



**HAL**  
open science

## Culture de l'Arctique, identité nationale et enjeux circumpolaires du Canada

Cecile Pelaudeix

► **To cite this version:**

Cecile Pelaudeix. Culture de l'Arctique, identité nationale et enjeux circumpolaires du Canada. Alain Faure, Robert Griffiths. La société canadienne en débats. What Holds Canada Together?, L'Harmattan, pp.161-176, 2008, Questions contemporaines, 978-2-296-05930-6. hal-00681407

**HAL Id: hal-00681407**

**<https://hal.science/hal-00681407>**

Submitted on 21 Mar 2012

**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.

# CULTURE DE L'ARCTIQUE, IDENTITE NATIONALE ET ENJEUX CIRCUMPOLAIRES AU CANADA

*Cécile Pelaudeix*

À la fin des années 1990, le Canada se distingue sur le plan national et international par la création d'un nouveau territoire au sein de la confédération : le Nunavut, composé à 85 % d'Inuit, résulte de la scission en deux territoires distincts des Territoires du Nord-Ouest. Son statut est celui d'une administration publique, non-ethnique, inscrite à l'intérieur de l'ensemble canadien. Le traité qui le détermine entre en vigueur le 1<sup>er</sup> avril 1999. La création du Nunavut est fortement remarquée sur le plan international car elle signifie la reconnaissance institutionnelle d'une population autochtone par une grande puissance dans un contexte de mondialisation. L'élection du premier gouvernement territorial inuit est en fait le résultat de négociations de plus de vingt années entre un petit groupe d'Inuit, convaincus de la légitimité et de la faisabilité du projet, et le gouvernement fédéral d'Ottawa. Elle marque un tournant dans la gestion politique par le gouvernement fédéral de ses terres arctiques. Commissaire de la Commission d'établissement du Nunavut, John Amagoalik estime que la création du Nunavut marque « la fin d'une ère coloniale ».

Entre le moment où le Canada érige son drapeau sur les terres arctiques et la création du Nunavut, l'implication du gouvernement canadien est en effet fluctuante. Elle devient pourtant décisive et continue à partir de la fin des années 1950, lorsque le gouvernement fédéral inaugure une politique culturelle sans précédent de soutien à la production d'art et d'artisanat des Inuit. Or cette politique culturelle joue, directement et indirectement, un rôle déterminant dans l'émergence d'une conscience politique inuit qui conduit à l'établissement du Nunavut.

Nous nous attacherons à montrer les objectifs et les moyens de la politique culturelle du Canada à destination de ses terres arctiques, objectifs qui s'expriment en termes économique, politique et identitaire. Dans un deuxième temps, nous montrerons les liens entre cette politique culturelle et l'émergence d'un mouvement politique inuit, puis comment la création du Nunavut répond, pour le Canada, à des préoccupations politiques et économiques lui permettant d'asseoir davantage une identité nordique et de s'inscrire activement dans une politique circumpolaire.

## L'IMPLICATION DU GOUVERNEMENT CANADIEN DANS LE DEVELOPPEMENT DES ARTS DE L'ARCTIQUE

Jusqu'à la fin des années 1950, le Canada ne manifeste qu'un intérêt épisodique pour ses terres du Nord. Les terres situées au nord du 60<sup>e</sup> parallèle représentent près de 40 % de la superficie du Canada, mais on n'y trouve que 0,35 % de sa population. La Reine Elizabeth II baptise ce vaste territoire *Meta Incognita* (au-delà de l'inconnu). John Honderich, dans un ouvrage intitulé *Arctic imperative. Is Canada losing the North?*, peut donc estimer que le

Canada est une « nation arctique par défaut », et que les Canadiens, quelque peu « schizophréniques » par rapport à l'Arctique, considèrent le Nord comme partie d'eux-mêmes et occasionnellement, comme objet de leur passion, mais le plus souvent oublient son existence. Ce n'est que lorsque le Canada réalise l'extension des activités de pêche des baleiniers américains dans les eaux arctiques que le gouvernement canadien décide de mettre en place une présence canadienne permanente, avec la Police Montée qui établit des postes de surveillance, en premier lieu dans les zones de pêche les plus importantes.

Au milieu des années 1930, le gouvernement fédéral fournit un secours direct aux Inuit (via les comptoirs de la Compagnie de la Baie d'Hudson) qui affrontent des années de famine et d'épidémies. Il fournit des fonds à plusieurs programmes d'aide aux personnes âgées et infirmes qui proposent des activités de sculpture et d'artisanat gérées par des missionnaires catholiques à Chesterfield Inlet et par l'Église anglicane à Pangnirtung. À la fin des années 1940, les Canadiens réagissent à l'ampleur des maladies qui sévissent dans le nord.

L'organisation du commerce de l'artisanat inuit est envisagée depuis le début du vingtième siècle par différentes institutions publiques et privées : la Compagnie de la Baie d'Hudson, le gouvernement fédéral, la Guilde canadienne des métiers d'art. Créée en 1906, la Guilde organise dès 1930 une exposition « d'art et d'artisanat » au musée McCord, à Montréal, et intensifie à partir de 1939 son soutien à l'artisanat afin d'améliorer les conditions de vie des Inuit dénommés alors Esquimaux. La Compagnie de la Baie d'Hudson tente de créer un marché pour l'artisanat inuit durant la crise économique des années trente, mais elle n'y parvient pas. Dans les années 1940, elle organise depuis Lake Harbour un marché destiné au personnel militaire américain basé sur l'Île de Baffin.

C'est après la Deuxième Guerre Mondiale que les conditions sont réunies pour que le gouvernement canadien instaure une politique inédite de soutien à la production artistique et artisanale des Inuit. En 1948, James Houston, jeune artiste ontarien, sollicite, à son retour d'un séjour dans le Nord, la collaboration de la Guilde afin d'encourager l'artisanat des Esquimaux dont les aptitudes ne se présentent alors, selon lui, qu'à « l'état latent ». Informé du projet de deuxième voyage de Houston durant l'été 1949, le gouvernement canadien prend contact avec la Guilde et propose la création d'un comité composé de représentants du Gouvernement et de bénévoles, et comprenant un membre de la Guilde. Il suggère également qu'un représentant du Ministère siège au sein de l'Indian and Eskimo Committee de la Guilde.

L'intervention du gouvernement canadien tient alors principalement à trois raisons. Il s'agit d'une part de remédier à l'état de pauvreté de la population arctique, d'autre part à la nécessité politique d'affirmer une souveraineté sur ses terres arctiques après la Deuxième Guerre Mondiale. Il s'agit également, et cela sera particulièrement manifeste avec le développement de l'art graphique, de promouvoir une identité nationale spécifique en valorisant une production artistique autochtone.

La souveraineté du Canada sur les terres et les eaux arctiques est en effet à plusieurs reprises mise en question au cours du XX<sup>ème</sup> siècle. À la fin des années 1950, en pleine guerre froide, on considère que le Nord constitue une « fenêtre arctique » qu'il s'agit de contrôler face à la menace soviétique : les États-Unis construisent alors une ligne de défense sur le sol canadien, la DEW Line, Distant Early Warning Line. Vingt-deux postes de surveillance sont construits le long de la côte de l'Arctique canadien. La ligne est terminée en 1957 au sommet de la guerre froide. Le coût est pris en charge par les États-Unis mais le Canada reste propriétaire des stations.

La dimension économique de l'intervention du gouvernement américain à la fin des années 1950 ambitionne de permettre aux Inuit de développer une activité commerciale puis

de réduire leur dépendance à l'aide sociale. La production artistique inuit canadienne connaît alors un tournant radical avec l'incitation à la création et le développement de réseaux de vente. Elle reposait auparavant, pour sa dimension économique, sur une économie de troc avec les baleiniers et les explorateurs.

La sculpture, diverses réalisations artisanales puis l'art graphique sont promus et commercialisés avec le soutien du gouvernement canadien, de la Guilde canadienne des métiers d'art, de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Plus actif que son prédécesseur, le département des Ressources et du Développement, le Département des Affaires du Nord et des Ressources naturelles est créé en 1953. Son budget concerne les arts, mais aussi le système juridique, d'éducation, de santé. Il est en 1954 de 4,5 millions de dollars. Six ans plus tard il est multiplié par 7 : en 1959-60, il est de plus de 30 millions de dollars. Les ventes de sculptures représentent à Povungnituk 740 dollars en 1952, 38 000 dollars en 1956, plus de 100 000 dollars en 1962. Les chiffres ne concordent pas tous, mais montrent une évolution rapide et une situation actuelle exceptionnelle : si les ventes de sculptures de toutes les coopératives réunies n'excèdent pas 100 000 dollars en 1965, elles sont de plus de 5 millions en 1982. Le succès du commerce des sculptures a surpris : il est en effet initialement conçu pour augmenter les revenus des Inuit et non pas pour construire une base solide sur laquelle construire une économie. Le résultat est d'autant plus étonnant si l'on considère les échecs des tentatives d'alors pour commercialiser les arts indiens canadiens.

Le réseau de vente utilise dans un premier temps les comptoirs de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Des publications d'une part conseillent les agents de la Compagnie de la Baie d'Hudson sur leurs achats, voire suggèrent aux habitants un certain type de production. Ce réseau de vente se complexifie ensuite avec la création de coopératives, à partir de 1959, lorsque sont développés des programmes d'impression d'estampes et qu'un contrôle de cet art s'impose. En 1965 l'agence Canadian Arctic Producers commercialise l'art et l'artisanat acheté par les coopératives dans les Territoires du Nord-Ouest, indépendamment du réseau de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Deux années plus tard une structure québécoise indépendante voit le jour, la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec (FCNQ).

Si les ventes d'art et d'artisanat génèrent des sommes conséquentes, les communautés ne sont pas pour autant autonomes économiquement. Selon les communautés, l'économie locale se diversifie peu à peu et est liée au commerce, avec principalement les magasins de Northern, anciennement la Compagnie de la Baie d'Hudson, la pêche, l'exploitation des ressources minérales, voire la gestion de parcs naturels, comme à Pangnirtung et Broughton Island, deux communautés d'accès à la Réserve du Parc National Auyuittuq située sur l'Île de Baffin, ou encore la Réserve du Parc National de l'Île d'Ellesmere.

On estime que 10% de l'art canadien vendu dans le monde est d'origine inuit. Dans le Nord, l'art inuit est devenu la principale source de revenu pour la plupart des gens et la première source d'emploi non gouvernemental.

C'est également un souci d'ordre économique qui prévaut à la création et au contrôle du marché des estampes inuit, dix années après le développement du marché de la sculpture et de l'artisanat. Il s'agit de diversifier la production constituée de sculptures essentiellement, en veillant à ce qu'il n'y ait pas surproduction et en évitant un seul contrôle de la Compagnie de la Baie d'Hudson sur un art qu'un marché « ouvert », estime-t-on, pourrait détruire.

En 1961 la vente de la collection d'estampes de Cape Dorset donne lieu, à Toronto, à des files d'attente toute la nuit, au plus fort de l'hiver. Trois galeries vendent leurs estampes presque immédiatement, la quatrième attend trois semaines avant de trouver un procédé pour les vendre « au compte-gouttes ». Une estampe du Hibou enchanté de l'édition en noir et rouge - atteint en 2001 aux enchères de Waddington à Toronto un prix approchant 58 650 dollars canadiens. Il s'agit du prix le plus élevé atteint par une estampe canadienne. Le

record précédent, de 25 300 dollars canadiens, est détenu par *Fire Down on the Labrador*, de David Blackwood. À cette occasion, la collection complète d'estampes de Cape Dorset de 1959 (39 estampes) atteint la somme d'environ 142 000 euros (186 300 dollars canadiens).

S'il s'exprime en termes politique et économique, l'intérêt du gouvernement pour le développement des arts visuels en Arctique s'exprime également en terme identitaire. Après sa participation à la Première Guerre Mondiale, le Canada anglais, soucieux de développer une identité spécifique par rapport à la nation mère, mais aussi par rapport aux États-Unis, cherche à valoriser un idéal d'autonomie nationale qu'à travers « le mythe du Grand Nord » Tom Thomson et le Groupe des Sept incarneront. Thomson, Harris, Lismer, Varley voyagent dans le Nord et peignent des paysages arctiques. Les œuvres des Sept fournissent une « vision globalisante du pays » à travers la représentation d'un paysage virginal vidé de toute présence humaine et des éléments de culture. L'historien d'art François-Marc Gagnon souligne que le Canada ne pouvait se donner une peinture nationale qu'en dépassant les particularismes régionaux et les différentes cultures qui le composent. Il faut néanmoins noter les « scènes de genre » représentées par Varley en Arctique et l'entreprise d'Emily Carr qui, dès 1907, réalise un témoignage peint de l'art totémique des Indiens de la Côte Ouest. Le Groupe des Sept se sépare en 1933 et continue d'exercer son influence sur les artistes canadiens durant plusieurs décennies. Après la Deuxième Guerre Mondiale, la définition de l'art canadien revient sur le devant de la scène et la question est posée de savoir si l'art canadien doit être « nationaliste ou cosmopolite ». Le rapport Massey de la Royal Commission Royale sur les Arts et la Culture recommande au gouvernement une augmentation massive de son soutien au secteur artistique.

L'anthropologue Nelson Graburn estime en 1986 que les arts de l'Arctique canadien, notamment en raison de l'image positive des Inuit, de l'attrait pour la nouveauté, de l'absence de compétition avec l'art dominant et surtout, sans doute, en raison de leur « autochtonie », conviennent parfaitement pour succéder à l'art du Groupe des Sept en tant que « symbole du nationalisme canadien ».

L'art de l'Arctique canadien est donc promu comme un art inuit homogène. La présentation ethnographique de l'Arctique canadien distingue habituellement un nombre limité de groupes ethniques définis par une homogénéité de traits culturels et par l'usage d'un territoire commun. Il s'agit des Inuvialuit, Inuit du Cuivre, Inuit Caribou, Netsilingmiut, Iglulingmiut, Inuit de la Terre de Baffin, Inuit du Nouveau-Québec, et plus septentrionaux encore, Inuit du Labrador. La perspective artistique, telle qu'elle se met en place à la fin des années 1940, établit une cartographie totalement différente. Il ne s'agit pas de présenter des groupes ethniques mais une seule caractéristique homogène « esquimau », puis des « centres artistiques » correspondant aux communautés. Une carte, largement diffusée, est établie par le Ministère des Affaires Indiennes et du Nord canadien précisant la localisation des communautés qui sont systématiquement dénommées « centres d'art inuit canadien », quand bien même ne s'y déploie que peu ou pas d'activité artistique ou artisanale. Il s'agit de démontrer la vitalité de l'« art inuit » à travers le nombre de ses centres. Néanmoins, des spécificités régionales sont soulignées, afin de ne pas conduire, inversement, à une image trop uniforme et la notion de « style régional » est avancée.

Le contrôle du gouvernement canadien sur le marché de l'art graphique de l'Arctique canadien s'effectue de façon indirecte par l'intermédiaire du Comité de l'Art Eskimo Canadien (Canadian Eskimo Art Committee), qui deviendra le Conseil Canadien des arts Eskimo (CEAC), et qui exerce son activité de 1961 à 1989. Ce comité constitue un exemple remarquable de médiation institutionnelle entre création et réception.

Le Comité de l'Art Eskimo Canadien a une mission de conseil auprès des artistes inuit ainsi qu'auprès du Département. Il doit surtout examiner et approuver pour la vente l'art

graphique produit par les Inuit dans le Nord. Les membres, bénévoles, sont nommés par le Ministère. Le Département fournit les fonds sur son budget du Programme des Affaires du Nord. La composition du premier Comité signale les axes de développement envisagés et les appuis attendus : Evan Turner, directeur du Musée des beaux-arts de Montréal, Paul Arthur, designer et directeur de la rédaction de *Canadian Art*, Alan Jarvis, rédacteur en chef de la revue *Canadian Art* et ancien directeur de la National Gallery of Canada, Budd Feheley, collectionneur d'art inuit et président de la société TDF Artists Limited basée à Toronto, Norman Hallendy designer travaillant pour le Département des Affaires du Nord et des Ressources Naturelles.

En 1967, le Comité devient le Conseil Canadien des Arts Eskimo (Canadian Eskimo Arts Council) et remplit ses fonctions de promotion et de contrôle jusqu'en 1989, où il est dissout. Durant près de trente ans, cette instance, objet d'une forte critique, exerce sur l'art graphique des Inuit, et sur le marché qu'elle a elle-même créé, un contrôle d'une importance considérable. Dans son mandat de protection de l'art graphique, le Conseil Canadien des Arts Eskimo engage plusieurs actions. Il s'adjoint par exemple les services d'un avocat afin d'éviter l'usage frauduleux de l'expression « art eskimo ». Il ne permet la vente des matrices qu'aux seules institutions afin d'éviter la reproduction illégale d'estampes. Il veille à ce que les droits d'auteur des artistes soient respectés. Quant à la qualité esthétique, l'action du Conseil est plus ambiguë. Lors de sa première réunion, la décision est prise d'indiquer l'« authenticité » et la qualité des estampes au moyen d'un sceau imprimé en relief. Le Conseil s'octroie donc un pouvoir très important de refus de mise sur le marché non pas seulement de quelques estampes, mais de collections complètes (annuelles). Les conséquences ont pu être la fermeture d'atelier d'imprimerie, mais aussi un fort ressentiment des Inuit par rapport à une décision prise de très loin et considérée comme tout à fait inique. La coopérative de Puvirnituk cherche à prendre ses propres affaires en main : elle adopte un sceau d'approbation personnalisé : l'inscription en caractère syllabiques signifie : « Les gens de Povungnituk libres par leur travail ». (« The People of Povungnituk Independent Through a Common Effort »).

Les critères du CEAC ne sont pas toujours très explicites mais ils veillent à ce que l'art produit soit de type primitif, comprenant peu de couleurs vives, présentant un positionnement central du motif sur la feuille, sans élément de modernité..., et qu'il soit homogène. Le Conseil s'est montré réticent à chaque fois qu'une nouvelle technique d'impression était expérimentée. La tentative d'homogénéisation est néanmoins difficile à réaliser car les situations, notamment de production, sont très diverses selon les communautés. L'ensemble des dessins disponibles chaque année pour le programme d'imprimerie est d'environ 6 000 à Cape Dorset, 200 à 400 à Holman, et près de 40 à 50 à Clyde River.

Le Conseil Canadien des Arts Eskimo se trouve en réalité dans un système de contradictions qu'il ne parvient pas à résoudre. Comment préserver la présumée authenticité d'un art tout en le façonnant aux exigences d'un marché ? Comment promouvoir un art qui serait à la fois l'expression identitaire d'une population autochtone – entendre l'expression « pure », sans « compromission » – et l'exacte attente d'un marché ? Comment « élever » au rang d'art une production qui n'est pas systématiquement le fait d'artistes ? Comment exercer le monopole du contrôle d'une production tout en se prévalant d'agir au bénéfice de ceux qui n'ont pas accès au pouvoir décisionnel ? Comment espérer une autonomie financière des coopératives dans un secteur à la fois coûteux comme l'imprimerie et soumis aux aléas du marché de l'art dans une aire géographique où de surcroît le domaine économique a peu d'assises ? Comment concilier une action de conseil, qui prend de plus en plus l'aspect d'une direction à distance, avec l'esprit d'autonomie et de concertation qui anime, en principe, les coopératives ?

La question de la présence d'un membre inuit au sein du CEAC apparaît à plusieurs reprises. En 1972, Tagak Curley, Président de Inuit Tapirisat of Canada, un organisme représentatif d'Inuit, adresse au Conseil un courrier le pressant d'introduire, au cours de la prochaine réunion du Conseil, deux membres inuit :

« [...] Il s'agit simplement d'exposer ce qui doit être reconnu comme vital et important pour le rôle de notre Conseil dans les affaires de notre peuple. Nous, de notre côté, accordons de la valeur à la participation, non pas seulement par rapport à l'intégration culturelle, mais comme une réelle implication dans la prise de décision ou la politique générale. Que l'on croit généralement que les Inuit n'ont pas encore atteint ce « stade de développement », nous pensons que cela est présomptueux, arrogant et tribal (à la manière des Blancs) ».

À la fin du mois de septembre 1989, une proposition de fondation pour l'art inuit (l'Inuit Art Foundation) est approuvée par le Ministère qui démantèle le Conseil Canadien des Arts Eskimo. L'évaluation de l'action du Conseil peut considérer diverses dimensions, dont les aspects artistiques. La question de l'incidence de l'intervention du gouvernement canadien sur la production de l'Arctique canadien relève pourtant d'une autre problématique. Mais l'on peut signaler que les politiques culturelles occidentales destinées à l'art occidental présentent des caractères de visibilité que l'on a tendance à oublier, que l'on pense par exemple aux Écoles d'art qui constituent un exemple évident, parmi d'autres, de médiation institutionnelle.

Le Conseil Canadien des Arts Eskimo aura, en tout état de cause, activement participé à la définition d'une identité canadienne spécifique. Le rapport de l'historien de l'art Simmins établi en 1979 souligne la « contribution d'une valeur inestimable » du Conseil à l'élaboration d'une « conscience et d'une identité canadienne enrichie ».

## *LE DEVELOPPEMENT DE L'ART INUIT DANS LE CANADA ANGLOPHONE ET AU NUNAVIK*

La gestion fédérale du marché de l'art inuit connaît en réalité des variations provinciales, s'agissant du Canada anglophone et du Québec - Terre-Neuve est encore un cas à part. Sur le plan identitaire, il s'agira en effet de se distinguer du Canada anglophone et de promouvoir une identité québécoise en valorisant des valeurs d'autonomie. La responsabilité provinciale du Québec sur les terres arctiques se met en place assez lentement. En 1895, l'Arctique québécois est appelé le district fédéral d'Ungava, région annexée aux Territoires du Nord-Ouest. En 1912, le gouvernement canadien transfère ses droits à la province du Québec et la région est rebaptisée le Nouveau-Québec, que l'on appelle aujourd'hui le Nunavik. Jusqu'en 1963, le gouvernement du Québec s'abstient en fait d'exercer toute juridiction sur les populations inuit et c'est le Canada qui administre les affaires des Inuit au Nouveau-Québec. En 1964 intervient un accord mais il faut attendre 1975, soit la signature de la Convention de la Baie James, pour que le gouvernement fédéral transmette officiellement ses responsabilités à la province de Québec.

La coopérative de Puvirnituk est considérée comme un modèle. René Lévesque, ministre des Richesses naturelles, futur fondateur du mouvement souverainiste au Québec, considéré comme l'un des hommes les plus influents dans le dossier de l'implication du Québec en terre inuit, déclarait en 1964, lors d'un vernissage de la collection de gravures de Puvirnituk à Montréal : « Cette coopérative est l'image de nos projets pour les Esquimaux,

que nous voulons intégrer sans les forcer, en leur permettant de s'administrer eux-mêmes et de jouir de leur indépendance ».

La promotion de valeurs d'autonomie se traduit de diverses façons. Dans l'atelier de Puvirnituk, il n'y a pas de spécialisation, donc pas de division des tâches, contrairement à Cape Dorset où l'on distingue le dessinateur, le graveur, l'imprimeur. Au Québec, la production cherche également de ce fait à se rapprocher le plus possible d'une supposée authenticité. À titre d'exemple, les estampes sont produites directement à partir de la gravure sur la pierre, sans réalisation préalable d'un dessin original. La FQNC privilégie également une indistinction art-artisanat, et ne cherche pas à valoriser des artistes en particulier, contrairement aux Territoires du Nord-Ouest, où serait promu selon les termes du Québécois Choquette, un « star système ».

En particulier, la désapprobation vis-à-vis des décisions du CEAC a été beaucoup plus marquée dans le Québec arctique. Marybelle Myers, représentant la Fédération des Coopératives du Nouveau-Québec, objecte que ce n'est pas une pratique normale au Québec Arctique d'envoyer des gens du sud du Canada pour travailler dans le nord sur des projets coopératifs. Les décisions prises localement diffèrent donc largement entre les coopératives des Territoires du Nord-Ouest (principalement Cape Dorset) et les coopératives du Nouveau-Québec (principalement Puvirnituk).

Une politique d'auto-suffisance est tentée dans les coopératives du Québec arctique. « Working together, travaillons ensemble » : c'est le programme d'une plaquette de la FQNC, le principe étant d'employer le plus rapidement possible, à la coopérative, des autochtones. Il s'agit même au départ « de ne pas nommer de blanc à la tête des projets autochtones ».

Un des objectifs du gouvernement est de conserver ou de renforcer l'autonomie de la Coopérative dans le village afin de mieux se détacher d'Ottawa et de la présence anglophone au Nunavik ». Le principe de base de la FCNQ est de lier les activités du producteur à celles du consommateur : autrement dit, la FCNQ cherche à réinvestir les bénéfices des ventes des œuvres à l'intérieur du circuit coopératif, plutôt que de les laisser quitter la communauté par la voie de la Compagnie de la Baie d'Hudson, ce qui est un principe qui gouverne également les coopératives du Canada anglophone. C'est surtout la politique d'achat des œuvres qui se distingue de celle du Canada anglophone. À Povungnituk, le montant des rétributions est déduit des versements de l'assurance sociale : cette déduction a été plus tard jugée préjudiciable à la poursuite des activités de création. À Cape Dorset, en revanche, si la coopérative a toujours acheté les dessins produits par un artiste, lorsque le dessin est sélectionné pour la collection d'estampes un paiement supplémentaire est accordé à l'artiste. À Cape Dorset également, les imprimeurs reçoivent un salaire dépendant de leur âge et de leur expérience, et l'assise financière de la coopérative est confortée par d'autres activités économiques comme le magasin coopératif de la communauté.

## *DU NUNAVUT AU PROJET CIRCUMPOLAIRE*

Une des conséquences notables du développement des arts en Arctique canadien est la constitution progressive d'une identité inuit. En effet, la conscience de cette identité n'est pas un donné, elle est historique. L'identité inuit, telle qu'elle est perceptible lors des premières relations avec les acteurs occidentaux, se définit à l'échelle d'un petit nombre d'individus et de quelques familles. Elle s'établit en partie à partir du lieu de vie, déterminant l'ethnonyme. Chaque groupe, explique la géographe Collignon, avait en partage un vaste territoire de



parcours dont les diverses parties étaient occupées par des sous-groupes nettement différenciés et dont les membres étaient plus étroitement associés entre eux : « C'est à cette échelle du sous-groupe que se construisait la relation au territoire et, par elle, l'identité ; à cette échelle chaque communauté était identifiée par un territoire dont elle tirait son nom : Kangiryuarmitut signifie « ceux de la grande baie », ou Nunungmiut « ceux de la pointe ».

Or le développement des arts joue un rôle essentiel dans la constitution d'une identité inuit. À cela plusieurs raisons : d'une part, au sein des communautés un art est défini comme « esquimau » puis inuit, donnant à voir à l'ensemble de ses membres qu'en ce lieu, et dans d'autres, se fabrique un art « esquimau » puis inuit. John Amagoalik, qui a conduit les négociations avec le gouvernement fédéral, rend hommage aux artistes à l'occasion d'un discours prononcé lors de l'annonce officielle de la présence d'un pavillon inuit à l'Exposition Nationale Canadienne de Toronto en 1995. Il estime en effet que lorsqu'une culture est menacée, elle « se replie vers ses artistes, compositeurs et poètes », et les remercie de protéger la culture, la langue et l'identité. D'autre part, le développement des arts est largement corrélé à la nature même des structures locales de diffusion de l'art : les coopératives. Car les coopératives, qui généralement ne sont pas identifiées au moyen de critères raciaux ou politiques, sont, dans l'Arctique, toujours associées à un adjectif ethnique : il s'agit de l' « Eskimo co-op movement », « mouvement coopératif eskimo ». De surcroît, celles-ci vont être activement engagées dans la naissance et le développement d'un mouvement politique inuit. La naissance du mouvement pan-Arctique est probablement intervenue en 1963 à Frobisher Bay (aujourd'hui Iqaluit), quand pour la première fois les Inuit voient qu'ils sont considérés comme un collectif à l'occasion de la première Conférence Pan-Arctic Eskimo.

L'Inuit Tapirisat du Canada est une association politique pan-canadienne formée en 1970 par des étudiants inuit, vivant dans le Sud. Leur premier geste politique est de revendiquer d'être désignés par le nom qu'ils se sont choisis, « Inuit », terme signifiant « les hommes », plutôt que par le nom d' « esquimau », terme d'origine algonquienne qui ne signifie pas « mangeurs de viande crue » mais « ceux qui parlent une langue étrangère ».

Quelques rappels de dates permettent de situer l'évolution du mouvement politique inuit en faveur d'une gestion inuit du territoire inuit, qui, rappelons-le, prendra la forme, avec le Nunavut, d'une entité non-ethnique. L'Inuit Tapirisat du Canada entreprend en 1973 une étude sur l'utilisation du territoire inuit dans le but de démontrer l'étendue des droits ancestraux du peuple inuit dans l'Arctique. En 1975 est signée la Convention de la baie James et du Nord québécois par les Indiens Cri et les Inuit de l'actuel Nunavik, permettant l'exploitation par le gouvernement du Québec de l'hydroélectricité en échange de compensations financières. Une année plus tard, en 1976 : des négociations sont engagées entre des Inuit des Territoires du Nord-Ouest et le gouvernement fédéral. L'Inuit Tapirisat du Canada propose la création du Nunavut. L'année 1977 voit la nomination du premier sénateur inuit, ainsi que la création de la Conférence circumpolaire inuit, organisme paragouvernemental. C'est en 1979 que le Groenland acquiert un statut d'autonomie interne. Quatorze ans après la première proposition de territoire inuit, en 1990, la Nunavut Tuungavik Inc. (NTI) et les représentants des gouvernements fédéral et territorial signent une entente de principe sur les revendications territoriales. Kenojuak Ashevak réalise *Nunavut qajanartuk (Notre terre magnifique)*, une lithographie tirée à trois exemplaires commandée en 1990 par le Ministère des Affaires Indiennes et du Nord pour célébrer la signature de cet accord de principe. En 1992, les habitants des territoires du Nord-Ouest approuvent par référendum la création du Nunavut. Un an plus tard, la loi sur le Nunavut est votée par le Parlement canadien et c'est le 1<sup>er</sup> avril 1999 qu'entre en vigueur le traité du Nunavut après élection d'un gouvernement présidé par Paul Okalik : ce traité marque la fin d'une « ère coloniale » estime John Amagoalik.

Le Canada est désormais composé d'un gouvernement fédéral, de dix provinces et de trois territoires : le Yukon, les Territoires du Nord-Ouest qui ont été divisés en deux pour former le troisième territoire : le Nunavut. Un territoire se distingue d'une province par ses pouvoirs plus limités en ce qui concerne le régime des terres. Le Nunavut est peuplé de 22 000 habitants, dont 85 % inuit. La proportion d'Inuit dans le reste du Canada est de 0,01 %.

La création de ce territoire correspond en fait à une entreprise aux bénéfices partagés. Pour les Inuit, le principal bénéfice consiste à prendre en charge tous les secteurs d'activité (éducation, culture, santé, emploi...), à jouer un rôle sur la scène nationale, à renforcer les liens avec les Inuit du Canada et des autres pays. Pour le Canada, il s'agit de démontrer qu'il sait « donner un contenu à la notion de société distincte ». Mais il s'agit aussi de renforcer la souveraineté canadienne, ce qui est établi au chapitre XV de l'accord final sur les revendications territoriales du Nunavut. Les Etats-Unis n'ont en effet jamais accepté la prétention canadienne sur les eaux séparant les îles arctiques. La création du Nunavut est supposée renforcer les revendications canadiennes sur le passage du Nord-Ouest car les dirigeants politiques du gouvernement du Nunavut agiront pour protéger les intérêts de leur population nordique : ils s'opposeront à la remise en cause de l'intégrité du Territoire du Nunavut... Ce n'est donc pas la seule magnanimité qui motive le Canada dans son appui à la formation du Territoire du Nunavut.

Le fameux passage du Nord-Ouest cherché historiquement par William Baffin (1584-1622), John Davis (1550-1605) et trouvé au XIX<sup>ème</sup> siècle par des expéditions britanniques revient sur le devant de la scène et pose la question de l'appartenance du Canada à un ensemble géopolitique débordant ses frontières nationales. C'est ce que met en évidence Paul Painchaud, dans les années 1980, déclarant que le Canada a négligé le seul système international régional auquel il appartient vraiment, soit le système circumpolaire. Joe Clark, secrétaire d'État aux affaires étrangères, propose en 1987 que les thèmes dominants d'une « politique étrangère nordique intégrée et globale » soient l'affirmation de la souveraineté canadienne, la modernisation des systèmes de défense nordiques du Canada, l'exploitation commerciale du passage du Nord-Ouest et la promotion d'une plus grande coopération circumpolaire.

Le septième rapport du Comité permanent des affaires étrangères et du commerce international présenté en 1997 à la Chambre des Communes s'intitule précisément Le Canada et l'Univers circumpolaire : relever les défis de la coopération à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Il est signé de Bill Graham, député, président du Comité. Le rapport insiste dans son introduction sur le fait que huit pays sont considérés comme des états arctiques mais que les frontières de la région arctique ou du nord circumpolaire n'ont jamais été définies de façon précise. Or indique le rapport, le Canada occupe une « position géopolitique déterminante (qui le deviendra probablement encore davantage ) en tant que nation riveraine de l'Arctique reliant l'Amérique du Nord à l'Eurasie. Bill Graham recommande de placer l'Arctique dans une position centrale, de ne pas la voir uniquement comme une région à problèmes, mais comme une région « occupant une place centrale dans notre façon de penser notre politique étrangère ». Cela signifiera, précise le député, la perception simultanée de toute une série de problèmes qui sont traités séparément, à commencer par les relations du Canada avec tous les pays du monde circumpolaire. Le rapport indique que « seul un engagement ferme du Canada à établir une politique étrangère pour la région circumpolaire pourrait permettre au Canada de commencer à se forger une identité nordique au sein de la communauté internationale ».

Une autre entité très attendue à l'époque de ce rapport, et qui a été créée depuis, est le Conseil de l'Arctique. Huit états en font partie : le Canada, les Etats-Unis, l'Islande, le Danemark, la Suède, la Norvège, la Finlande, la Russie. Il vise à promouvoir la coopération circumpolaire. C'est le Canada qui en assure la présidence au cours de ses deux premières

années d'existence, et c'est une Inuk originaire du Nunavik, Mary Simon, qui assure en 1999 la représentation canadienne au titre d'Ambassadrice aux affaires circumpolaires.

## CONCLUSION

Le développement de l'art et de l'artisanat inuit est une phase déterminante de la mise en place d'une politique culturelle, économique et identitaire du Canada à l'égard de ses terres arctiques. Progressivement, l'action du gouvernement évolue d'une gestion paternaliste, voire coloniale, à une politique ouverte à la reconnaissance de la différence et au partage des pouvoirs. Les représentants politiques inuit ont su s'appuyer sur des structures mises en place pour le développement des arts afin d'appuyer des revendications territoriales, et ont parallèlement bénéficié de l'émergence d'une identité collective qui a pu s'exprimer publiquement. L'engagement du gouvernement canadien évolue d'avantage encore vers le souhait d'une politique étrangère cohérente que le Territoire du Nunavut permet d'asseoir au sein de l'ensemble circumpolaire.

## *Bibliographie*

GOETZ Helga, « Inuit art : a history of government involvement », *In the Shadow of the Sun*, Canadian Museum of Civilization (ed.), 1993, pp.357-381.

GUSTAVISON Susan, *Arctic Expressions : Inuit Art and the Canadian Eskimo Arts Council 1961-1989*, Canada, Mc Michael Canadian Art Collection, 1994.

GRAHAM Bill, *Le Canada et l'Univers circumpolaire. Relever les défis de la coopération à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, 7<sup>ème</sup> rapport du Comité permanent des affaires étrangères et du commerce international, 1997.

LEGARÉ André, « Le gouvernement du Territoire du Nunavut (1999) : une analyse prospective », *Etudes Inuit Studies*, 1996, vol. 20 (1), pp. 7-43.

MITCHELL Marybelle, *From Talking Chiefs to a Native Corporate Elite : The Birth of Class and Nationalism Among Canadian Inuit*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1996, p.174.

PELAUDEIX Cécile, *Modèles de temporalité et lieux du sens en histoire de l'art. Estampes et dessins de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak*. Thèse de doctorat en co-tutelle, Université GrenobleII-Université Laval (Québec), 2005.