : narration à partir d'un évènement vécu, récit souvent fondé sur une expérience personnelle.

Unikkaat : pluriel d'*unikkaaq*.

Unikkaatuq : récit, mythe, histoire de la tradition orale.

Uqalimaagaksanik : chose destinée à être dite.

Tusaruminaqtuq : ce qui n'est pas agréable à dire.

Uqaq- : parler, dire.

Uqausiq : mot, parole, langue (organe).

Uqqurmiut : « les gens sous le vent », habitant une région abritée du vent dominant. Nom donné à l'association des artistes inuit de Pangniqtuuq (Uqqurmiut Inuit Artists Association) et à leurs locaux (Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts).

Y

Yupiit : pluriel de *Yup'ik*, auto-désignation des Inuit vivant au sud du fleuve Yukon, sur l'île St Laurent et sur la côte sibérienne.

Yup'ik : singulier de *Yupiit*.

Crédits photographiques et droits d'auteurs

- © Dorset Fine Arts/West Baffin Eskimo Co-operative (WBEC)
- © Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec (FCNQ)
 - © Monnaie royale canadienne
 - © Musée canadien de l'histoire
- © Photographies de Claude Malouin-ZoneArtInuit Inc.
 - © Photographies d'Aurélie Maire
- © Uqqurmiut Centre for Arts and Crafts

Résumé en français

Cette recherche doctorale examine les pratiques figuratives, les représentations symboliques et les enjeux socio-culturels des arts graphiques inuit dans les communautés de Kinngait (Cape Dorset) et de Pangniqtuuq (Pangnirtung) au Nunavut (Arctique canadien). Les notions de dessin (*titiqtugaq-*) et de parole (*uqaq-*) se placent au centre de la démarche qui est guidée par une approche interdisciplinaire, dans la perspective d'une ethnohistoire de l'art du dessin inuit.

Trois parties structurent la démonstration. La première explore les configurations de la pensée inuit associées aux concepts d'art graphique, de représentation visuelle et de créateur, à partir de leur expression linguistique (chapitre II). Puis, une ethnographie de la scène artistique locale présente le dessin et les activités socio-économiques qui lui sont associées autour de la question du statut de l'artiste (chapitres III et IV). La deuxième partie envisage la figuration en rapport à la parole, à partir de la cosmogénèse et des techniques graphiques anciennes (chapitre V). Elle s'intéresse ensuite aux interactions entre le dessin et la parole sur un plan symbolique : dans le dessin, les pensées et les mots sont mis en actes (chapitres VI et VII). La dernière partie de la thèse définit l'art comme un élément de la dynamique socio-culturelle et politique des Nunavummiut. Le recours au dessin dans le cadre de projets communautaires est étudié à partir d'exemples récents (chapitre VIII), avant d'être replacé au centre des dynamiques relationnelles et des échanges socio-cosmiques dans une dimension ontologique (chapitre IX).

Mots-clés : Nunavut, dessin inuit, parole, oralité, art graphique, ontologie, cosmologie, ethnohistoire de l'art, anthropologie, Arctique canadien

Résumé en anglais

This doctoral research examines the themes of figurative practices, symbolic representations and the socio-cultural stakes specific to Inuit graphic arts in the communities of Kinngait (Cape Dorset) and Pangniqtuuq (Pangnirtung) in Nunavut (the Canadian Arctic). The notions of drawing (*titiqtugaq-*) and of speech (*uqaq-*) are central to the thesis, which is guided by an interdisciplinary approach within the perspective of ethno-history of Inuit sketch art.

The thesis is organized into three parts. The first explores the configuration of Inuit thought associated with the concepts of graphic art, visual representation and creation, through their linguistic expression (Chapter II). In addition, ethnography of the local art scene looks at drawing and the socio-economic activities that are associated with it, in connection with the status of the artist (Chapters III and IV). The second part looks at figuration in relation to power words, from cosmogenesis and ancient graphic techniques (Chapter V). With this in hand, the second part then looks at the interactions between drawing and speaking from a symbolic perspective: through drawings, the thoughts and words are put into action (Chapters VI and VII). The last part of the dissertation continues the analysis by defining art as part of the socio-cultural and political dynamics of the Nunavummiut. Recourse to drawing, as a community project, is studied with reference to recent examples (Chapter VIII), prior to being placed, within an ontological dimension, at the centre of relational and socio-cosmic exchange dynamics (Chapter IX).

Keywords: Nunavut, Inuit drawing, speech, orality, graphic art, ontology, cosmology, ethno-history of art, anthropology, Canadian Arctic.