



HAL
open science

Art Inuit : Formes de l'Ame et Représentations de l'Etre.

Cecile Pelaudeix

► **To cite this version:**

Cecile Pelaudeix. Art Inuit : Formes de l'Ame et Représentations de l'Etre. : Histoire de l'art et anthropologie. Editions de Pise, pp.245, 2007, 978-2-9527533-1-9. hal-00859934

HAL Id: hal-00859934

<https://hal.science/hal-00859934>

Submitted on 9 Sep 2013

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.

CECILE PELAUDEIX

ART INUIT

FORMES DE L'ÂME ET REPRÉSENTATIONS DE L'ÊTRE

Histoire de l'art et anthropologie



éditions DE PISE

Abstract

Relying on extensive field work, both in remote Arctic communities and outpost camps, and inside Canadian art collections, Cecile Pelaudeix's book presents a critical analysis of the Western perception of Inuit art, the theoretical assumptions underlying art history and anthropology discourse, and proposes a renewed interpretation of Kenojuak Ashevak's work (1959-2002), as well as a new understanding of contemporary Inuit art works at large.

The author accords art work a deep meaning by revealing, in a wide range of Inuit art works, an expression of the Inuit soul, an "intensity of being" named *tarniq* for human beings, which is used to affirm a specific identity, in particular when it comes to feminine works.

The method relies mainly on Aby Warburg's iconology. Cecile Pelaudeix shows the limits of a model of linear temporality where cultural time and natural time artificially coincide, arguing that such a model does not allow for a convincing articulation of art and history - as Panofsky had proven - and demonstrates the pertinence of an approach that refers to a heterogeneous conception of time.

In a first part, the author shows that the process of analyzing, marketing, and displaying Inuit prints reproduce the western motif of the origin and death of art, familiar to modernism.

In a second part, the author examines the relation between cultural time and historical time before relying on Warburg's concept of *Nachleben* and the anthropological definition of sources, to focus on Kenojuak Ashevak's work. Pelaudeix reveals the meaning of beauty in Kenojuak's works, and shows how the artist's prints are anchored in an Inuit shared vision of the world as well as in the innovative way she promotes the Inuit feminine world and explores deeply the dynamic notions of duality, *duel* and *duos*.

The third part of the book addresses the question of singularity and diversity in art history: the author extends the method to the analysis of other Inuit artists' work. The book concludes on the relevance of the method in understanding what Féneon called "*les arts lointains*" ("remote arts"), their singularity which cannot be reduced to a fantasized essentialism, and allows for a new approach to art history, a reconfiguration of its own artistic geography.

ART INUIT

FORMES DE L'ÂME ET REPRÉSENTATIONS DE L'ÊTRE

Histoire de l'art
et anthropologie

CÉCILE PELAUDEIX



Alors que les relations artistiques internationales s'intensifient et que les biennales d'art contemporain se créent sur tous les continents, qu'en est-il des « arts lointains » ? À la suite d'une vaste enquête de terrain en Arctique et à partir de l'étude d'œuvres très diverses, dans la lignée de l'iconologie de l'historien de l'art Aby Warburg (1866-1929), l'auteur met au jour dans l'art inuit l'expression de l'âme inuit, une des composantes invisibles de la personne, dénommée *tarniq* pour les êtres humains et *inua* pour les autres éléments inertes ou animés. La force vitale de l'être humain ou animal s'exprime dans les masques, l'art graphique, la tapisserie, la photographie, la sculpture, par un style irradiant qui déploie, selon une composition symétrique, des motifs variés et d'étonnantes excroissances de l'être. Le paysage lui-même s'organise et se déploie à la façon des êtres humains.

C'est à une redécouverte de l'art inuit que cet ouvrage invite. Le style irradiant, « forme du sens » parmi d'autres, est mis à profit dans l'expression du féminin, de la pensée profane ou sacrée, chamanique ou synchrétique, et dans les sculptures contemporaines les plus novatrices.

C'est un savoir nouveau, né des images, que cet ouvrage propose. Questionnant l'historiographie et renonçant à la linéarité du temps culturel, l'histoire de l'art peut ouvrir son champ d'étude aux « arts lointains » et renouveler sa géographie artistique.

Dr et PhD en histoire de l'art, membre du Groupe de Recherche International « Anthropologie et Histoire des Arts », membre du comité scientifique de l'exposition *Inuit*, Cécile Pelaudeix est actuellement chercheur invitée à l'EHESS.

Pour sa recherche, elle réside au sein de plusieurs communautés inuit, traverse à pied la péninsule de Cumberland et séjourne dans divers campements inuit de l'île de Baffin. Elle a réalisé l'ascension du sommet sud de l'Everest.

ISBN 2952753319



9 782952 753319

24 €

Kenojuak Ashevak,
The Enchanted Owl (détail), gravure sur pierre.
© West Baffin Eskimo Cooperative Ltd

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION p. 9

PREMIÈRE PARTIE

L'ESTAMPE INUIT : 1959, L'ORIGINE ET LA FIN DE L'ART RECOMMENCÉES
p. 18

1. Création inuit et mythes occidentaux des origines de l'art p. 20
La nécessité d'une origine : de la France des Lumières au XX^e siècle, p. 20
- « *Eskimo Artist: Kenokuak* », le film de Feeney (1964) : entre le mythe de Boutadès et la philosophie platonicienne, p. 25 - *L'estampe, empreinte de l'origine : premières médiations techniques*, p. 34 - *Le temps de l'origine*, p. 42

2. Les lieux du sens : les médiations de l'Occident p. 53
Cartographies artistiques de l'Arctique, p. 53 - *Le Conseil canadien des arts eskimo (1961-1989)*, p. 56 - *Cabinets de curiosités, muséums, musées des Beaux-Arts*, p. 76 - *Logique muséale occidentale, transmission culturelle inuit*, p. 82

3. Le temps de la fin p. 89
Le mythe de l'insularité artistique, p. 89 - *Vie, mort et renaissance : un schéma de l'histoire de l'art*, p. 93 - *La théorie des deux générations*, p. 94

DEUXIÈME PARTIE

L'EXPRESSION DE L'« ÊTRE » DANS LES ARTS INUIT
p. 101

1. L'histoire à l'épreuve des temporalités de l'image p. 103
La linéarité de l'histoire et le Nachleben d'Aby Warburg, p. 103 - *Les sources de l'image : histoire de l'art et anthropologie*, p. 112 - *Style et pensée visuelle*, p. 114

2. Kenojuak Ashevak : un portrait de l'« être » inuit au féminin _____ p. 121
L'évolution de la représentation, p. 121 - *Procédés de figuration, figures de déplacement : le harfang et les oiseaux auxiliaires*, p. 130 - *L'expression de la personne dans la société inuit*, p. 133 - *Portraits, figure humaine, intensité de l'être*, p. 137 - *Masculin/féminin*, p. 140 - *Duos, duels et quppariik*, p. 144 - *Conclusion*, p. 151

3. Inua, tarniq et les formes de l'« âme » _____ p. 153
Étonnantes excroissances de la tête, p. 153 - *Masques*, p. 156 - *Le motif du squelette*, p. 160 - *Tatouage*, p. 163 - *Déploiement, morcellement, reflet*, p. 166 - *La forme des anges et des esprits*, p. 168 - *Conclusion : tarniq, inua et représentation de la personne*, p. 169

TROISIÈME PARTIE
SINGULARITÉ ET DIVERSITÉ EN HISTOIRE DE L'ART
p. 173

1. Style, culture, identité _____ 175
Expression de la personne et expression sociale, p. 175 - *Entre deux mondes : la sculpture de David Ruben Pigtokun*, p. 183 - *Près du Pôle : enjeux de l'art et contraintes*, p. 187 - *La réception occidentale de la diversité*, p. 190

2. Quelle géographie artistique pour l'histoire de l'art au XXI^e siècle ? p. 193
Diversité des procédures et des objets, p. 193 - *Temporalités, Nachleben et contemporanéité*, p. 196 - *Centres et périphéries, histoires locales et histoire globale*, p. 197 - *Interprétation : systèmes et singularité des objets*, p. 200

CONCLUSION	203
REMERCIEMENTS	207
BIBLIOGRAPHIE	209
INDEX	227
ILLUSTRATIONS	234
TABLE DES MATIÈRES	245

CÉCILE PELAUDEIX

ART INUIT :

FORMES DE L'ÂME

ET REPRÉSENTATIONS DE L'ÊTRE

histoire de l'art et anthropologie

éditions DE PISE

© Éditions de Pise, 2007
2, rue de Belgrade, 38000 Grenoble
www.editionsdepise.com

Ouvrage publié avec le concours du Centre d'études canadiennes de Grenoble.

ISBN : 978-2-9527533-1-9

Droits de reproduction, traduction et adaptation réservés pour tous pays. Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite par quelque procédé que ce soit, photographie, photocopie ou autre, sans le consentement de l'éditeur, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du code pénal.

INTRODUCTION

Printemps 1958. Dans son *haummuq*, tente de toile doublée, du camp de Keakto, situé au sud-est de l'île de Baffin, Kenojuak trace au crayon de longues lignes sinueuses sur une feuille de papier blanc. Les lignes forment des silhouettes végétales, animales, l'astre solaire au visage tatoué, des harfangs aux fines plumes qui se déploient en un puissant mouvement irradiant. Des visages impassibles tels des masques s'auroilent d'une végétation luxuriante ou se prolongent d'étonnantes excroissances, bois de caribou, harpons, figures animales.

D'où viennent ces images ? Pour la première fois Kenojuak dispose de ce matériau nouveau qu'est le papier, et que la langue inuit¹, l'inuktitut, qualifie par ses propriétés en relation avec l'environnement arctique : *sikuksajaq*, « mince comme une couche de glace capable de se déchirer ».

D'où viennent ces images, comment les comprendre ? Sont-elles liées à d'autres expressions visuelles inuit, à des représentations du monde inuit ? Comment font-elles sens, quels sont leurs pouvoirs d'expression ? Quelles médiations, des dessins aux gravures, du camp de Keakto jusqu'aux galeries, musées, ou institutions qui commanderont des œuvres à Kenojuak ?... Entre style et culture, quelles relations se sont établies ?

1. L'inuktitut est le dialecte le plus parlé du territoire du Nunavut. Inuit est un ethnonyme qui signifie « les êtres humains ». En 1970, l'association Inuit Tapirisat du Canada revendique que les Inuit soient désignés par le nom qu'ils se sont choisis, « Inuit », plutôt que par « Esquimaux », terme d'origine proto-algonquienne qui ne signifie pas « mangeurs de viande crue » mais « ceux qui parlent une langue étrangère ». « Inuit » est le pluriel de « *inuk* ». Cette étude couvre plus d'un demi-siècle au cours duquel la forme orthographique des noms inuit a pu changer. Elle n'est pas toujours homogène actuellement. La transcription de la langue inuit date du XIX^e siècle quand les missionnaires entreprennent de christianiser les populations inuit. Dans l'Arctique canadien le révérend E. Peck adopte en 1894 des caractères syllabiques qui sont toujours utilisés, parallèlement aux caractères romains.

Que vont représenter ces dessins au graphite puis aux couleurs vives, de même que les dessins et sculptures d'autres artistes, dans une géographie artistique faisant intervenir, au début du ^{xxi}^e siècle les dimensions locale, nationale, internationale, où l'art joue un rôle accru dans la désignation des identités ? Dans quelle histoire s'inscrivent ces images, et comment l'histoire de l'art peut-elle en rendre compte ?

Dans le cadre du développement d'une « histoire de la culture » (*Kulturwissenschaft*²) l'historien de l'art Aby Warburg propose, dès 1893, une approche novatrice de l'art qui rompt avec le formalisme, pour considérer, dans l'étude de l'art renaissant, le contexte culturel et social des œuvres, et définir un ensemble de sources hétérogènes. Warburg opère un élargissement considérable de son champ d'étude pour considérer le « monde de l'art », mécénat, humanistes, artistes. Les recherches de Warburg le portent vers l'étude des mimiques sociales, la mode vestimentaire, la chorégraphie, les conduites festives et les codes de salutation. L'intérêt de la démarche de Warburg, à laquelle cette étude se réfère, tient pourtant tout autant à la temporalité de l'œuvre qu'elle propose qu'à la seule contextualisation. Warburg propose en effet une reconsidération de l'agencement de la linéarité du temps culturel. Le concept de survivance (*Nachleben*) gouverne toute sa recherche historique. *Nachleben der Antike* : à l'encontre du modèle d'ordre et de beauté de Winckelmann, Aby Warburg, avec le concept de formes pathétiques (*Pathosformeln*) apporte un éclairage déterminant sur l'art de la Renaissance.

Lassé d'une « histoire de l'art esthétisante³ », Warburg poursuit son enquête sur les conditions de figuration et d'expression de formules de pathos, sur leur lien avec une pensée mythique et leur devenir dans des sociétés où domine la pensée logique lors de son voyage outre-Atlantique chez les Indiens Pueblos. Novatrice, la démarche de Warburg le sera longtemps. Car l'histoire de l'art privilégiera de nouveau une vision linéaire du temps culturel et montrera peu d'intérêt pour les arts qui n'appartiennent pas à son aire culturelle de référence, à l'exception des études portant sur le primitivisme. Ce désintérêt des études académiques a également été celui des institutions. En 1920, Félix Fénéon s'inquiète de la réception des arts non occidentaux — « l'art nègre d'Afrique, l'art indien des Amériques, l'art océanien » —, et lance une enquête : « Iront-ils au Louvre ? Enquête sur des arts lointains⁴ ».

Arts lointains : l'expression d'arts lointains présentait l'avantage de se délester de toute hiérarchisation et de permettre un renversement des

2. Cf. E. Wind, 1930-1931.

3. A. Warburg, 1923a, p. 167.

4. F. Fénéon, 1920.

regards, le lointain étant toujours relatif à la position de l'observateur. Les expressions d'arts primitifs, puis d'arts premiers, qui ont ensuite prévalu, ont en effet permis de considérer les arts de civilisations ou d'ethnies lointaines en leur conférant une position cohérente avec l'optique évolutionniste selon laquelle on les envisageait : cette place, des arts primitifs, des arts premiers, est devenue celle de l'origine, du commencement.

L'Arctique correspondait bien au lieu rêvé d'atemporalité des origines. L'immensité de l'espace où le regard court d'un bout à l'autre de l'horizon sans s'arrêter, la minéralité des étendues de granite, de neige ou de glace, l'alternance, dans un rythme ralenti, de saisons de jour et de nuit, tout semble corroborer un temps immobile. Ni temples, ni édifices pour marquer le paysage, la vie matérielle apparaît si élémentaire que la culture, par extension, ne pourrait en être qu'à ses prémices. L'Arctique, dans l'imaginaire occidental, est le lieu d'un commencement, une aube des temps qui s'étire dans le temps. L'art en est plus que la conséquence, il en devient la preuve : « C'est un vestige des débuts de l'humanité », écrit-on en 1948⁵. L'art, ou l'artisanat, les deux termes étant encore plus ou moins interchangeables au milieu du siècle précédent, n'est pas le lieu d'une expression que l'on pourrait questionner, il est immédiatement investi d'une fonction emblématique, et celle-ci sera forcément de l'ordre de l'origine. Entre l'art et la culture, la relation d'identité paraît aller de soi. Un deuxième glissement métonymique achève de définir l'art de l'Arctique dans une atemporalité bien circonscrite : l'espace métaphorise le temps, la distance géographique devient une distance historique.

Or, pas plus que le temps ne s'est figé, la culture ne s'est isolée dans un espace qui se serait tenu serré entre le pôle et la toundra, où rien n'interromprait une succession homogène du temps. Les « arts lointains » ne sont ni les indices, ni l'expression d'un temps de l'origine ou d'un temps mythique. Pour l'histoire de l'art, rendre compte d'œuvres lointaines nécessite de considérer le contexte d'apparition, de diffusion, de réception des œuvres, leur fonction, mais nécessite aussi d'articuler art et histoire. Et cette exigence, qui conditionne les autres, ne représente pas la moindre des difficultés.

Une logique linéaire évolutionniste offrait plus de simplicité en impliquant plusieurs solutions non contradictoires mais très différentes. Dans un premier cas, les œuvres lointaines sont considérées dans une proximité avec l'art moderne qu'elles contribuent à valoriser, ainsi que l'exposition *Primitivism in XXth Century Art* en a exemplifié la formule. Les œuvres peuvent encore apparaître au moment où elles sont connues de l'Occident, ainsi que le suggère André Chastel dans sa préface à l'ouvrage de Honour et Fleming : les sculptures mayas à l'heure de Dürer, les estampes

5. In V.Watt, 1980.

japonaises au siècle de Gauguin, les masques du Gabon et les panneaux de Sepik pour Derain et Picasso⁶. Arnold Toynbee suggère de « confondre les grandes aires de civilisation avec les grandes aires historiques » : de la sorte l'art bouddhique, expliqué par la « grécisation » du Gandhâra succédant à l'empire d'Alexandre, est présenté après la période hellénistique, et avant Rome⁷. Dans son ouvrage de synthèse, *Histoire de l'art*, Gombrich situe les œuvres lointaines dans le même chapitre que l'art préhistorique, intitulé « Mystérieux débuts » où sont présentées des œuvres du XIX^e siècle, comme une maquette de la case d'un chef haïda, ou un masque de danse inuit en bois d'Alaska.

Selon les critères envisagés, le positionnement de ces œuvres sur l'échelle du temps varie donc considérablement. Mais dans chacun des cas, et que l'on considère le système perspectiviste ou l'écart réalisé avec une vision naturaliste, c'est toujours la complexité du temps à l'œuvre dans les images ou dans les objets qui est écartée.

Poser la question conjointe de « style » et de « chronologie » est une difficulté à laquelle l'histoire de l'art est confrontée en raison même des spécificités de son objet, et non pas uniquement par la nécessité de prendre en compte les arts non occidentaux. Comment, en effet, penser l'histoire de l'art, comment articuler art et histoire ? Longtemps considérée comme la « petite sœur luxueuse de l'histoire », l'histoire de l'art n'est pas l'illustration visuelle d'un grand récit linéaire, pas plus que l'histoire discipline ne se conçoit comme l'agencement de faits s'enchaînant chronologiquement selon une loi causale. Mais s'il est admis que l'histoire est toujours un récit, une construction qui ne peut se soustraire aux règles de production de tous les récits⁸, de quelle temporalité relève ce récit ?

Robert Klein aborde la question de l'art et de l'histoire en assignant à l'un et à l'autre des identités distinctes : « Pour l'histoire de l'art notamment, tous les problèmes théoriques se réduisent [...] à cette question unique et fondamentale : comment concilier l'histoire, qui lui fournit le point de vue, avec l'art, qui lui fournit l'objet⁹ ? » Or l'art est un objet historique, ce que signifie Roland Recht lorsqu'il ouvre sa leçon inaugurale au Collège de France en posant la question : « Est-ce l'histoire qui est l'objet de notre recherche, ou l'art¹⁰ ? »

6. A. Chastel, 1988.

7. A. Toynbee, 1961.

8. Cf. P. Ricœur, 1983. M de Certeau, 1975, p. 65. P. Veyne, 1971 (éd. 1996). F. Braudel, 1950, p. 15.

9. R. Klein, 1970.

10. R. Recht, 2002.

La question se complexifie donc encore lorsque l'on s'interroge sur la temporalité des objets eux-mêmes et leur relation avec l'histoire. La problématique n'est pas neuve. Panofsky la pose admirablement dans sa réflexion sur « Le problème du temps historique », développée à partir de l'exemple des sculptures de la cathédrale de Reims et des innombrables « systèmes de référence » culturels qu'il observe :

« Si le temps historique ne “vaut” chaque fois qu'à l'intérieur d'un certain espace historique et qu'à l'inverse l'espace historique n'est rien d'autre que cette sphère dans laquelle nous insérons le déroulement d'une certaine quantité de temps historique, ne nous trouvons-nous pas devant un monde sans aucune homogénéité où cohabitent des systèmes de références figés, selon les termes de Simmel, dans un isolement “qui se suffit à lui-même” et dans une singularité irrationnelle¹¹ ? »

Envisager tout uniment « style » et « chronologie » conduit à une situation inextricable et Panofsky en vient à privilégier le temps naturel sur le temps historique, ou culturel. Cette solution trouve sa justification dans le projet de Panofsky qui est alors celui d'une datation. Mais le modèle historique linéaire ne permet pas d'articuler de façon cohérente une histoire de l'art qui se voudrait universelle, comme le XIX^e siècle a pu le prétendre avec l'analyse des développements stylistiques de Hegel ou de Riegl, par exemple, et il ne permet pas davantage de comprendre les arts lointains comme ceux de l'Arctique.

L'articulation du temps, de la culture et de l'œuvre d'art a précisément été une contribution essentielle d'Aby Warburg à l'histoire de l'art. Pas plus qu'elle n'est opérante pour les images de la Renaissance, la linéarité de l'histoire culturelle ne l'est pour les arts de l'Arctique. Warburg dément en effet une origine antique qui ne serait que pureté et souligne, sous la modernité, la « survivance » de formules de pathos, un conflit nature/culture, une primitivité¹². Concernant les arts lointains, le même schéma de simplification et de pureté de l'image prévaut, mais il opère de façon inverse : l'image ne recèle que primitivité, elle ne vaut que pour ce qu'elle comporte d'indice de l'origine et d'altérité.

Se trouve donc écartée la possibilité d'une véritable histoire antérieure à la rencontre de la civilisation occidentale, et d'une esthétique antérieure à cette rencontre qui puisse de surcroît s'articuler de façon dynamique avec des expressions visuelles récentes, comme la fécondité d'une intrication avec des esthétiques de cultures autres.

Les premières études ethnographiques ont permis d'établir un état des lieux ponctuel de la production artistique dans des groupes déterminés

11. E. Panofsky, 1931.

12. A. Warburg, 1902.

de l'Arctique oriental¹³. Franz Boas note l'excellence avec laquelle les Esquimaux du centre réalisent dessins et sculptures. Ce sont néanmoins surtout les arts des Indiens de la côte Nord-Ouest qui retiendront son attention. Les études académiques portant sur la deuxième moitié du xx^e siècle sont marquées par une opposition entre un art qui ne porterait pas la marque de la présence de l'Occident, et un art où se serait délité le lien avec la culture autochtone. La notion d'authenticité, en somme, a été centrale dans ces études, qui s'intéressent aux transformations que les nouveaux modes de vie auraient provoquées dans la production de sculptures ou de dessins¹⁴. Une autre direction de recherche menée en anthropologie s'intéresse aux fonctions d'une production autochtone dans un contexte de domination occidentale¹⁵.

Cette approche consiste à considérer le temps dans une continuité qui n'oppose pas, comme deux productions hétérogènes, incompatibles, l'art produit antérieurement et postérieurement à la présence de la modernité occidentale en Arctique, et à considérer, en tenant compte des configurations particulières des objets, la portée éventuelle des images qui sont nées à l'articulation de deux mondes différents. Resituer l'œuvre ou l'image dans un ensemble d'objets hétérogènes et dans une temporalité plus complexe permet d'élaborer des hypothèses sur la signification d'un corpus singulier, celui d'une monographie, et d'apporter ensuite un éclairage sur un corpus plus vaste.

Le cas des dessins et des estampes de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak, dans cette perspective, est particulièrement intéressant¹⁶. Cette production graphique de l'Arctique canadien retient en effet l'attention non seulement pour l'intensité particulière qui s'y déploie, mais aussi en raison de l'absence d'interprétation qui prene en compte la culture dont elle est issue. L'œuvre de Kenojuak comprend plus de deux mille dessins et environ deux cents estampes, auxquels s'ajoutent de nombreuses sculptures et divers travaux de commande.

Kenojuak est, selon les termes du musée des Beaux-Arts du Canada qui lui consacre une exposition en 2002, la « personnalité artistique inuit la plus reconnue¹⁷ ». Elle est la « personnification de l'art graphique inuit¹⁸ ».

13. F. Boas, 1888. T. Mathiassen, 1928.

14. E. Carpenter, 1974. E. Carpenter, F. Varley, R. Flaherty, 1959. M. Jackson, 1985.

15. N. Graburn (éd.), 1979. N. Graburn, 1987.

16. L'artiste est principalement connue sous le seul nom de Kenojuak. Le deuxième nom, Ashevak, a une valeur patronymique pour l'administration canadienne.

17. Communiqué de presse de l'exposition du musée des Beaux-Arts du Canada, à Ottawa, 5 avril-20 octobre 2002.

18. L. Boyd, 2002.

C'est à Kenojuak, qui est également sculpteur, que revient en 1969 la décoration du pavillon canadien d'*Expo 70* à Osaka : Kenojuak réalise à cette occasion une décoration murale en plâtre de sept mètres par huit. Un de ses dessins représentant un harfang est choisi en 1978 comme nouvel emblème du département des Images du Nord de la Fédération canadienne des coopératives arctiques¹⁹.

Kenojuak Ashevak accumule les récompenses et titres honorifiques. Elle reçoit la distinction de l'ordre du Canada en 1967. Elle est élue à l'Académie royale des arts du Canada en 1974. Elle accède au grade de compagnon de l'ordre du Canada en 1982²⁰. En 1996, elle reçoit le Lifetime Achievement Award de la Canadian Native Arts Foundation. Ses dessins sont sélectionnés pour tous les catalogues annuels d'estampes de Cape Dorset depuis le premier catalogue de 1959, à l'exception de ceux de 1964 et 1988, et elle est l'artiste qui contribue le plus aux catalogues annuels. Elle exécute de nombreuses commandes ; elle signe notamment *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, par la Fédération Tungavik du Nunavut et le Gouvernement du Canada, de l'accord de principe sur les revendications territoriales en 1990²¹. Kenojuak participe à plus d'une centaine d'expositions, et voit l'une de ses estampes — une estampe du *Hibou enchanté* (pl. 1) de l'édition en noir et rouge — atteindre aux enchères de Waddington à Toronto, en 2001, un prix approchant 58 650 dollars canadiens²².

La production graphique de Kenojuak est ambiguë, car son propos ne se laisse pas saisir d'emblée : est-elle mythologique, métaphorique ? Les dessins de Kenojuak ne répertorient pas les mythes ni ne donnent à voir la culture du Nord dans ses dimensions illustratives. Ils s'organisent le plus souvent autour d'un motif central qui se déploie dans un puissant mouvement d'irradiation, ou autour de l'entrelacement quasi symétrique de figures animales et végétales, où s'inscrit la figure humaine à partir du

19. Cf. J. Blodgett, 1985, p. 71.

20. Elle reçoit également un doctorat honorifique de l'université Queen's en 1991 et un doctorat honorifique en droit de l'université de Toronto en 1992.

21. En 1992, elle signe l'estampe *Nunavut* (*Notre terre*), tirée également à trois exemplaires, pour célébrer la signature de l'accord de 1993 de la Fédération Tungavik du Nunavut à Iqaluit. Pour une définition des organismes politiques liés à l'Arctique canadien, cf. M. Mitchell, 1996.

22. Enchères du 5 novembre 2001. 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 de 186 300 dollars canadiens.

milieu des années 1970. Les dessins de commande réalisés pour célébrer le Nunavut sont plus narratifs et figuratifs, mais ils ne se font pas les interprètes d'une culture au sens réducteur du terme, c'est-à-dire comme ensemble de mythes, croyances ou comportements distinctifs.

Les dessins et estampes de Kenojuak témoignent d'une telle assurance de trait et d'un tel sens de l'organisation des motifs, que l'on peut se demander si cette production ne serait pas héritière d'un code représentatif collectif. C'est bien la question que se pose l'historienne de l'art Marion Jackson, qui suppose une signification culturelle aux images de Kenojuak, images qui caractériseraient même l'« essence » de la culture inuit, tout en restant à cette formulation²³.

Si l'art graphique de Kenojuak suggère en effet l'idée d'une convention, il n'en est pas moins atypique. Dans la monographie que Jean Blodgett consacre à Kenojuak²⁴ et qui, depuis sa parution en 1985, n'a pas connu de prolongement, l'œuvre est présentée comme l'expression d'un esthétisme, en référence aux propres termes de l'auteur s'exprimant sur son travail : « *make something beautiful, that's all* ». Blodgett postule donc que chez Kenojuak la forme « l'a complètement emporté sur le sujet²⁵ ». L'art de Kenojuak, écrit également Odette Leroux dans un ouvrage consacré à plusieurs femmes artistes inuit, est « d'abord et avant tout une appréciation de la beauté de l'univers » qui « privilégie les formes au détriment du contenu narratif²⁶ ». La récente exposition que le musée des Beaux-Arts du Canada consacre à Kenojuak s'en tient de même aux propos de l'artiste qui forment l'intitulé de l'exposition : « *Kenojuak Ashevak: To make something beautiful*²⁷ », ou, dans une version française plus poétique : « *Kenojuak Ashevak : la beauté incarnée* ». L'œuvre graphique de Kenojuak, dont le contenu est difficilement identifiable à des figures du monde naturel ou mythologique, est qualifiée selon son aspect esthétique qui prend alors valeur explicative.

Le propos de cet ouvrage consiste à montrer comment, en empruntant à la démarche d'Aby Warburg, à sa considération de l'image et du temps, à sa contextualisation de l'œuvre, à son attention à ce qui dans l'œuvre fait détail, il est possible de comprendre la signification culturelle de l'art de Kenojuak, sa singularité, et de mettre au jour un style artistique dans les arts visuels inuit et l'appropriation contemporaine qui en est faite.

23. M. Jackson, 1998.

24. J. Blodgett, 1985. Cf. également J. Blodgett, 2001.

25. J. Blodgett, 1983.

26. O. Leroux, 1994. À l'occasion de l'exposition *Images d'oiseaux*, le musée des Beaux-Arts du Canada signale dans l'œuvre de Kenojuak une volonté de « représenter de belles formes, sans plus ».

27. Exposition au musée des Beaux-Arts du Canada, du 5 avril au 20 octobre 2002.

Cette étude propose une perspective nouvelle qui substitue aux approches globalisantes une pensée de la relation articulant le général au particulier et permet de formuler des hypothèses explicatives quant à la signification d'un dispositif visuel qui objective un mode de pensée visuelle. Le style apparaît en effet dans une relation dynamique, plutôt que mécanique, avec la culture. La « puissance mythopoiétique » que, selon Warburg, l'image possède est ici mise au jour. Cette recherche se révèle même étonnamment proche de celle de Warburg qui se demande comment les principes et les règles de la représentation d'un espace intérieur peuvent « donner forme visible à la présence psychique et au mouvement de l'âme²⁸ » ? Le style irradiant mis au jour dans cette étude exprime une dimension de l'« âme » inuit, qui correspond à une des composantes de la personne, celle-ci reposant sur un principe de vitalité ; elle visualise une intensité de présence que les Inuit dénomment *tarniq*.

Dans une première partie, il est montré comment le développement de l'estampe par des acteurs occidentaux, en Arctique, va être l'occasion de reproduire dans les discours, mais également à travers des médiations techniques et institutionnelles, le motif de l'origine et de la fin de l'art, familier à l'art occidental. Le premier chapitre s'attache à analyser comment la notion d'origine intervient dans la réception des œuvres inuit, dans la mise en place du processus de fabrication des estampes elles-mêmes, dans le contexte moderniste du primitivisme et d'une anthropologie insulaire, attachée à la notion de temps mythique. Le deuxième chapitre montre le rôle de l'Occident dans la définition d'une géographie spécifique de l'estampe inuit en insistant en particulier sur la position éminemment contradictoire d'une institution chargée du contrôle de la mise sur le marché des estampes inuit, le Conseil canadien des arts eskimo, et en soulignant les différences de conceptions muséographiques en jeu dans cette rencontre Arctique/Occident. Les conséquences d'une telle clôture de la création autour de critères d'authenticité et de normes occidentales essentialistes sont énoncées dans un troisième chapitre qui souligne comment le schéma de la fin de l'art a pu être appliqué à l'art de l'Arctique.

Dans une deuxième partie, l'œuvre graphique de Kenojuak Ashevak, est considérée à partir d'une méthode empruntant à l'iconologie d'Aby Warburg. L'œuvre graphique de Kenojuak est alors mise en relation avec un corpus beaucoup plus large qui intègre des masques, des tapisseries, l'ornementation vestimentaire, des photographies, dans une étude qui s'appuie sur des savoirs ethnologiques. L'enquête de terrain réalisée sur l'île de Baffin au sein de plusieurs communautés, lors la traversée à pied de la

28. Cité par E. Pinto, 1990.

péninsule de Cumberland et du séjour sur des îlots très isolés, permet en effet de situer la production artistique de Kenojuak, ainsi que celle de nombreux autres artistes, dans une relation étroite avec la culture et l'environnement arctiques. Il apparaît en particulier que la production artistique n'est pas isolée des enjeux de la représentation et que les modalités mêmes de la représentation en dépendent. Cette caractéristique est cohérente avec une conception dynamique de l'art qui n'est pas figé dans des définitions essentialistes. Le style irradiant mis au jour est une des modalités de la représentation que Kenojuak utilise dans une expression singulière du féminin. Ce style, lié à une représentation inuit de la personne, apparaît dans des sculptures contemporaines, conçues à la lisière des mondes arctique et occidental.

La troisième partie de cette étude prend alors en charge la question de la singularité à laquelle l'histoire de l'art est confrontée. Les relations entre style, culture et identité, termes ambigus étant donné l'histoire de leur usage, sont ensuite examinées, à partir de la configuration particulière des arts visuels inuit, de leur diversité et d'usages sociaux spécifiques de l'objet d'art dans l'Arctique des xx^e et xxi^e siècles. La réception actuelle de l'art de l'Arctique est mise en regard de nouvelles territorialisations de l'art, générées à la fois par le marché de l'art contemporain mais aussi par des processus de légitimation spécifiques au monde l'art occidental. Le dernier chapitre pose la question de la géographie artistique de l'histoire de l'art discipline, telle qu'elle se dessine au début du xxi^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE

L'ESTAMPE INUIT :

1959, L'ORIGINE ET LA FIN DE L'ART RECOMMENCÉES



1.

CRÉATION INUIT ET MYTHES OCCIDENTAUX DES ORIGINES DE L'ART



La nécessité d'une origine : de la France des Lumières au xx^e siècle

L'histoire de l'art, discipline historique dont l'origine elle-même est associée à l'œuvre de Giorgio Vasari²⁹, ne cesse d'être confrontée à la question des origines de l'art. La question se pose déjà à Pline l'Ancien qui, dans son *Histoire naturelle*, s'interroge sur l'origine de la peinture et celle des arts plastiques³⁰. Car, comme l'explique Michel Foucault, l'homme ne peut être contemporain de l'origine qu'il décrit :

« C'est toujours sur un fond de déjà commencé que l'homme peut penser ce qui vaut pour lui comme une origine. Celle-ci n'est donc pas du tout pour lui le commencement — une sorte de premier matin de l'histoire à partir duquel seraient entassées les acquisitions ultérieures. L'origine, c'est beaucoup plus tôt [*sic*] la manière dont l'homme en général, dont tout homme quel qu'il soit, s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie, et du langage³¹. »

Le siècle des Lumières propose un tournant singulier pour remettre en cause les traditions théologiques. L'histoire universelle que conçoit Bossuet est en effet encore basée sur le repère chronologique du Déluge (- 2348), à partir duquel commence la seconde origine de l'humanité et se développent les arts. On notera toutefois l'hésitation de Bossuet quant à la nature explicative de l'apparition des arts, qu'ils soient alors « inventés » ou « perfectionnés » :

« Tout commence : il n'y a point d'Histoire ancienne où il ne paroisse non seulement dans ces premiers temps, mais longtemps après, des vestiges manifestes de la nouveauté du monde. On voit les Loix s'établir, les mœurs se polir, & les Empires se former. Le genre humain sort peu à peu de l'ignorance ; l'expérience l'instruit, & les Arts sont inventez ou perfectionnez. À mesure que les hommes

29. G. Vasari, 1981-1988.

30. Pline l'Ancien, 2002.

31. M. Foucault, 1966, p. 341.

se multiplient, la terre se peuple de proche en proche ; on passe les montagnes & les précipices ; on traverse les fleuves, & enfin les mers ; & on établit de nouvelles habitations. La terre qui n'étoit au commencement qu'une forest immense, prend une autre forme ; les bois abattus font place aux champs, aux pasturages, aux hameaux, aux bourgades, & enfin aux villes³²... »

La découverte du Nouveau Monde ne met pas même à l'épreuve l'hypothèse monogéniste car on cherche et on trouve dans la Bible des réponses au peuplement du continent américain³³. Le XVII^e siècle est le temps des grandes synthèses qui confirment le récit de la Genèse comme récit véridique, mais il est aussi le siècle des premières mises en doute des interprétations traditionnelles de l'ordre du monde. Qui plus est, au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, l'étude de populations du continent américain modifie la perception des temps originels :

« Dans un premier temps, l'idée d'un parallélisme entre sauvagerie américaine et primitivisme antique s'imposa dans les esprits au lendemain de la publication, en 1724, de l'ouvrage du père Lafitau. Puis l'on rechercha dans les tribus indiennes l'image des sociétés à leurs commencements ; enfin, on les convia à témoigner en faveur d'un hypothétique état de "nature", concept dont Jean Ehard (*L'Idée de nature*, 1963) a souligné toutes les ambiguïtés. Mais l'anthropologie, "science des sociétés dites sans histoire", n'en fut pas pour autant fondée car l'étude des sociétés primitives resta trop étroitement subordonnée aux interprétations de la Genèse, d'une part, et aux spéculations philosophiques, de l'autre (Michel Duchet, *Anthropologie et histoire*, 1971)³⁴. »

Pourtant, la considération de l'existence de peuples frustes au début de l'histoire de l'humanité ne remet pas vraiment en cause le récit biblique. Le propos qui fait le plus problème, selon Chantal Grell, vient du milieu du XVIII^e siècle avec les discours de Jean-Jacques Rousseau. La réapparition du « mythe de l'âge d'or, d'un âge de «nature», d'un bonheur primitif dont les sauvages seuls auraient gardé le secret » crée une « rupture » avec « un état présent de la civilisation jugé décadent et corrompu ». La complexité du primitivisme est ainsi définie par Paul Hazard :

« L'idée d'une déviation dont l'humanité s'est rendue coupable, et dont elle subit le châtement, toujours plus grave à mesure qu'elle s'éloigne de son vrai destin ; l'affirmation de la valeur du simple, du spontané, par opposition à l'élaboré et au réfléchi ; la volonté d'aller chercher un modèle idéal aux origines de la création, ou dans les espaces encore préservés des souillures ; l'espoir de trouver le bonheur en reculant, des sentiments aussi de rébellion contre le présent, inadaptations, regrets, nostalgies ; presque une sensation, un grand besoin de fraîcheur ; des images qui

32. J. B. Bossuet, 1682, p. 13. Cité par C. Grell, 1989.

33. G. Gliozzi, 1977.

34. C. Grell, 1989.

déprécient le réel, qui transfèrent dans l'autrefois la beauté des rêves, sont des éléments qui entrent dans la force complexe qu'on appelle le primitivisme³⁵. »

Au même moment, dans cette France des Lumières engagée dans une reformulation des origines, le débat sur l'origine des arts cherche à définir un modèle originel, celui-ci ne pouvant qu'être emprunté à la nature : « Instrument de remise en cause du présent », selon Christian Michel, l'argument des origines est un « moyen d'attaquer l'architecture à la française ou la peinture académique, toutes deux accusées de s'écarter de la nature³⁶ ». Selon les arts, la question de l'origine prend un aspect singulier, signale Christian Michel : la sculpture ne fait aucun problème, dont le modèle antique est indiscuté. En architecture, les débats sont sans fin qui cherchent des lois universelles d'origine naturelle que l'architecture classique n'est peut-être plus en mesure de fournir. Pour ce qui concerne la peinture, sur laquelle on s'attardera plus ici, la question se pose en des termes différents : « La peinture grecque peut d'autant mieux jouer le rôle d'un modèle originel qu'elle a presque entièrement disparu », remarque Christian Michel. La peinture des préraphaélites concerne des érudits comme Séroux d'Agincourt, mais elle n'intéresse que peu de collectionneurs, estime Michel, et n'influence pas les artistes français avant 1830, contrairement au groupe allemand des Nazaréens.

Au modèle idéaliste, où l'origine divine de la peinture fait dire en 1698 à Monier, professeur à l'Académie, que « Dieu pétrissant Adam dans la glaise est le premier des artistes et a offert un modèle inimitable³⁷ », est donc substituée ce que Michel appelle « l'anecdote de Dibutade, la jeune fille corinthienne qui inventa le dessin en suivant d'un trait l'ombre de son amant³⁸ ». L'attrait pour les temps primitifs se traduit alors en termes de sujet et de règles de représentation. Les peintres vont chercher un sujet à représenter : « le sublime des poèmes primitifs doit fournir une iconographie sortant de la banalité des tableaux académiques ». Plus que des règles de création, c'est plutôt un sujet que l'on cherchera dans les modèles originels, notamment à partir d'Homère ou Eschyle, et dans l'atelier de David s'affirme clairement le goût pour les temps primitifs. Les règles académiques sont néanmoins jugées beaucoup trop nombreuses, au point que la peinture académique est déclarée décadente. Ainsi en témoigne le comte de Caylus :

« nos yeux, accoutumés à une magie de peinture, trop souvent hors du vrai..., auroient peine à se faire à cette simplicité de composition, à cette unicité de clair-

35. P. Hazard, 1946, p. 359.

36. C. Michel, 1989.

37. P. Monier, 1972, p. 3.

38. Sur le mythe et la nature de l'objet dont il contera l'origine (arts plastiques ou peinture), le nom probable de la jeune fille, et son origine géographique, cf. note 46, p. 28.

obscur, à ces couleurs pleines et entières qui faisoient les délices des Anciens, et qui, je l'ose dire, mériteroient encore de faire les nôtres si l'amour de la nouveauté et le désir de montrer de l'esprit, ne nous avoient pas fait perdre insensiblement le goût de la belle et simple nature³⁹ ».

Sauf à reconduire une fiction de la linéarité de l'histoire, on ne peut proposer ici une histoire exhaustive du motif de l'origine. Christian Michel indique par exemple un « retour de l'idéalisme » à la fin du XVIII^e siècle, repérable chez Winckelmann ou, en France, chez Quatremère de Quincy : il faut alors attendre Chateaubriand et le *Génie du christianisme* pour opposer le « mythe grec de Dibutade, qui conduit au réalisme, et la tradition chrétienne ("le premier trait du dessin a existé dans l'idée éternelle de Dieu") seule base satisfaisante de l'histoire⁴⁰ ».

Il semble bien pourtant que l'histoire de l'art se réfère longtemps à une conception évolutionniste de l'histoire pour faire correspondre les œuvres d'art les plus anciennes à un stade archaïque de l'humanité. L'évolutionnisme historique rend impossible, en toute logique, la reconnaissance du caractère préhistorique des peintures rupestres découvertes au XIX^e siècle dans les grottes d'Altamira ou de Lascaux dont les caractéristiques esthétiques ne pouvaient correspondre à un stade initial de l'humanité⁴¹. La reconnaissance de l'authenticité de ces peintures et gravures devra attendre le Congrès préhistorique de Montauban de 1902. Philippe Dagen estime que la reconnaissance de la valeur artistique des gravures et peintures préhistoriques, si elle est perceptible dès le second Empire, s'affirme nettement en 1864 avec la publication de l'ouvrage signé par le Britannique Christy et le Français Lartet dont le titre reste malgré tout prudent : *Sur les figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*⁴². Art, sans doute donc, mais si peintures et gravures préhistoriques sont élaborées, elles ne sauraient être, à un titre ou à un autre, que le témoignage d'un commencement, être l'indice d'une origine conçue comme un état à parfaire.

39. A.-C.-P. de Caylus, 1757, p. 263.

40. C. Michel, 1989.

41. Après la découverte d'Altamira, en 1880, de nombreux sites d'art paléolithique sont mis au jour en France et en Espagne. Les grottes ornées des Combarelles et de Font-de-Gaume sont découvertes en 1901. Vers 1931, il revient au colonel Brenans d'effectuer la plus importante découverte en matière d'art préhistorique au Sahara, avec les fresques du Tassili n'Ajjer. Après la Seconde Guerre mondiale, les découvertes se succèdent à un rythme rapide.

42. Cf. P. Dagen, 1998, p. 17.

« Eskimo Artist: Kenojuak », le film de Feeney (1964) : entre le mythe de Boutadès et la philosophie platonicienne

Les arts récents de l'Arctique canadien, essentiellement sculpture et art graphique, sont un exemple presque « archétypal » de la façon dont on peut penser l'œuvre d'art comme récit des origines. L'œuvre inuit est « un vestige des débuts de l'humanité », écrit le 12 juillet 1948 mademoiselle Lighthall, présidente de l'*Indian and Eskimo Committee*, dans un courrier expédié à vingt-cinq épouses d'agents occidentaux résidant dans treize localités de l'Arctique, afin de souligner l'importance ethnographique des objets dont il pourrait être fait l'acquisition⁴³.

De même que l'Europe admet avec difficulté le caractère préhistorique des peintures rupestres de Lascaux ou d'Altamira, de même le galeriste Avrom Isaacs ne peut admettre, dans une première impression, que les estampes de Cape Dorset de 1959 soient authentiques parce qu'elles sont de trop bonne facture : « Après tout, se demande-t-il, comment un peuple "primitif" pourrait avoir une sensibilité aussi sophistiquée⁴⁴ ? »

En quoi, donc, les arts de l'Arctique seraient-ils des arts des commencements ? Plusieurs réponses apparaissent. Leur origine est supposée identique à celle — mythique — de l'art occidental, c'est-à-dire par ombre projetée. Les modalités de création seraient de nature collective, et excluraient la possibilité d'expression personnelle. La création serait gouvernée par des *patterns* de perception et réduirait ainsi l'activité de production d'images ou de formes à un schéma stimulus-réponse sous l'emprise des sens et des pulsions.

Le film de John Feeney, *Eskimo Artist: Kenojuak*, montre très bien comment l'art graphique inuit est associé à la notion d'origine et concrétise un commencement dont l'art occidental cherche les traces mythiques. Ce qui est tout à fait étonnant, en effet, dans le film de Feeney, c'est la façon dont il entrecroise des conceptions occidentales quant à la représentation et à la connaissance, tout en laissant supposer qu'elles sont inhérentes à la société inuit. *Mutatis mutandis*, il entremêle plusieurs mythes d'origine, le mythe plinien de l'origine de l'art, le mythe platonicien de la connaissance, auxquels il associe encore celui de l'origine du monde, énoncé dans une version inédite empruntant vaguement à la mythologie inuit et plus largement à la philosophie platonicienne.

Produit par l'Office national du film sous la recommandation du Conseil canadien des arts eskimo qui s'inquiète de la réception, par le public

43. V. Watt, 1980.

44. A. Isaacs, 1981.

occidental, de l'art graphique inuit nouvellement produit et commercialisé, le film de Feeney est initialement conçu pour représenter les arts graphiques de la communauté de Cape Dorset. Le film connaît un succès étonnant : s'il n'est pas comparable, en termes de notoriété, au mythique *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimaux*) de Robert Flaherty réalisé en 1922, il n'en collectionne pas moins les récompenses. Il reçoit quatorze prix, incluant Venise, Philadelphie, Londres ; il obtient également une nomination aux Oscars d'Hollywood. La diffusion se poursuit aujourd'hui dans des manifestations de type scientifique et comme support pédagogique dans des écoles canadiennes où il introduit à la société inuit.

Film sur l'origine de l'art graphique inuit, *Eskimo Artist: Kenojuak* se réfère logiquement au film de Flaherty, qui sera considéré par l'anthropologue et cinéaste Asen Balicki comme le « premier grand film ethnographique » du Nord, Flaherty étant lui-même présenté comme le père du documentaire. *Nanook of the North* correspond davantage à un documentaire de fiction, et la vie décrite relève plus d'une idéalisation, que contredit la fin tragique de l'acteur principal, qui meurt de faim quelques années plus tard, seul, sur la banquise.

Le film de Feeney s'ouvre sur un carton expliquant la scène à venir comme le film muet l'avait institué :

« Kenojuak et sa famille voyagent par la mer de glace pour aller à leur camp d'hiver à Cape Dorset, Terre de Baffin. »

La référence à *Nanook of the North* est explicite. Après une préface du réalisateur et quelques images situant la péninsule de l'Ungava, la première scène du film est introduite par un carton spécifiant :

« Nanouk prépare le voyage d'été vers le comptoir des Blancs et vers la mer pour la pêche au saumon et au morse. »

Feeney obtient également une nomination aux Oscars avec un précédent film consacré à l'art inuit du Canada : *The Living Stones* (*Pierres vives*) réalisé en 1958. Tourné à Cape Dorset, ce film est déjà une fiction des origines de l'art inuit dans laquelle l'acte de sculpter au XX^e siècle, chargé de significations religieuses et magiques, se voit érigé au rang de rite initiatique⁴⁵. Initialement conçu pour représenter les arts graphiques de Cape Dorset, communauté du sud-ouest de l'île de Baffin où sont produites les premières estampes à la fin des années 1950, le film de Feeney de 1964 se consacre en fait presque exclusivement à Kenojuak. Certes, Kenojuak témoigne d'une habileté graphique étonnante, elle exécute à main levée des compositions géométriques avec une forte sûreté de trait et

45. Le réalisateur fait dire au conteur inuit du film : « Il [l'Inuk] ne sera homme que lorsqu'il saura chasser et sculpter comme son père. »

elle impose très rapidement un univers graphique homogène. Elle semble surtout intéresser Feeney pour figurer l'astre solaire autour duquel elle déploie diverses figures animales. Feeney réalise en effet en 1962 un film expérimental *Mouvement de ciel* (ou *Les Mystères de l'univers* et, en version anglaise, *Sky*) qui associe déjà genèse et création de la lumière. Le film est ainsi décrit par l'Office national du film :

« Expérience cinématographique qui, grâce au ralenti et à un savant jeu de lentilles, fait voir en quelques minutes les transformations du ciel depuis le lever jusqu'au coucher du soleil, conférant ainsi à des images familières un aspect neuf et une rare intensité dramatique. »

Le film *Eskimo Artist: Kenojuak*, dans sa réflexion sur l'origine de la création graphique et l'origine du monde, repose largement sur les concepts d'ombre et de lumière. Scénarisé, le documentaire présente la famille de Kenojuak se déplaçant dans la nuit en traîneau, s'établissant dans un igloo où, après des jeux d'ombres, Kenojuak représente au crayon, sur une feuille, la figure du soleil entourée d'oiseaux. Au lever du jour, la famille atteint la communauté de Cape Dorset où le film énonce alors succinctement les apports de la modernité, présente plusieurs dessinateurs et détaille les étapes de fabrication de l'estampe dans les bâtiments de la coopérative de Cape Dorset.

Origine de l'art

C'est avant tout le phénomène d'ombre projetée que le cinéaste John Feeney, dans le portrait qu'il réalise de Kenojuak, met en évidence comme à l'origine de la création graphique. Il s'agit même d'une sorte de paradigme, tant il gouverne l'ensemble du film, des premières aux dernières images. Bien qu'ultérieurement, et dans une séquence plus didactique du film, Feeney évoque la gravure sur ivoire et la sculpture comme des pratiques antérieures à l'art graphique, son film établit un lien manifeste et direct entre l'ombre projetée et l'origine du dessin.

La première séquence de jeux d'ombres se déroule dans l'igloo à la lumière de la *kulliq*, lampe inuit sur laquelle veillent les femmes jour et nuit, et que Kenojuak entretient ici. Cette séquence met en relation les ombres projetées et les appliqués sur tissu qui constituent une des formes d'ornementation vestimentaire des Inuit de l'Arctique canadien : au moment où l'époux de Kenojuak, Johnniebo, effectue des jeux d'ombres à l'attention de ses enfants, l'image montre au premier plan des appliqués noirs sur un fond blanc représentant une silhouette humaine et des silhouettes animales. Un enfant désigne du doigt l'un des motifs — un chien — que son père reproduit en ombre chinoise. La volonté du cinéaste d'établir un lien entre l'ombre projetée et la création de motifs est d'autant plus manifeste que les appliqués inuit usent en réalité de plusieurs couleurs, soit avec l'usage de fourrures différentes, soit avec l'utilisation du seul cuir, alors que dans

le film de Feeney, ils sont exclusivement noirs sur fond blanc. Par ailleurs, la surface de projection n'est pas le mur de l'igloo ou un quelconque pan de toile de coton ou de laine blanche disponible alors en Arctique, et qui constituait le *haummuq* (tente à double cloison) de Kenojuak : elle est ici un support rigide, rectangulaire, blanc, qui permet une transition simple avec la feuille de papier de la séquence suivante.

À son tour, dans l'igloo endormi, Kenojuak réalise d'une main des ombres — la tête d'un animal sur laquelle se déploient des sortes de plumes —, dans une disposition mentale qui n'a plus rien de ludique mais relève plutôt de l'inquiétude — « Parfois, tellement de pensées s'agitent dans ma tête que je ne veux pas m'endormir » — avant de se mettre au dessin. Sur la feuille blanche apparaît alors la figure du soleil entourée d'oiseaux.

Ce qui étonne, donc, dans ce film, est la coïncidence entre le mythe d'origine de la peinture occidentale et l'origine de l'art graphique inuit telle que proposée par Feeney. L'ombre cernée est en effet à la source du mythe d'origine de la peinture occidentale : le mythe de Philoclès ou celui de la fille de Boutadès⁴⁶ mettent l'accent sur le phénomène de projection lumineuse sur un corps dont le contour de l'ombre est souligné au moyen d'un trait. Pline accorde la paternité du principe de la peinture aux Grecs :

« Quant aux Grecs, les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine⁴⁷. »

Cette première étape de l'origine de la peinture est celle de la délinéation, que Pline fait suivre de la réalisation de « monochromes ». Le film de Feeney ne confond pas contours et surface, la silhouette et l'ombre qu'elle délimite, puisqu'il associe directement les ombres projetées dans l'igloo à des appliqués sur tissu apparaissant dans le champ de l'image. Par ailleurs, au début des années soixante, seuls les crayons de graphite sont disponibles en Arctique et les dessins, qui se présentent le plus souvent sous forme de figures isolées traitées en à-plats gris, sont reproduits, au moyen de la gravure sur pierre, comme des figures noires sur fond blanc, accentuant largement cette impression d'ombre projetée. Voilà donc bien reproduit le mythe de la création graphique occidentale, une origine antique actualisée, par rapport à laquelle le film de Feeney ménage une différence essentielle. La proposition de Feeney se démarque en effet de la version originelle que retient l'histoire de l'art. Si Pline évoque Philoclès ou Cléanthe de Corinthe comme inventeurs

46. D'après M. Costantini, le nom de Diboutade, régulièrement employé dans des textes contemporains, pourrait provenir d'une version italienne où il était question de la « *figlia di Butade* » (la fille de Boutadès), mal retranscrit en « la fille Diboutade ». M. Costantini, 1999-2000. Cf. également V. Stoichita, 2000.

47. Pline, 2002, p. 15.

du dessin, il ne mentionne le tracé réalisé par la fille de Boutadès que comme première étape de l'invention ultérieure de l'art plastique qui pourrait être attribuée au potier Boutadès de Sicyone : celui-ci réalise un moulage du visage de l'amant de sa fille « en appliquant de l'argile sur l'esquisse⁴⁸ ». Or l'histoire de l'art retient plus volontiers le mythe de la fille de Boutadès, régulièrement évoquée sous le nom de « Dibutade ».

Si de nombreuses lectures en ont été faites⁴⁹, ce mythe pose l'origine du dessin comme la réponse à une absence. Les représentations picturales mettent en scène la fille de Boutadès et son amant s'appêtant à partir « à l'étranger », nous dit Pline. Non seulement la figure de l'altérité (l'amant) est bien soulignée dans le récit plinien, mais l'auteur mentionne aussi la figure de l'étranger. Vasari, dans une des fresques de sa propre maison de Florence, *L'Origine de la peinture*, fait exception à cette tradition et rapproche le mythe grec de l'ombre projetée de celui de Narcisse, comme le suggère Stoichita qui rappelle la position albertienne :

« L'auteur de *De la peinture* est conscient du fait que la nouvelle théorie du nouvel art, placée sous le signe de Narcisse, est une invention "personnelle", mais il tient à nous montrer qu'elle sort d'un milieu dominé par la réflexion et le dialogue humanistes. [...] À partir de [la] lecture [du mythe ovidien], Alberti nous proposera une nouvelle conception de l'image picturale. Celle-ci est la conséquence d'un acte érotique (elle l'était également chez Pline) mais cet acte concerne le même et non l'autre. Dans *De la peinture*, l'étreinte du miroir (*amplector/labraciare*) s'oppose à l'encerclement de l'ombre (*circumscribere/circonscrivere*). La peinture occidentale, à partir de la Renaissance sera ouvertement fruit de l'amour du même⁵⁰. »

Pour Stoichita, Vasari se trouve gêné par la collision des deux paradigmes et il superpose de façon assez discutable les mythes plinien et albertien :

« Dans la fable plinienne, la saisie de la ressemblance au moyen de l'ombre cernée était rendue possible uniquement grâce au fait que le modèle et l'artisan étaient deux personnes différentes. L'image/ombre était ressemblante de l'autre (et non pas de soi-même) et celle-ci se manifestait sous la forme exclusive du *profil*. [...] Mais l'image des "origines de l'art" forgée par le premier historien de l'art contient à côté de son ambiguïté, une morale : l'art dont Vasari veut faire l'histoire est celui qui a incorporé le stade de l'ombre au stade du miroir⁵¹. »

Cependant la figure des deux amants s'impose à nouveau comme mythe de référence, que l'on songe entre autres exemples à *L'Origine de la peinture, ou Dibutade traçant le portrait de son berger* de Jean-Baptiste Regnault, ou à *L'Origine de la peinture* de David Allan. La dualité est bien

48. Pline, 2002, p. 133.

49. Cf. M. Costantini, 1999-2000.

50. V. Stoichita, 2000, p. 38.

51. V. Stoichita, 2000, p. 40.

constitutive de nombreux récits originels, comme l'Ancien Testament ou encore la tradition platonicienne :

« Chacun de nous est donc comme une tessère d'hospitalité puisque nous avons été coupés en deux comme des soles et que d'un nous sommes devenus deux ; aussi chacun cherche sa moitié⁵². »

Or, dans le film de Feeney comme dans de nombreux autres représentations de la vie des Inuit, ni stade du miroir, ni figure de l'autre : depuis que la lumière est, la dimension essentielle de l'existence réside dans sa permanence, sa durabilité. Les questions de l'altérité et de l'identité semblent tout à fait étrangères à la représentation. Feeney met en scène, dans l'Arctique des années soixante, une fiction de l'unité du monde et du sujet.

Genèse du monde

Plus généralement, les jeux d'ombre et de lumière sont aussi liés dans le film de Feeney à la notion d'origine du monde. Après avoir réalisé le dessin du soleil central entouré de multiples figures d'oiseaux, Kenojuak, endormie, livre en voix *off* des éléments d'un mythe d'origine :

« Il y a bien longtemps tout était noir. Il n'y avait pas d'autres oiseaux que le corbeau. Et comme le corbeau, le monde était noir. Mais le hibou est apparu promenant sur le monde l'éclat de sa lumière blanche. Pour la première fois les oiseaux et les hommes purent marcher sur leurs deux pattes. »

Étonnante version du mythe d'origine de la lumière qui, dans la tradition orale inuit de l'île de Baffin, associe le grand corbeau et le renard. Le grand corbeau, symbole masculin, qui a besoin de lumière pour chasser s'écrie « *Qau, qau, qau* » (lumière du jour), à quoi le renard blanc, symbole féminin, qui a besoin de l'obscurité pour piller les caches de viande, répond « *Taaq, taaq, taaq* » (obscurité)⁵³. Les deux paroles s'équilibrent, le jour alterne alors avec la nuit⁵⁴. L'association du harfang à un mythe d'origine appartient à un récit différent et très répandu, celui de l'origine de la couleur noire du grand corbeau⁵⁵.

52. Platon, 1964.

53. Cf. K. Rasmussen 1929, p. 253, pour les Igluliks. Cf. F. Boas, 1907, p. 306, pour les Esquimaux de l'île de Baffin. Dans d'autres régions, des couples d'animaux différents sont convoqués. Chez les Netsilikis, il s'agit du grand corbeau et du lièvre : cf. K. Rasmussen, 1931, p. 208. Chez les Esquimaux du cuivre, la lumière est créée lors de la rencontre d'un renard qui la réclame alors que l'ours préfère l'obscurité. Cf. D. Jenness, 1924, p.78.

54. D'après Ivakuarjuq, cité par K. Rasmussen, 1930b, p. 26.

55. Le harfang et le grand corbeau jouent à se tatouer avec de la suie jusqu'à ce que le harfang, devant les sautilllements incessants du grand corbeau, perde patience et renverse le pot de suie sur le grand corbeau. Dans certaines versions, le récit associe le grand corbeau et le huart.

Fonction magique de l'acte graphique

Au prix de quelques modifications, un parallèle est donc établi entre la création du monde et la création graphique, par l'intermédiaire de l'ombre et de la lumière. L'art graphique de Kenojuak est même investi ici d'une fonction magique : il reproduit l'acte par lequel la lumière apparaît, et il le reproduit si bien que l'activité graphique de Kenojuak déclenche l'apparition de la lumière. Dans la nuit arctique, achevant son dessin et tout à la pensée du soleil qui bientôt prendra la relève de la lampe de l'igloo, Kenojuak est surpris de la soudaine intensité de lumière à l'intérieur de l'habitation. Sortant dans la nuit, elle aperçoit alors, traversant le ciel nocturne, vaste et fantomatique, une aurore boréale. D'où il découle que le dessin permet la survie du monde. Ici, la dimension essentielle de l'existence est celle de la durée et de la permanence : « Les Anciens avaient coutume de dire : une seule chose en vaut la peine. Vivre pour voir le jour se lever et la lumière couvrir la terre », précise plus loin le commentaire du film.

L'idée de reproduction est bien soulignée dans le processus même de fabrication de l'estampe. Le commentaire indique : « Une feuille de papier, mince comme la coquille d'un œuf d'oiseau des neiges. Elle vient de l'autre monde, de celui des Blancs. » La feuille est comparée à une coquille d'œuf alors qu'elle est plutôt associée, dans la langue inuit, à une mince couche de glace capable de se déchirer. Le commentaire fait observer à Kenojuak, devant les dizaines d'estampes suspendues de *l'Arrivée du soleil*, que son dessin « a fait des petits, il en a fait cinquante, tous pareils ».

Pitseolak Ashoona, dessinatrice à Cape Dorset, née en 1903 et décédée en 1983, indique une relation différente à la production d'un nombre important de dessins grâce à la fabrication d'estampes. Pitseolak Ashoona évoque son nom personnel :

« Je m'appelle Pitseolak. En esquimau, cela veut dire pigeon de mer. Quand je vois un *pitseolak* au-dessus de la mer, je pense : "Ce bel oiseau, c'est moi qui vole." [...] Je ne sais pas combien j'ai fait de dessins. Plus de mille. Il y a beaucoup de Pitseolaks maintenant. J'ai signé mon nom bien souvent⁵⁶. »

La production en nombre telle que l'évoque Pitseolak Ashoona ne fait pas référence à une production de copies par gravure, mais à des originaux ; non pas à un processus génératif anonyme, mais à une multiplication mise en relation avec celle de la personne, par l'intermédiaire de la figure animale de son nom.

Le film, qui s'ouvre et se clôt sur l'image d'une ombre projetée dans la pénombre puis dans un espace éclairé, est encadré par un générique de début où le fond est constitué de lumière bleue sombre et par un générique

56. In D.E. Eber, 1972, np.

de fin où le fond est de couleur jaune : le récit mythique du passage de l'obscurité à la lumière.

La survie est également évoquée à un niveau plus immédiat. La séquence du premier jeu d'ombres est entrecoupée d'une préoccupation de Kenojuak quant à la survie de sa famille rendue hypothétique par la tempête. Plus loin, lors de la taille de la matrice du dessin de Kenojuak, le commentaire est encore plus explicite :

« Notre vie est plus facile maintenant. Jadis, quand la chasse était mauvaise, les gens souffraient et mouraient. À présent, quand le gibier nous échappe, nous lui tendons le piège de nos images. Nos rêves deviennent des dessins d'ombre. »

Cette association de l'image dessinée, de l'ombre qui l'a générée et des pouvoirs qui lui sont attribués n'est pas sans rappeler la théorie de Frazer, la « loi de la similarité » qui repose sur le principe que le semblable produit le semblable : par magie, la fabrication d'une image permet des effets sur l'objet auquel elle se réfère⁵⁷. Le *Rameau d'Or*, qui irritera tant Wittgenstein, propose une histoire de l'humanité en trois stades : la magie, la religion et la science, les deux stades extrêmes apparaissant nettement dans le film de Feeney, et le dernier comme le privilège de l'homme occidental⁵⁸.

Kenojuak est même identifiée à l'astre solaire : dans une transition en fondu, le réalisateur fait se superposer puis se succéder le visage en gros plan de Kenojuak et le motif du soleil de son dessin. Voici à l'œuvre, selon Feeney, une pensée primitive révélant une intimité magique avec les forces de la nature.

Les premières images qui nous sont données à voir dans le film ne sont pas les personnages eux-mêmes, mais leurs ombres. La séquence « cinéma » du film de Feeney est significative : en compagnie d'autres Inuit de Cape Dorset, Kenojuak assiste à la projection d'un film montrant en contre-plongée des silhouettes humaines marchant à grands pas dans une ville surplombée de hauts buildings. La couleur est d'un gris blafard, la lumière projette au sol les ombres étirées des silhouettes. Le commentaire en voix *off*, attribué à Kenojuak, indique : « Quand je regarde ces images-là, je vois que ce sont aussi des ombres. »

Le propos suggère que les images cinéma sont aussi des créations au même titre que les dessins de Kenojuak qui sont le résultat d'un jeu d'ombres, ce que le réalisateur souligne en identifiant la bobine du film à l'astre solaire. Comme les images de Kenojuak, les images cinéma n'existent que par l'effet d'une projection lumineuse. Le lien entre le mythe plinien de l'origine de la peinture et le mythe platonicien de la connaissance, qui est celui de la projection, est appuyé ici par Feeney. L'ambiguïté apparente

57. J. Frazer, 1987.

58. L. Wittgenstein, 1982.

du propos tenu par Kenojuak (« Quand je regarde ces images-là, je vois que ce sont aussi des ombres »), qui provenait du fait que les images que Kenojuak commente sont également celles de silhouettes aux longues ombres, s'efface alors : la salle de projection est l'équivalent de la caverne, comme l'était l'igloo. L'image indiciaire de l'igloo importait d'ailleurs suffisamment au cinéaste pour qu'il le fasse bâtir avec des matériaux synthétiques, la neige n'étant plus assez dure à la saison du tournage pour permettre une construction en neige⁵⁹.

Le monde des Idées serait inaccessible, non pas à l'Arctique comme à l'Occident, mais à la représentation. La peinture, selon la conception platonicienne de la représentation, n'est d'ailleurs qu'« imitation de l'apparence » ou copie, tel qu'en rend compte le dialogue bien connu de la *République* :

« — Maintenant, considère ce point : lequel de ces deux buts se propose la peinture relativement à chaque objet : est-ce de représenter ce qui est tel qu'il est, ou ce qui paraît, tel qu'il paraît ? Est-ce l'imitation de l'apparence ou la réalité ?

— De l'apparence.

— L'imitation est donc loin du vrai, et si elle façonne tous les objets, c'est, semble-t-il, parce qu'elle ne touche qu'à une petite partie de chacun, laquelle n'est d'ailleurs qu'un simulacre (*eidôlon*)⁶⁰ »...

Très logiquement, la séquence « cinéma » du film fait succéder aux images de la métropole anonyme une séquence sur la connaissance scientifique. En effet, si pour Feeney, la connaissance vraie n'est pas accessible par la représentation, l'Occident détient néanmoins, selon le cinéaste, une longueur d'avance sur l'Arctique. Sur l'écran de la salle de projection aménagée à Cape Dorset, l'astre lunaire apparaît, taché de nuages.

« Comme c'est curieux [s'étonne Kenojuak]. Nous pensions qu[e la lune] est plate. Ils disent qu'elle est ronde comme une boule... Et il paraît que le soleil est beaucoup plus loin que la lune. Pourtant, ils nous semblaient bien à la même distance... Ces gens qui ont fait des images au sujet du soleil et de la lune, ils connaissent toute la terre. Et beaucoup d'autres choses. Moi je ne connais que la terre d'ici jusqu'à notre campement et les animaux des alentours. C'est tout ce que je connais. »

Le monde de Kenojuak est un monde mythique isolé dans une immensité impossible à appréhender, où le savoir se limiterait d'une part au domaine de la géographie et au règne animal, d'autre part à une connaissance immédiate et non cumulative ignorant l'histoire. Cette vision reproduit tout à fait la fiction du passage *mythos-logos*. Même s'il le détient par l'image, l'Occident seul a le privilège de la connaissance, qui est d'ordre scientifique.

59. K. Ashevak, 1985.

60. Platon, 1966, p. 359 sq.

À l'Occident serait-il dévolu le rôle de l'*alter*?... Pour évoquer un art qui se développe en Arctique à la fin des années 1950, Feeney plonge dans des temps immémoriaux (« Les images nous viennent de très loin »), mythiques (fondés sur la croyance), originaires (images de genèse), où le dessin serait affaire de magie et expression impersonnelle, où l'image se donnerait dans une immédiateté : fable qui s'ouvre sur les ombres inquiètes dans la nuit et se referme sur une ombre dansante dans la chaleur d'un abri. Le film de Feeney met en scène une fiction de la totalité, une temporalité spécifique du commencement, un temps de l'origine qui s'étirerait dans la durée jusqu'à coexister avec le xx^e siècle occidental.



L'estampe, empreinte de l'origine : premières médiations techniques

Il serait tout à fait inexact de réduire la production esthétique de l'Arctique canadien du xx^e siècle au seul résultat d'une initiative occidentale. Si des médiations institutionnelles et techniques ont existé, les artistes concernés n'ont pas pour autant été contraints à une attitude de passive soumission à des propositions occidentales. Il est important de préciser également qu'un homme comme Peter Pitseolak, chef de campement dans le sud-ouest de l'île de Baffin, réalise des aquarelles dès 1939 et des photographies dès le début des années 1940, photographies dont certaines sont d'ailleurs présentées dans la deuxième partie de cet ouvrage⁶¹.

Le développement des arts graphiques se produit presque vingt ans après les propositions de Peter Pitseolak, à la fin des années 1950 : en 1958, la première exposition-vente d'estampes inuit se tient à Winnipeg, dans le magasin de la Compagnie de la baie d'Hudson : treize à vingt images, selon les auteurs, reproduites à trente exemplaires⁶². Ce développement s'inscrit dans le prolongement de celui de l'artisanat et de la sculpture.

L'organisation du commerce de l'« artisanat esquimau » est envisagée depuis le début du siècle par différentes institutions publiques et privées : la Guilde canadienne des métiers d'art, la Compagnie de la baie d'Hudson qui détient des comptoirs en Arctique dès 1670, le gouvernement fédéral. Créée en 1906, la Guilde organise en 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 Inuit⁶³. La Compagnie de la baie d'Hudson tente de créer un marché pour l'artisanat inuit durant

61. P. Pitseolak, D. Eber, 1993.

62. Cf. S. Barz (éd.), 1981-1990. Cf. R. Crandall, 2000, p. 123.

63. Cf. Guilde canadienne des métiers d'art Québec (éd.), 1980. L'exposition du musée McCord retient l'attention du *New York Times*, peut-on lire en page 11.

la crise économique des années trente, mais elle n'y parvient pas⁶⁴. Dans les années 1940, elle organise depuis Lake Harbour un marché destiné au personnel militaire américain basé sur l'île de Baffin⁶⁵. En 1948, un jeune artiste ontarien, James Houston, sollicite, à son retour d'un séjour dans le Nord, la collaboration de la Guilde afin d'encourager l'artisanat des Inuit dont les aptitudes ne se présentent alors qu'à « l'état latent⁶⁶ ». Si le voyage en Arctique de 1948 de James Houston relève de l'initiative privée, dès son deuxième voyage, le projet est pris en charge par la Guilde canadienne des métiers d'art Québec. L'action de James Houston s'inscrit alors dans un contexte où convergent, au moins partiellement et temporairement, des intérêts multiples. En effet, le gouvernement canadien, dont l'implication est manifeste bien avant 1950⁶⁷, s'associe au développement de l'art inuit aussitôt informé du deuxième voyage de James Houston en Arctique en 1949. L'intérêt du gouvernement canadien tient à la volonté, néanmoins tardive, de remédier à l'état de pauvreté de la population inuit et à la nécessité politique d'affirmer une souveraineté sur ses terres arctiques après la Seconde Guerre mondiale⁶⁸, comme à l'intérêt de constituer une identité nationale spécifique par rapport à la nation mère, l'Angleterre, et aux pays voisins⁶⁹.

Il sera dès lors davantage question d'art que d'artisanat, un art dont le succès commercial est rapidement assuré : en 1952, le montant des ventes de sculptures à Povungnitung (Puvirnitug) est de 740 dollars canadiens. En 1956, il s'élève à 38 000 dollars⁷⁰. Les raisons de ce succès sont multiples et tiennent tout à la fois à l'enthousiasme avec lequel les Inuit ont généralement répondu à la proposition, à la situation économique difficile de l'Arctique et à la possibilité que l'activité de sculpture offrait aux Inuit de s'intégrer à l'économie occidentale tout en s'appuyant sur des savoir-faire inuit⁷¹. Il tient également à la sensibilité de la réception occidentale pour l'art dit « primitif », au soutien du gouvernement et à l'implication d'acteurs comme James Houston puis Terry Ryan à Cape Dorset, ou de

64. *Ibid.*

65. Cf. H. Goetz, 1993.

66. *Ibid.*, p. 12.

67. *Ibid.*

68. Cf. H. Goetz, 1993 et S. Gustavison, 1994.

69. Le rapport de l'historien de l'art Simmins, établi en 1979, souligne la « contribution d'une valeur inestimable » du Conseil canadien des arts eskimo à l'élaboration d'une « conscience et d'une identité canadienne enrichie ». R. Simmins, 1979. Cf. N. Graburn, 1986a.

70. F.G. Vallee, 1967, p. 3. De graves famines sévissent néanmoins, notamment à la fin des années 1950 dans la région de Baker Lake.

71. M. Mitchell, 1990-1991.

la Guilde canadienne des métiers d'art. La Guilde poursuit en effet ses activités : en 1950, elle organise des expositions d'art inuit à Montréal, à Toronto, Edmonton, Calgary et New York⁷².

Écrivain prolifique qui reçoit de nombreux prix pour ses livres, orateur captivant les journalistes⁷³, James Houston devient un acteur particulièrement actif : lorsque la Guilde impose à Houston des quotas sur les achats de sculptures en 1952⁷⁴, et que par ailleurs la Compagnie de la baie d'Hudson décide la même année d'acheter et de revendre des sculptures, Houston développe le marché de l'art inuit aux États-Unis⁷⁵. En 1951, le musée des Beaux-Arts du Canada accueille une exposition d'art inuit : *Eskimo Art*. L'année suivante, une exposition se tient à New York au Rockefeller Center qui présente l'artisanat de la Nouvelle-Écosse, du Nouveau-Brunswick et du Québec. En 1953, deux années après que la princesse Elisabeth se fût fait offrir une sculpture inuit lors d'une visite au Canada, une exposition est organisée à la Gimpel Fils Gallery, à Londres pour le couronnement de la reine Elisabeth II⁷⁶.

Ce soutien au développement de la sculpture inuit ne s'est pas fait sans faux pas, dans un contexte de relations paternalistes avec les populations inuit et d'une vision primitiviste de l'art autochtone⁷⁷.

Après un laps de temps d'environ dix ans, l'impression d'estampes se met en place dans la communauté de Cape Dorset. Le récit que fait James Houston de l'origine de l'art graphique mérite d'être rappelé :

« À Kingait (Cape Dorset), on a commencé à faire des estampes au début de l'hiver 1957. Un soir, Osuitok Ipeelee était assis près de moi et examinait les marques à tête de marin de quelques paquets de cigarettes identiques. Il a noté avec attention tous les détails subtils de la forme et de la couleur, puis il a déclaré que cela avait dû être très exténuant pour un artiste avec son petit pinceau de peindre sur les paquets toutes ces petites têtes absolument identiques.

72. V. Watt, 1980, p. 13.

73. D. Wight, 1990.

74. Le quota est de 3 500 dollars. Cf. R. Crandall, 2000, p. 94.

75. V. Watt, 1980, p. 13. Eugene Powers, relation de Houston, président de University Microfilms à Ann Arbor, Michigan, obtient l'exclusivité des droits pour la commercialisation de l'art inuit aux États-Unis, avec la société nouvellement créée : Eskimo Art Inc. Cf. N. Graburn, 1987, p. 4.

76. Pour une analyse du rôle de la réception sur l'implication du gouvernement canadien dans le développement de l'art inuit, cf. V. Watt, 1989.

77. Des publications, à faible tirage, ont formulé des conseils aux agents de la Compagnie de la baie d'Hudson sur leurs achats (J. A. Houston, 1953a) ou suggéré dans certaines communautés des types de sculptures (J. A. Houston, 1953b). Le texte est reproduit in Crandall, 2000, p. 99. Pour une étude critique des relations entre art préhistorique et art contemporain, cf. C. Martijn, 1964.

J'ai essayé de lui expliquer de mon mieux en inuktitut les progrès techniques du monde "civilisé" dans le domaine de l'impression des petits paquets, bref tout le procédé d'impression offset en couleur. Mon explication n'était pas géniale, loin de là, en partie à cause de mon incapacité à trouver de bons équivalents pour, par exemple, *impression en creux* et *calage des couleurs*, et en partie parce que je commençais à me demander si cela pouvait avoir le moindre sens pour un Inuit.

Regardant autour de moi pour trouver un moyen quelconque de montrer ce qu'était l'impression, j'ai aperçu une défense de morse en ivoire qu'Osuitok avait récemment gravée. La défense courbe mesurait environ 38 centimètres de longueur. Osuitok l'avait lissée et polie avec soin et avait gravé des deux côtés de vigoureux dessins. Dans les lignes de ces gravures, il avait fait pénétrer en frottant de la suie noire provenant de la lampe à huile de phoque de sa femme.

Prenant une vieille boîte d'encre à écrire qui avait gelé et dégelé bien des fois, j'ai plongé le doigt dans le reste d'encre noire et je l'ai passé sur la défense. Prenant un morceau de papier de toilette, je l'ai étendu sur la surface encrée et j'ai frotté doucement le haut, puis j'ai retiré le papier d'un coup sec. J'ai vu que la chance me souriait : j'avais obtenu une image négative assez réussie du dessin gravé d'Osuitok.

"Nous pourrions faire ça", m'a-t-il dit, prenant une décision instantanée à la manière des chasseurs. Et c'est ce que nous avons fait⁷⁸. »

Récit dont on apprécie le talent avec lequel le hasard façonne l'histoire, et l'instantanéité décisionnelle. Ce récit laisse pourtant supposer que l'initiative de l'imprimerie est autochtone, alors que le projet de développement d'un atelier d'imprimerie est antérieur à l'épisode que Houston relate. Ce projet apparaît dans un document daté de décembre 1955 dans lequel James Houston signale vouloir se « concentrer sur la reproduction de leur art, en utilisant des blocs de pierre à savon gravés à la main, passés à l'encre et imprimés sur papier ». Pour la première année, Houston envisage « d'entreprendre un livre de peut-être soixante pages avec texte et dessins, de courts récits et des chansons racontant la vie des gens et leurs histoires telles que racontées par eux-mêmes⁷⁹ ». L'incertitude quant au devenir du marché de la sculpture incite en effet le Département des Affaires du Nord et des Ressources à diversifier les productions artistiques et artisanales dans les communautés inuit tout en veillant à ce qu'il n'y ait pas de surproduction.

Le caractère inuit du procédé d'impression — des locuteurs anglais utilisent le néologisme « *inuitness* » — devra néanmoins être validé par des arguments autrement plus convaincants que celui de la seule initiative

78. J. Houston, 1999. Cf. également J. Houston, 1995, p. 263 et 264.

79. Public Archives of Canada Documents 318 : 255-5/166. Memo from J. Houston to B. Sivertz dated 27/12/55. Notre traduction (désormais Nt.). Cité par Goetz in H. Goetz, 1993, p. 367.

décisionnelle, quand bien même la valeur culturelle de celle-ci aura été soulignée par la référence au domaine où elle s'exercerait de manière privilégiée : la chasse. Ce caractère inuit devra être d'autant plus affirmé que le procédé d'impression met en circulation sur le marché de l'art des multiples : on ne peut manquer de s'étonner de la préférence accordée à une reproduction plutôt qu'à l'original, particulièrement pour un art — le cas du marché de la sculpture l'a montré — dont la dimension originaire est, dans l'esprit du public et de ses promoteurs, presque définitoire.

Kenojuak serait à l'origine du développement du programme d'estampes pour avoir créé un dessin dont les qualités décidèrent du lancement dudit programme⁸⁰. Ce dessin sera reproduit dans le premier catalogue d'estampes, en 1959, avec le titre *Rabbit Eating Seaweed*. L'origine de ce dessin est diversement rapportée. Selon Alma Houston qui dirige un programme de couture, n'ayant plus de perles à proposer à Kenojuak, elle suggère à celle-ci de dessiner⁸¹. La version de James Houston propose que, frappé de la beauté du motif décoratif d'un sac en peau porté par Kenojuak, il lui ait ensuite demandé de le reproduire sur feuille en lui fournissant le matériel nécessaire. Blodgett avance que l'estampe a été réalisée à partir du motif décoratif du sac (pl. 15), le modèle étant probablement rapporté sur papier par Houston lui-même.

La question n'est pas aussi anodine qu'elle paraît, car si la décoration du sac est antérieure à l'exécution du dessin, comme le suggère Blodgett qui date le sac du début des années 1950, c'est-à-dire si la gravure de l'estampe est basée sur le motif du sac, alors un processus de sélection d'une partie du dessin (un tiers) a bien eu lieu, au détriment d'un motif central et de la composition symétrique de l'ensemble. L'étude des dessins originaux de Kenojuak, dont tous n'ont pas été reproduits en estampes, incite à confirmer la version de Blodgett.

La question ne sera donc pas tant de savoir si l'aura de l'image « disparaît » ou bien « survit » dans la reproductibilité technique, comme Walter Benjamin se le demande dans son essai de 1936⁸². La question sera ici de valoriser la technique et de la légitimer.

C'est ce à quoi s'emploie John Feeney dans le film *Inuit Artist: Kenojuak* précédemment évoqué. L'acte de reproduction devient à proprement parler un acte génératif : « Mon dessin a fait des petits », fait dire le commentaire à Kenojuak. La minceur de la feuille de papier est également comparée à celle d'une coquille d'œuf d'« oiseau des neiges » : la reproduction par empreinte,

80. Cf. J. Houston, 1999. Cf. également J. Houston, 1995. Cf. J. Blodgett, 1985.

81. In R. Crandall, 2000, p. 122.

82. W. Benjamin, 1935.

contrairement à l'imitation, fait bien du résultat obtenu une copie qui, comme la définit Didi-Huberman, « est l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son “modèle” ou plutôt de sa forme parente⁸³ ».

Le souci de légitimer cette forme d'expression est constant dans les premières années d'existence du Comité canadien des arts eskimo, instance chargée de contrôler la production d'estampes. Un des points essentiels de valorisation de cette forme de reproduction de multiples est l'idée d'unicité, notamment à travers l'idée d'empreinte. L'empreinte, concept fort, c'est tout d'abord la notion de contact direct entre la main et l'objet réalisé. Toutes les étapes de fabrication sont exécutées « à la main », ce qui fait de chaque exemplaire, peut-on lire dans une brochure du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, « une œuvre originale à plus d'un titre⁸⁴ ».

L'empreinte est en effet paradoxale car elle est « à la fois singulière comme emprise corporelle et universalisable comme reproduction sérielle⁸⁵ ». L'empreinte, concept même de l'imprimerie, remarque Didi-Huberman, est tout aussi bien le contact que la perte, elle est « le contact d'une absence » : c'est ce qui expliquerait la « puissance de son rapport au temps, qui est la puissance des revenances, des “survivances”⁸⁶ ». L'élément du contact « demeure une garantie d'unicité, d'authenticité et de pouvoir⁸⁷ ».

On ne saurait mieux expliquer pourquoi les reproductions au pochoir en peau de phoque seront autant valorisées, au point que la mention de cette technique figure dans des catalogues alors qu'elle n'aura pas été utilisée. De même des gravures sur linoléum seront dénommées gravures sur pierre⁸⁸. Or, le premier ensemble d'estampes de 1958, les deux premiers catalogues d'estampes de Cape Dorset de 1959 et 1960, mentionnent l'utilisation de la technique du pochoir en peau de phoque. Le critique d'art Robert Ayre, dans le catalogue de 1967, se réfère à des « pochoirs en peau de phoque⁸⁹ ». Pourquoi cette insistance, si ce n'est que le contact avec le seul matériau indigène peut communiquer la trace d'une origine ? Lorsque ce matériau est celui de la peau, la notion d'empreinte prend une dimension particulièrement sensible.

83. G. Didi-Huberman, 1997, p. 38.

84. Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1986, np.

85. G. Didi-Huberman, D. Semin, in G. Didi-Huberman, 1997.

86. *Ibid.*, p. 33.

87. *Ibid.*, p. 49.

88. Terry Ryan nous confirme que les reproductions au pochoir en peau de phoque n'ont jamais dépassé le stade expérimental et n'ont jamais été incluses dans les catalogues annuels.

89. R. Ayre, 1967, np.

Le temps collectif : la méthode japonaise d'impression « ukiyo-e »

L'estampe comme empreinte, mais empreinte de qui ? L'estampe traduit-elle un travail collectif ou celui d'une personne singulière ? À Cape Dorset, l'impression d'estampes au moyen de la gravure sur pierre requiert trois personnes distinctes : le dessinateur, le graveur et l'imprimeur. James Houston voyage en effet d'abord à Paris pour étudier les techniques d'impression en 1957 au Studio Hayter. Il se rend l'année suivante au Japon pour apprendre la gravure sur bois auprès du maître graveur Unichi Hiratsuka. De ce voyage, Houston retient et applique à l'estampe inuit plusieurs caractéristiques. Il reprend l'estampillage (gaufrage à froid) de la signature de l'auteur du dessin et de celle du graveur auxquelles il ajoute celle de la coopérative de Cape Dorset. Le résultat est sinon oriental, du moins exotique : un alignement vertical de petits signes semblant autant de hiéroglyphes.

James Houston importe surtout en Arctique la technique de gravure japonaise *ukiyo-e*. Cette méthode est une opération collective impliquant l'artiste, le graveur, l'imprimeur et l'éditeur, que des artistes japonais ont rejetée au XVII^e siècle pour ce qu'elle comporte d'efficacité commerciale au détriment de la créativité de l'artiste, et ce qu'elle induit de résultats impersonnels. L'artiste japonaise Matsubara, dans une vive critique de l'emploi de cette méthode en Arctique, la compare à une production à la chaîne⁹⁰. À Cape Dorset, l'artiste est seulement sollicité après l'impression pour apposer sa signature sur les cinquante exemplaires imprimés. Matsubara estime que la collection d'estampes de 1985 est « répétitive » : même la tradition *ukiyo-e* au Japon conduisait à des œuvres beaucoup plus originales.

L'artiste japonais Sawai propose une appréciation nettement plus nuancée. Expliquant le contexte social dans lequel s'est développée la méthode *ukiyo-e*, contexte qui voit l'émergence d'une classe moyenne souhaitant accrocher aux murs de ses demeures des images à moindre coût, il insiste sur la collaboration des peintres, graveurs et imprimeurs qui se connaissaient tous : la méthode était tout à fait valable dans une société de type tribal. La méthode *sosuka hanga* est créée au début du XX^e siècle par des artistes japonais ayant séjourné en Europe qui souhaitent la maîtrise de l'ensemble du processus de création, gravure, impression. L'adoption de la méthode *ukiyo-e* à Cape Dorset apparaît appropriée, étant donné la nature très soudée de la société inuit. Les Japonais ont eu besoin de deux à trois cents ans pour passer d'une méthode à l'autre, remarque Sawai en se demandant s'il est « inévitable » que les Inuit aient à passer de l'une à l'autre. La deuxième méthode aura peut-être sa place dans la société inuit,

90. N. Matsubara, N. Sawai, 1986.

imagine-t-il, tout en estimant que pour l'instant, dans la société inuit qui émerge, les deux méthodes ont leur place.

Le commentaire de Sawai date de 1986. Directeur de la West Baffin Eskimo Co-operative, Terry Ryan défend le choix de méthode adoptée par son prédécesseur James Houston et insiste sur la réalité de la situation en Arctique dont les observateurs n'ont pas forcément connaissance : « Il y a peu de graveurs en Arctique [*printmakers*], il y a beaucoup plus d'imprimeurs [*printers*] (techniciens) et encore plus de dessinateurs⁹¹. » Les dessinateurs comme Niviaksi, Pootoogook Parr, Kenojuak, Pitseloak et Lucy n'ont jamais été graveurs : « Ce n'est pas qu'on leur aurait refusé la possibilité d'imprimer leurs propres dessins, mais plutôt qu'ils n'ont pas *choisi* d'être imprimeurs⁹². » Terry Ryan avoue qu'il serait à la fois intrigué et gratifié de voir un changement d'attitude et d'approche par rapport à la reproduction des dessins.

Jean Blodgett estime également que cette partition des tâches entre dessinateur et graveur-imprimeur est bénéfique :

« Cette situation s'est développée à partir des premières procédures, simplement du fait des événements et pour des raisons pratiques, non pas comme une tentative consciente d'exclure les artistes du processus. La première impression était un projet entrepris par un petit groupe d'hommes qui cherchait des images graphiques. Ils devaient décider de ce qui allait être imprimé, et de la façon de le faire. Et contrairement aux artistes, qui pouvaient travailler chez eux — chaque fois que c'était pratique, et où que ce soit, les imprimeurs devaient imprimer dans l'atelier et ils avaient tendance à travailler à partir d'un emploi du temps plus régulier. L'imprimeur, en pleine fabrication d'une estampe, ne pouvait pas attendre des semaines ou même des mois que le dessinateur revienne des campements au village, ou d'une sortie de chasse, pour le consulter au sujet de l'impression de son dessin. Les imprimeurs étaient aussi dans une meilleure position pour prendre des décisions sur le rendu de l'image et sur les limites à donner à l'impression. Cette division du travail donne à l'artiste la liberté de travailler et de se déplacer comme il le veut, et donne à l'imprimeur une plus grande liberté décisionnelle pour l'impression⁹³. »

Selon la division des tâches dans la société inuit, graver une matrice n'apparaît pas, dans les premiers temps, comme une activité valorisante pour les hommes, dont le statut de chasseur prévaut largement. Terry Ryan a pu constater une hésitation de la part de certains hommes à graver la pierre. L'activité de gravure est cependant considérée comme une tâche masculine plutôt que féminine. De même, les femmes se sont davantage impliquées dans le dessin que les hommes. Cette division n'exclut pas pour

91. T. Ryan, 1986a, p. 4.

92. *Ibid.* Souligné dans le texte. Nt.

93. J. Blodgett, *Kenojuak*, p. 53. Nt. A. Kupper, 1999. C. Geertz, 2000.

autant que Pudlo Pudlat ait pu s'imposer comme une des figures majeures du dessin à Cape Dorset — à qui le musée des Beaux-Arts du Canada consacre la première exposition personnelle inuit—, ou qu'Oviloo Tunillie se mette à la sculpture, ou que, plus anciennement encore, l'activité de sculpture semble avoir précédé, pour Kenojuak, celle de l'art graphique.

L'introduction à Cape Dorset de la gravure à l'eau-forte supprime un intermédiaire entre le dessin et l'estampe puisque le dessinateur, comme Kenojuak, ne réalise pas de dessin préalable et grave alors lui-même, directement, la plaque de cuivre. La gravure sur pierre est néanmoins toujours employée aujourd'hui, en parallèle avec la lithogravure à laquelle l'artiste ne participe généralement pas.

L'élection de la méthode *ukiyo-e* n'est pas sans conséquence : une différence importante peut exister entre le dessin et l'estampe, due à la série d'intermédiaires intervenant dans le processus : le conseiller artistique de la coopérative, le graveur, l'imprimeur. L'estampe, dans ce cas, n'est pas un art autographe, selon la définition de Goodman, ni même un art autographique à produits multiples, selon la spécification de Genette⁹⁴. Or les acteurs de l'art graphique inuit supposent une équivalence entre immanence et manifestation (dessin-stampe). La part personnelle de l'artiste peut être relativisée lorsque le choix des couleurs ne lui appartient pas, qu'il ne détermine pas le titre, et que seule une partie des motifs dessinés peut être sélectionnée pour la gravure. Les premiers dessins réalisés à Cape Dorset sont très souvent constitués d'un ensemble de motifs réalisés au crayon qui tendent à occuper tout l'espace de la feuille⁹⁵. Sélectionner un seul motif procède d'un raisonnement qui suppose que les Inuit n'opéraient que par « remplissage » de motifs sur la feuille sans qu'aucun lien, sémantique ou formel, n'existe entre les différents motifs. Avec la méthode *ukiyo-e*, la notion de communauté, de coopération, est valorisée, l'artiste ne maîtrise qu'une phase du processus de production. Par ailleurs, la sélection de motifs tend à réduire la pensée artistique à une pensée de l'instant, à une temporalité spécifique.



Le temps de l'origine

Si l'anthropologie s'ouvre à la perspective historique, l'Arctique semble pourtant rester un îlot d'atemporalité rêvé. Car c'est la même logique de temporalité immobile qui gouverne l'étude que Céline Saucier consacre en 1998 à la sculpture du Nunavik et dont l'ouvrage porte le titre : *Le Refus*

94. G. Genette, 1994.

95. Cf. J. Blodgett, S. Gustavison, 1993. L. Sutherland, 1991, p. 37-47. J. Blodgett, 1991.

de l'oubli, ouvrage paru aussi en anglais sous le titre *Guardians of memory*⁹⁶. L'avant-propos précise :

« Dans un monde traversé par des bouleversements de tous ordres, ce livre vous convie, en un voyage immobile, à retrouver le goût de l'authentique et, par-delà, celui de la découverte. Il mène hors des multiples voies de l'art contemporain occidental, qui a vogué, en ce demi-siècle finissant, en Europe comme en Amérique, dans un creuset d'idées toujours renouvelées. »

Le recours à la notion de culture, comme principe explicatif des comportements puis des œuvres, a jeté la suspicion sur une notion qui, de surcroît, se constitue au départ dans une optique évolutionniste⁹⁷. La culture prend bien souvent le statut de contexte. Or le contexte est un construit, et non un donné. Dans la pratique, il est souvent généré à partir de l'œuvre elle-même, dans une substitution de la cause par l'effet, souvent dans le but de faire apparaître une unité, soit chez l'artiste créateur, soit dans les traditions, ou, souvent, les deux à la fois. Une opération consiste également à considérer que le contexte envisagé, forcément partiel, vaut pour le tout. Comment le contexte ne serait-il pas cohérent avec l'œuvre dans ces conditions⁹⁸ ?

Cette relation métonymique entre l'œuvre et le contexte est liée à l'historicité de la période considérée. Plus la période étudiée est éloignée dans le temps, plus les individus — et les œuvres — sont censés « épouser » la culture dans laquelle ils sont immergés⁹⁹. L'« autorité supérieure » que constitue alors la tradition est le garant de l'unité du groupe, de sa cohésion. Bryson relie cette « fiction » à la recherche de scientificité de l'historien :

« [...] ce naturel, cette habileté à inhaler la culture aussi librement que l'air, à intégrer ses conventions avec une spontanéité instinctive prémunit du scrupule de l'effort historique, de la rupture et de l'extériorité par rapport à l'objet de sa description¹⁰⁰. »

Or l'accès aux codes visuels n'est pas un donné, ce que Boas avait constaté dans son étude des relations entre forme et signification : d'importants écarts d'interprétation peuvent exister au sein d'un même groupe culturel¹⁰¹. La notion d'essentialisme de la culture s'appuie sur la notion de code, ou de norme : James Houston estime, dans le catalogue de la collection d'estampes 1964-1965 de Cape Dorset, que « la concentration profonde sur une seule image, telle est l'essence même de l'art esquimau ». Un code de représentation peut être inconscient, il peut être aussi en voie de constitution, en tentative d'émergence. Deux présupposés concernant les arts lointains sont à dépasser.

96. C. Saucier, 1998.

97. Cf. A. Kuper, 1990. C. Geertz, 2000.

98. N. Bryson, 1992.

99. *Ibid.*

100. *Ibid.* Nt.

101. F. Boas, 1927, p. 102.

D'une part, le code serait connu de tous les membres de la communauté. Franz Boas qui distingue, dans l'art primitif, les éléments formels, liés au niveau de technicité atteint, le style et le symbolisme de l'ornementation note déjà que ce symbolisme peut être interprété de façon tout à fait différente à l'intérieur d'une même aire culturelle¹⁰².

D'autre part, le code serait immédiatement compris des allochtones : débitrice d'une pensée primitiviste, cette assertion suppose l'existence d'un « langage universel¹⁰³ ». Dans son ouvrage *Eskimo Prints* de 1967, James Houston avance que l'art inuit serait aussitôt compris de tous, il nous parlerait à travers des « abîmes d'espace et de temps¹⁰⁴ ». « L'art esquimau, avec sa spontanéité naïve, représente une des expressions les plus directes de l'homme. » C'est le même point de vue de l'esthétique primitiviste postulant « l'universalité absolue du langage artistique » chère à Malraux¹⁰⁵, qui organise la présentation de l'exposition *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada* tenue en 1969 à Paris au musée de l'Homme¹⁰⁶. Dans sa préface au catalogue de l'exposition qui se concentre sur l'art préhistorique des cultures de Dorset et de Thulé, Christian Zervos estime que ce sont des œuvres « qui ont la fraîcheur et la limpidité des sources¹⁰⁷ ».

Quel serait le propre d'une esthétique inuit ? Les observateurs ne proposent pas tous des résultats concordants. L'anthropologue Nelson Graburn définit une norme esthétique inuit par le terme inuktitut *sulijuk*, signifiant « cela est vrai ou réel ». Il met en avant l'existence d'un consensus esthétique communautaire, contrairement au jugement occidental qui témoignerait d'hétérogénéité. Une œuvre *sulijuk*, d'après Graburn, inclurait des couleurs exactes, des proportions corporelles tout aussi justes, une « seule perspective » (c'est-à-dire centrée), une importance modérée accordée à l'ordre, la répétition ou la symétrie. *Sulijuk* pourrait inclure une ligne de sol, une profondeur, des détails ethnographiques exacts et des descriptions mythologiques. Selon l'auteur, cette norme est masculine et beaucoup d'artistes, spécialement les femmes, essaieraient de l'atteindre, en vain, car ils ne s'en estimeraient pas capables¹⁰⁸. L'historienne d'art Marion Jackson estime au contraire que la répétition de motifs est à relier à un *pattern* traditionnel de pensée, et que la figuration de détails informationnels relève d'un processus d'acculturation¹⁰⁹.

102. *Ibid.*

103. Cf. également C. Zervos, 1969, np.

104. J. Houston, 1967, p. 31.

105. A. Malraux, 1965, p. 161. Cf. C. Severi, 2000.

106. Cf. P. Peltier, 2000b.

107. C. Zervos, 1969, np.

108. N. Graburn, 1987.

109. M. Jackson, 1985, p. 172.

Georges Swinton se réfère, pour sa part, au terme *sananguaq* : s'il estime que ce terme « résume toute l'esthétique esquimaude contemporaine », la définition s'écarte pourtant d'une définition essentialiste. L'étymologie du terme le rapporte en effet à l'action de faire et à l'idée de « modèle, imitation ou représentation », un terme qui met l'accent sur « la création et l'obtention d'une image qui devient sa propre réalité ¹¹⁰ ». De même, la sociologue Marybelle Mitchell s'en remet à des propos de sculpteurs pour évoquer les notions d'*inismatsiatuk* (« chaque chose est à sa place »), *takuminuktut* (« ce qui veut être regardé ») et *suligasuaturuk* (« s'efforçant à la vérité ») ¹¹¹. L'art a également été décrit comme la capacité à transformer ce qui est réel pour le rendre plus réel qu'il ne l'était auparavant ¹¹².

Une création instinctive

Lorsque l'art rupestre est découvert, Riegl admet son authenticité. Cependant, cette découverte déstabilise la théorie rieglienne du développement ornemental des arts. L'art des Magdaléniens dément bien, selon l'historien de l'art, la théorie d'une origine « technico-matérielle » de l'art, professée par Semper et qui associe progrès de la technique et des arts. Mais Riegl n'en questionne pas pour autant sa propre théorie de l'origine. À la fin des années 1890, l'esthéticien et sociologue allemand Grosse publie pourtant un traité intitulé *Les Débuts de l'art*, traduit en France en 1902, qui doit être considéré, selon Philippe Dagen, comme l'un des premiers textes imprimés en français qui pose la question de l'origine de l'art à la lumière de l'ethnographie océanienne et australienne alors à ses débuts ¹¹³. Grosse propose une équivalence avec l'art des Européens ¹¹⁴. Il estime que « dans ses motifs, buts et moyens essentiels, l'art des temps primitifs ne fait qu'un avec celui de toutes les époques ¹¹⁵ ». Or Riegl s'en tient, dans les *Stilfragen* publiés en 1893, à l'origine ornementale de l'art. Pour parer à la contradiction que ne manque pas de poser l'art préhistorique, figuratif et précis, Riegl dénie à cet art-là la possibilité d'être le résultat d'un *kunstwollen* ¹¹⁶. Riegl ne pourrait que « s'opposer fermement à une [...] conclusion qui serait de penser que les figures sculptées représentant des rennes [...] auraient été le fruit d'une libre compétition avec la nature

110. G. Swinton, 1972, p. 130-131.

111. M. Mitchell, 1997, p. 4-16.

112. N. Hallendy, 1982, p. 21.

113. P. Dagen, 1998, p. 7.

114. E. Grosse, 1902.

115. *Ibid*, p. 231.

116. Traduit par P. Dagen par « désir d'art » et littéralement par O. Pächt par « ce qui détermine l'art ». Cf. O. Pächt, 1978.

qui serait aussi sa propre fin¹¹⁷ ». L'analyse de Dagen suggère que Riegl, afin de préserver sa théorie de la primauté de l'ornement, distingue alors les œuvres d'art des objets magiques :

« [...] ou les œuvres des "sauvages" relèvent de l'ornement et se laissent classer dans la genèse historique de l'art élaboré par les esthéticiens, ou elles n'en relèvent pas et, dans ce cas, elles cessent d'être des œuvres d'art en trahissant l'impureté de leurs origines¹¹⁸ ».

Ainsi, et contrairement à Ernst Grosse qui conclut à une quasi-identité de tous les arts, Riegl, devant l'impossibilité de sa théorie de conjointre tous les arts, détermine une ligne de distinction irréductible séparant les arts selon qu'ils relèvent de l'esthétique ou de la magie.

« Les hommes primitifs créent en effet avec une assurance dont ils n'ont pas conscience des formes inorganiques qui gardent éternellement leur valeur [...] ¹¹⁹. »

Cette ligne de fracture entre un art qui relèverait de la conscience et un art instinctif est manifeste dans le primitivisme. À la fin du XIX^e et surtout lors de la première moitié du XX^e siècle, les œuvres de Gauguin, de Matisse ou de Picasso, celles des fauves, des expressionnistes allemands, des dadaïstes, des surréalistes ou des expressionnistes abstraits, traduisent l'attrait exercé par un vocabulaire formel en rupture avec les conventions de la représentation mimétique occidentale, mais aussi par des processus expressifs créatifs perçus comme spécifiques.

La création s'affranchit de tout mécanisme d'élaboration intellectuelle. Henri Moore en porte témoignage :

« C'est quelque chose que des gens ont fait en réponse directe et immédiate à la vie ; pour eux, sculpture et peinture n'étaient pas des activités relevant du calcul, de l'académisme mais le canal par lequel s'exprimaient leurs croyances, leurs espoirs et leurs craintes. C'est de l'art pas encore étouffé par les fioritures et les ornements de surface, de l'art où l'inspiration n'a pas dégénéré en artifices techniques et en subtilités intellectuelles ¹²⁰. »

Kandinsky propose : « Comme nous, ces artistes purs se sont attachés dans leurs œuvres à l'essence intérieure, toute contingence étant par là même éliminée ¹²¹. » Les artistes modernes postulent l'existence de processus artistiques spécifiques, instinctifs, immédiats, excluant tout travail d'élaboration et laissant donc inexploquée, voire niée, l'évolution des

117. A. Riegl, 1978, p. 66. P. Dagen note que le passage est d'autant plus confus que Riegl commence par suggérer qu'« il est [...] possible que les ethnologues et préhistoriens aient raison lorsqu'ils reconnaissent, comme ils l'ont fait récemment, à la reproduction des motifs organiques la priorité sur le "style géométrique" ». P. Dagen, 1998, p. 41, note 21.

118. *Ibid.*, p. 37.

119. *Ibid.*, p. 65.

120. Henri Moore, 1941, in Musée de l'Homme, 1965, p. 22.

121. W. Kandinsky, 1969, p. 32.

propositions plastiques que l'on remarque... ou que l'on ne remarque pas dans ces objets. Evan Turner, directeur du musée des Beaux-Arts de Montréal, prévient :

« [...] même si ces œuvres démontrent un certain perfectionnement de la technique, on ne peut s'attendre qu'à y découvrir de nouvelles idées ou de nouvelles interprétations exprimées dans un style déjà établi. Fondièrement, les Esquimaux sont des artistes "ingénus" ou "primitifs" et, comme c'est le cas pour tous les artistes de ce genre, leurs œuvres atteignent presque leur maturité et ne peuvent subir que peu ou pas d'évolution¹²² ».

Les artistes canadiens sont dans une problématique différente, où la question identitaire et nationale prédomine. 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 incarneront¹²³. Thomson, Harris, Lismer, Varley voyagent dans le Nord et peignent des paysages arctiques¹²⁴. 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 composent¹²⁵.

Il faut néanmoins noter les « scènes de genre » représentées par Varley en Arctique¹²⁶ et l'entreprise d'Emily Carr qui, dès 1907, réalise un témoignage peint de l'art totémique des Indiens de la côte Ouest¹²⁷. Lorsqu'elle les découvre, les totems sont souvent tombés à terre, couverts de mousse, détériorés. En 1909, Frederick Marlett Bell-Smith réalise deux vues d'Alert Bay. Dans les années 1920, à l'initiative de Marius Barbeau, ethnologue attaché au Muséum national du Canada (actuellement Musée canadien des civilisations), une équipe explore à pied et en canoë des villages quasiment inaccessibles¹²⁸. L'équipe comprend notamment les peintres Jackson, Holgate et l'artiste américain Langdon Kihn.

122. E. H. Turner, in *West Baffin Eskimo Co-operative* (éd.), 1963. Cf. également *National Gallery of Canada*, 1951.

123. L. Harris, J.E.H. MacDonald, A.Y. Jackson, A. Lismer, F.H. Varley, F. Carmichael, F.H. Johnston, A.J. Casson. Cf. D. Reid (éd.), 2002.

124. Cf. E.S. Carpenter, F. Varley, R. Flaherty, 1959. Cf. Y.A. Jackson, 1982.

125. F.-M. Gagnon, 1976, p. 3.

126. Cf. E.S. Carpenter, F. Varley, R. Flaherty, 1959.

127. Cf. D. Shadbolt, 1990.

128. Cf. M. Barbeau, 1950-1951.

Paul-Émile Borduas est le premier peintre canadien à réaliser une œuvre non figurative, avec ses gouaches automatistes de 1942, dans une volonté de rompre de façon radicale avec la peinture conventionnelle et le surréalisme européen. Lorsque Borduas évoque et tente d'expliquer son recours à l'automatisme, c'est pour se référer non pas à une pratique artistique autochtone mais à sa pratique pédagogique : « Les enfants que je ne quitte plus m'ouvrent toute large la porte du surréalisme, de l'écriture automatique. La plus parfaite condition de peindre m'était enfin dévoilée¹²⁹. »

Si la tradition philosophique explique diversement la création, invoquant soit l'inspiration, soit la réflexion, au tournant du xx^e siècle la pensée populaire admet volontiers une équivalence entre la vision des peuples tribaux et la vision enfantine. L'ethnologue français Lucien Lévy-Bruhl promeut avec beaucoup d'influence l'idée d'une « psychologie (*mentalité primitive*) d'un type différent de celle des gens civilisés, inférieure à celle-ci, et déterminée par la confusion et la participation¹³⁰ ».

On trouve sans peine, observe Colin Rhodes, « des croyances sur la "primitivité" conformes à celle de Lévy-Bruhl, bien qu'en général plus ouvertes, dans les écrits sur l'art primitif de la première moitié du xx^e siècle, quand le primitivisme était le plus prononcé (et parfois aussi dans des textes d'aujourd'hui, malheureusement)¹³¹ ».

L'art primitif ne peut donc être que le résultat de seuls processus instinctifs. Les artistes modernes traduisent cette vision. À cet égard, les propos de Klee sont sans ambiguïté.

« Si mes travaux suscitent parfois une impression de "primitivité", explique Paul Klee, celle-ci est due à la discipline qui m'astreint à une gradation réduite. Elle n'est autre chose qu'une économie, donc le fait d'une suprême notion professionnelle, le contraire de la primitivité réelle¹³². »

Les processus supposés instinctifs peuvent être liés à un temps d'exécution qui s'étire dans la durée... s'il est coupé de la conscience de la durée. Alberto Magnelli semble ainsi surdimensionner le temps « exotique » :

« Comme peintre, c'est avant tout la *manière* dont ces sculpteurs africains ou océaniens ont posé et résolu les problèmes puissamment plastiques, les moyens d'expression et la richesse d'invention extraordinaires qu'ils ont employés à travailler et à réaliser, avec le temps illimité à leur disposition, sans préoccupation des heures, des journées ou des mois que cela prenait. On sent, on voit qu'ils y ont mis tout le temps qu'il fallait, quelle que soit leur région, ils ont toujours été eux-mêmes. C'est cela que je trouve grand et que j'admire¹³³. »

129. P.-E. Borduas, 1977, p. 34.

130. C. Rhodes, 1997, p. 17.

131. *Ibid.*

132. P. Klee, 1959, p. 235-236.

133. A. Magnelli, in S. Joubert, J. Laude, G. Picon, 1967, np.

La simplicité de l'acte primitif de création est plus généralement retenue. À Tahiti, fuyant Papeete l'Européenne et s'installant « au quarante-cinquième kilomètre », Gauguin enfin s'enthousiasme :

« Je commençais à travailler : notes et croquis de toutes sortes [...]. Jadis toujours incertain, je cherchais de midi à quatorze heures... Cela était si simple pourtant de peindre comme je voyais, de mettre sur ma toile, sans tant de calculs, un rouge, un bleu ! Dans les ruisseaux, des formes dorées m'enchantaient ; pourquoi hésitais-je à faire couler sur ma toile tout cet or et toute cette joie du soleil ? — Vieilles routines d'Europe, timidités d'expression de races dégénérées¹³⁴ !... »

L'absence d'élaboration intellectuelle, si elle apparaît comme le privilège du primitif, est la traduction d'un état perceptif singulier excluant la conscience de l'individualité, l'« état d'inconscience de soi » auquel se référerait Hegel et qu'il circoncrivait géographiquement :

« Dans l'ensemble, nous trouvons ainsi, en Afrique, ce qu'on a appelé l'état d'innocence, l'unité de l'homme avec Dieu et avec la nature. C'est en effet l'état d'inconscience de soi. Mais l'esprit ne doit pas s'arrêter à ce point, à ce premier état. Ce premier état naturel est un état animal. Le « *paradeisos* » est un parc habité par des animaux, dans lequel l'homme vivait lui aussi dans l'état animal et était innocent, ce que précisément l'homme ne doit pas être¹³⁵. »

Cet état, qui nécessite pour les artistes primitivistes un travail d'allègement, un itinéraire conduisant à une sorte d'atemporalité, ainsi que Gauguin l'a formulé¹³⁶, serait constitutif d'une pensée primitive. L'anthropologue Edmund Carpenter se fait l'écho d'une vision dans laquelle l'art « primitif » ne serait pas, comme il le serait dans la société occidentale, séparé de la vie, seulement compris d'une minorité, isolé dans des galeries ou musées et « exploité à des fins politiques et commerciales », mais où il serait intégré à la culture, se manifestant dans tous les aspects de la vie et de la religion¹³⁷. Apparaît la nostalgie d'une vie gouvernée par un « inconscient collectif » : Edmund Carpenter se réfère aux artistes inuit d'Alaska qui cherchent l'inspiration dans l'inconscient des rêves et de la transe¹³⁸. L'anthropologue Cottie Burland, membre de l'Institut royal d'anthropologie, considère que les objets fabriqués — dans un passé indéfini — par les Inuit sont d'une étonnante valeur artistique, pour la raison simple qu'ils sont utilitaires et décorés « inconsciemment », alors que la période récente voit la « professionnalisation » des artistes¹³⁹.

134. P. Gauguin, 1897, p. 25.

135. G.W. F., 1830. Cité par B. Marcadé, 1989.

136. « La civilisation s'en va petit à petit de moi. Je commence à penser simplement [...]. J'échappe au factice, j'entre dans la nature : avec la certitude d'un lendemain pareil au jour présent, aussi libre, aussi beau [...] ». P. Gauguin, 1897, p. 34.

137. E. Carpenter, 1973, p. 58.

138. *Ibid.*, p. 59-60.

139. C. Burland, 1973, p. 7.

Cependant, on retrouve l'association d'une pensée prératiennelle et de la création dans l'idée que le sculpteur inuit, encore aujourd'hui, ne fait que « dépoussiérer l'âme de la pierre ». Une mention de cette notion apparaît dans le film de Feeney de 1958, *The Living Stones* : le conteur explique qu'« il faut délivrer la forme emprisonnée dans la pierre ». Un texte de Houston met aussi cette notion en exergue, dont le titre est : « *To Find Life in the Stone. Dégager la vie emprisonnée dans la pierre*¹⁴⁰ ». Dans un texte daté de 1959, l'anthropologue Edmund Carpenter se réfère à cette notion de forme cachée que le sculpteur identifie avant d'entamer son travail de « libération », qui ne serait pas du tout celui d'une création¹⁴¹. On voit bien la ligne de partage tracée ici entre un artiste occidental qui impose ses vues personnelles et un artiste Aivilik, « qui pourrait être n'importe quel Aivilik » et qui ne ferait que révéler le monde tel qu'il existe. Le dialogue singulier de l'artiste avec un matériau peut devenir représentatif d'une création « prératiennelle », libérée de ce « je pense » que Kant et Descartes estimaient devoir accompagner toute représentation. L'idée de « libération de l'âme de la pierre » bénéficie donc d'une réception tout fait positive dans cette deuxième moitié du xx^e siècle qui associe instinct, ou animisme, et essentialisme de la création non occidentale.

Kenojuak, qui est également sculpteur, ne procède pas ainsi. Elle indique, prenant un magazine dans ses mains à titre de comparaison :

« Quand je fais une sculpture... je soumetts la pierre au même type de mouvements et d'examen [que le magazine qu'elle prend pour exemple] et la pose sur la base et me dis, bon, cela présenterait certainement plus de problème de faire de cette façon. Et donc je la pose sur le côté et me dis, bon, là, maintenant il semble que cela convienne beaucoup plus à ce que j'ai en tête. Et je continue à la tourner, jusqu'à ce que l'idée de la façon dont je vais faire se forme totalement dans mon esprit. Cela n'a rien à voir avec le dessin¹⁴². »

La comparaison que Kenojuak établit entre l'acte de sculpter et celui de dessiner permet de préciser encore l'existence d'une idée préconçue que Kenojuak impose au bloc de pierre :

« L'autre point, c'est que je considère que je regarde les deux médiums — tailler la pierre, sculpter la pierre, et dessiner sur le papier, faire des dessins sur le papier — et une observation que j'aimerais formuler est que je trouve plus facile le médium de la pierre, de la pierre à savon en sculpture ; cela est plus facile pour moi parce que quand je travaille dessus, elle devient plus petite, c'est comme si je réduisais les problèmes. J'enlève les différentes parties de ce qui ne devrait pas être là et donc cela devint plus petit, et comme la pierre devient plus petite, les parties qui restent commencent à se rapprocher de ce que je veux voir. Et donc c'est comme si

140. E.S. Carpenter, F. Varley, R. Flaherty, 1982, np.

141. In Canadian Eskimo Arts Council (éd.), 1971.

142. Entretien avec M. Jackson. Cité par J. Blodgett, 1985, p. 67. Nt.

j'enlevais les problèmes, alors qu'avec un morceau de papier, peu importe le temps que nous travaillons dessus, il ne devient pas plus petit. Il est simplement là. Il ne semble pas y avoir de moment où le problème de confrontation avec ce rectangle blanc de papier — il était là quand vous avez tiré le morceau de papier et il est toujours là quand vous avez fini — et il n'y a pas vraiment de moment où vous pouvez dire, bon, voilà, maintenant mes soucis se sont éloignés ; le problème est avec vous jusqu'à la fin. Et c'est pourquoi dans mon esprit — bien que j'utilise les deux —, je trouve que le concept de sculpture est plus facile à considérer¹⁴³. »

Pitseolak Ashoona, dessinatrice à Cape Dorset, née en 1903 et décédée en 1983, indique à ce propos : « Dessiner n'est pas facile. Il faut penser d'abord et c'est fatigant. Mais je suis heureuse de faire ce travail¹⁴⁴. » Kenojuak appréciait beaucoup Pitseolak. Elle précise : « Lorsqu'on est un artiste, il arrive qu'aucun sujet de dessin ne vous vienne à l'esprit, et parfois, elle éclatait tout simplement de rire¹⁴⁵. »

En outre, la notion d'animisme ou de forme préexistante n'est pas spécifique à une culture de l'Arctique. Le même principe de libération d'une forme qui préexisterait à la sculpture aurait également gouverné l'activité de sculpture de Michel-Ange : « Dès le début de son travail, écrit Gombrich, il s'efforçait toujours de discerner sa figure emprisonnée dans le bloc de marbre. Il s'agissait pour lui de la libérer de cette gaine de marbre qui l'enfermait¹⁴⁶. » Le principe néo-platonicien selon lequel l'Idée préexisterait dans la matière est avancé pour établir un lien avec le mouvement d'émergence encore visible de la forme chez Penone. Colette Garraud suggère néanmoins que chez cet artiste, c'est moins l'idée de l'arbre qu'il fait surgir que sa « mémoire vivante, ou mieux son « enfance¹⁴⁷ ». C'est pourtant précisément à la « pensée primitive » que Germano Celant se réfère pour évoquer le « champ culturel dans lequel croît l'œuvre de Penone¹⁴⁸ ». Dans l'histoire déjà si longue et complexe des rapports de l'art contemporain avec le « primitivisme », estime Colette Garraud, il faut faire une place toute particulière aux artistes qui s'attachent à l'idée de nature¹⁴⁹ : « comme si l'homme primitif faisait figure, entre notre civilisation et l'environnement naturel, de médiateur, voire d'intercesseur ».

143. *Ibid.* Nt.

144. In D.E. Eber, 1972, np.

145. In O. Leroux, M. Jackson, M. A. Freeman, 1994, p. 46.

146. E. Gombrich, 1950, p. 312.

147. C. Garraud, 1994, p. 168.

148. G. Celant, 1989, p. 12.

149. Cf. L.R. Lippard, 1983.

2.

LES LIEUX DU SENS : LES MÉDIATIONS DE L'OCCIDENT



Cartographies artistiques de l'Arctique

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 : Inuvialuit, Inuit du Cuivre, Inuit Caribou, Netsilingmiut, Iglulingmiut, Inuit de la Terre de Baffin, Inuit du Nouveau-Québec, et, plus septentrionaux encore, Inuit du Labrador¹⁵⁰. Selon les auteurs, la répartition géographique ou la dénomination peut varier¹⁵¹. La notion de « champ d'étude anthropologique » permet d'inclure dans une même étude plusieurs groupes culturels dans une visée comparative¹⁵².

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 « esquimau¹⁵³ », puis des « centres artistiques » correspondant aux communautés. Des cartes sont établies permettant de situer géographiquement cette constellation de « centres artistiques », dénommés « centres d'art inuit canadien¹⁵⁴ ».

La communauté est le lieu où des postes de commerce sont établis par la Compagnie de la baie d'Hudson dès 1670, et autour desquels une vie sédentaire s'impose à partir des années 1950. Les Inuit vivent auparavant en

150. M. Therrien, 1987, p. XIX. D'autres groupes inuit se répartissent en Alaska (Inupiat et Yup'it), en Tchoukotka dans la région du détroit de Béring (Yupiget), au Groenland (Kalaallit).

151. Rasmussen se réfère aux « Mackenzie Eskimos » et non aux Inuvialuit. 1942. Cf. I. Hessel, 1998.

152. Cf. J. G. Oosten, 1996.

153. Cf. J. Houston, 1955.

154. Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1993.

petits groupes disséminés dans l'espace de l'Arctique canadien, lieux choisis pour leur caractère giboyeux et la présence d'eau douce. Les communautés, en revanche, sont des lieux avant tout choisis pour développer des relations commerciales et sont donc déterminées en fonction de la possibilité d'établissement d'un port¹⁵⁵. Elles sont gérées dans les premiers temps par un administrateur du gouvernement fédéral. Elles sont aujourd'hui administrées par un conseil élu et dépendent de deux provinces (le Québec et Terre-Neuve) et de deux territoires (le Nunavut et les Territoires du Nord-Ouest). Environ cinquante communautés sont réparties actuellement dans le Nunavut, les Territoires du Nord-Ouest, le Nunavik (Québec arctique) et le Labrador, la plupart d'entre elles ne comptant pas plus que quelques centaines d'habitants, pour un ensemble d'environ 35 000 habitants dont 22 000 pour le seul Nunavut.

Dès 1948, l'achat et la production de sculptures sont pensés à partir de l'entité que constitue une communauté. Les publications gouvernementales mettront en avant un « art esquimau », puis des « styles régionaux » afin de rompre avec l'idée d'une uniformité : « À première vue, la sculpture inuit peut paraître relativement homogène, mais les sujets et les styles de cette forme d'art sont en réalité d'une grande diversité¹⁵⁶. » La notion de communauté n'est pas mise en avant : « Chaque communauté a un style sculptural particulier, mais il existe certaines caractéristiques régionales authentiques¹⁵⁷. » Un nouveau concept est ensuite forgé, celui de « centre artistique » : il s'agit de démontrer la vitalité de l'« art inuit » à travers le nombre de ses centres. Néanmoins, des affinités régionales sont soulignées : « Au fil du temps, chaque région a défini un style propre, au gré de la pierre locale et des sculpteurs de marque dont l'influence se fait encore sentir dans leurs collectivités¹⁵⁸. »

La création d'un marché de l'art suppose donc une définition spécifique de l'espace pour le concevoir avant tout comme un espace homogène, mais aussi, ultérieurement, comme un espace à l'intérieur duquel se distinguent des styles régionaux, puis un espace composé de « centres artistiques ». Le musée des Beaux-Arts du Canada, souhaitant « dissiper le malentendu relatif à la notion d'un art inuit homogène » et « montrer les diverses préoccupations esthétiques et thématiques des créateurs », distingue désormais quatre régions : Nunavik, Baffin, Keewatin et « Kitikmeot et l'Arctique de l'Ouest ».

155. Cf. M. Mitchell, 1988a.

156. Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1988, p. 3.

157. *Ibid.*, p. 5.

158. *Ibid.*

Le développement des arts, selon une telle perspective, a fortement contribué à la constitution d'une identité inuit. En effet, 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, comme le rapporte la sociologue Marybelle Mitchell :

« Il y avait [...] un faible sentiment de communauté parmi les Inuit, qui étaient tournés vers la famille et qui n'avaient pas d'identité ethnique forte. Les nouveaux villages étaient des regroupements artificiels de précédents groupes de campements. Vallee et d'autres ont observé que les Inuit ne se sont pas adaptés facilement à la vie dans ces centres urbains d'autrefois mais essayaient de résister à l'intégration à travers l'adhésion à leurs anciennes identités de campements¹⁵⁹. »

La géographe Béatrice Collignon indique également l'échelle à laquelle se constituait l'identité collective :

« Chaque groupe 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. On était Kangiryuarmitut "ceux de la grande baie", ou Nunungmiut "ceux de la pointe" [...] ¹⁶⁰. »

L'identité se définit en partie à partir du lieu de vie (déterminant l'ethnonyme) qui est un espace de campement, un espace parcouru pour la chasse et pour rendre visite aux membres de la famille, parfois très éloignés géographiquement, de sorte que le territoire participe de l'identité selon trois dimensions. Béatrice Collignon distingue une dimension horizontale de relations dans l'espace, correspondant à l'espace parcouru, une dimension verticale, formée de relations liées avec le passé par les généalogies et qui tissent des liens avec des êtres situés dans l'espace du territoire, et une dimension de profondeur formée par les liens étroits par lesquels l'ensemble des éléments que l'on trouve sur et dans *nuna* — la terre — sont associés pour faire du territoire un être vivant ¹⁶¹.

La conscience d'une identité inuit est donc historique, et nul doute que le développement des arts a joué dans cette question un rôle essentiel. Celui-ci est largement corrélé à la nature même des structures locales de diffusion de l'art : les coopératives. En effet, dès les années 1960, le gouvernement admet la nécessité de contrôler la commercialisation, le prix, la qualité et la quantité d'estampes inuit, d'une part afin d'éviter le seul contrôle de

159. M. Mitchell, 1988a, p. 333-356. Nt.

160. B. Collignon, 1999.

161. B. Collignon, 1996.

la Compagnie de la baie d'Hudson sur un art qu'un marché « ouvert » pourrait détruire, d'autre part afin de soutenir un secteur qui apparaissait comme la seule fondation sur laquelle construire une économie. La difficulté tient à ce que le gouvernement souhaite que cela ne soit pas un contrôle gouvernemental direct¹⁶².

Alors qu'elles sont mises en place par le gouvernement, les coopératives sont présentées comme le résultat d'une initiative autochtone¹⁶³. Marybelle Mitchell montre que les coopératives, qui généralement ne sont pas identifiées au moyen de critères raciaux ou politiques, sont, en Arctique, toujours associées à un adjectif ethnique : il s'agit de l'« Eskimo Co-op Movement », « mouvement coopératif eskimo¹⁶⁴ ». Or, non seulement au sein des communautés un art est défini comme « esquimau », donnant à voir à l'ensemble de ses membres qu'en ce lieu, et dans d'autres, se fabrique un art « esquimau », mais encore les coopératives vont être activement engagées dans la naissance et le développement d'un mouvement politique inuit. La naissance du mouvement pan-Arctique est certainement survenue, estime Mitchell, en 1963 à Frobisher Bay (aujourd'hui Iqaluit), quand pour la première fois les Inuit voient qu'ils sont considérés comme un collectif¹⁶⁵.

La création des coopératives répond à un besoin de contrôler la production des estampes. Une instance de contrôle spécifique est de surcroît créée dès 1961, dont la mission sera de contenir la production d'estampes dans le cadre d'une géographie artistique autarcique : l'Arctique canadien, et l'imaginaire qui lui est généralement associé dans la pensée occidentale au milieu du siècle précédent.



Le Conseil canadien des arts eskimo (1961-1989)

De sa création à son impression jusqu'à son exposition, sa vente et sa réception, l'art graphique arctique est l'objet de médiations multiples. Créée en 1906, la Guilde canadienne des métiers d'art est active dans le développement d'un marché de l'art inuit. Considérant l'art inuit comme une sorte de patrimoine anthropologique, elle recommande une intervention minimale :

« L'artisanat esquimau est unique en son genre dans le monde d'aujourd'hui. C'est un vestige des débuts de l'humanité. Dans tous nos contacts avec les Esquimaux,

162. M. Mitchell, 1996, p. 174.

163. *Ibid.*, p. 179.

164. *Ibid.*, p. 325

165. *Ibid.*, p. 323.

nous devrions nous en souvenir et les encourager à utiliser leurs propres matériaux et leurs propres méthodes de travail plutôt que de chercher à nous imiter. C'est à nous qu'il revient de ne pas les laisser oublier les techniques ancestrales qu'ils ont su préserver jusqu'à maintenant¹⁶⁶. »

Informé du projet de voyage de Houston durant l'été 1949, le gouvernement canadien prend aussitôt contact avec la Guilde : le ministère propose que soit créé 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.

Une année après la première exposition d'estampes inuit à Winnipeg, le Département des Affaires du Nord et des Ressources naturelles¹⁶⁷ organise en 1959 une exposition de la première collection d'estampes de Cape Dorset accompagnée de pièces d'artisanat¹⁶⁸. Le catalogue de l'exposition indique clairement qu'il s'agit, pour le Département, d'une première étape dans la recherche d'un marché pour l'art inuit¹⁶⁹. À l'issue de cette exposition, il est demandé à un designer industriel travaillant pour le Département, Norman Hallendy, d'imaginer une façon de commercialiser l'art et l'artisanat. Le groupe de réflexion que constitue Norman Hallendy avec l'appui du gouvernement comprend des professionnels du monde de l'art. De sa réflexion émerge le schéma de commercialisation des estampes inuit : impression à cinquante exemplaires (plutôt que trente initialement), mise en vente de la production d'une année dans une collection annuelle, vente aux marchands des estampes sous la forme d'un ensemble complet. L'exposition d'ouverture se fera en outre dans un lieu prestigieux. Effectivement, Norman Hallendy rapporte que le soutien et l'intérêt manifesté par Evan Turner, directeur du musée des Beaux-Arts de Montréal, pour l'art inuit constitue un facteur essentiel dans le succès de la vente de la collection initiale de Cape Dorset¹⁷⁰.

166. Lettre du 12 juillet 1948 de mademoiselle Lighthall, présidente de l'Indian and Eskimo Committee, citée par V. Watt, 1980.

167. Le département gouvernemental chargé de l'administration de l'Arctique change de dénomination et de compétences à plusieurs reprises. De 1950 à 1953, il s'agit du Département des Ressources et du Développement ; de 1953 à 1966 : du Département des Affaires du Nord et des Ressources naturelles ; de 1966 à 1971 : du Département des Affaires indiennes et du Développement du Nord ; de 1971 à 1978 : du Département des Affaires indiennes et du Nord ; à partir de 1978, des Affaires indiennes et du Nord Canada.

168. *Eskimo Exhibit 59*, Stratford Festival, Ontario.

169. Department of Northern Affairs and National Resources, 1959.

170. S. Gustavison, 1994, p. 13. La National Gallery of Canada refuse d'héberger l'exposition.

Trois années s'écoulaient donc entre la première impression d'estampes de Cape Dorset dans le magasin de la Compagnie de la baie d'Hudson à Winnipeg, et la constitution du Comité de l'art eskimo canadien. Créé en 1961, le Comité de l'art eskimo canadien (Canadian Eskimo Art Committee) est une structure gouvernementale dont le rôle est de conseiller les artistes dans le Nord et le Département, ainsi que d'examiner et d'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 dissous. Durant près de trente ans, cette instance, objet d'une forte critique¹⁷¹, exerce sur l'art graphique des Inuit, et sur le marché qu'elle a elle-même créé, un contrôle d'une importance considérable, qui fait d'elle une instance de médiation remarquable, ainsi que le souligne Susan Gustavison : « Jamais auparavant, ni depuis, la production artistique d'un peuple n'a été traitée comme une entité qui pouvait être examinée, dirigée, protégée et promue comme l'art des Inuit¹⁷². »

Comment évaluer l'incidence de l'action du Conseil canadien des arts eskimo sur l'art graphique ? L'ouvrage de Gustavison, qui repose, entre autres sources, sur l'analyse de trente volumes d'archives des minutes des réunions du Conseil, se présente comme une approche chronologique des faits et des débats qui ont animé le Conseil. Le texte accompagne une exposition intitulée *Cape Dorset Revisited*. Le propos de l'exposition est de présenter des estampes qui n'ont pas été commercialisées. Celles-ci, au nombre d'environ 500, sont non seulement des estampes refusées par le Conseil — sur des critères qualitatifs ou pour éviter les doublons — mais elles comprennent aussi des estampes qui ont reçu l'accord du Conseil mais que la coopérative a elle-même par la suite décidé d'écarter¹⁷³. De surcroît,

171. V. Watt écrit qu'à sa création le Comité a été accueilli « par le public et la presse par des cris d'outrage ». V. Watt, 1987, p. 67-71.

172. S. Gustavison, 1994, p. 11. Nt.

173. *Ibid.*, p. 94.

l'exposition présente 46 estampes, donc une sélection supplémentaire dont Gustavison prend soin d'informer des critères¹⁷⁴. Cette exposition ne renseigne donc pas sur les critères esthétiques du Conseil. Une approche complémentaire pourrait considérer la comparaison des estampes commercialisées avant et après la dissolution du Conseil. Ce serait sans compter l'intervention d'autres facteurs comme la plus grande expérience des dessinateurs, et surtout l'effet toujours (rétro)actif d'une possible convention élaborée sous la présidence du Conseil. L'analyse des textes est donc une méthode pertinente afin d'identifier l'action de médiation du Conseil sur l'art graphique et de repérer, en particulier, les conditions qui ont présidé aux choix esthétiques.

Les circonstances de la création de l'organe de conseil du gouvernement ont longtemps été rapportées de façon partielle et méritent attention. L'origine de la création du Comité se réfère habituellement à un courrier du président de la coopérative de Cape Dorset, Kananginak Pootoogook, déclarant souhaiter l'aide du gouvernement pour la mise sur le marché de sa production d'estampes¹⁷⁵. Susan Gustavison soutient une version différente¹⁷⁶. En 1961, le Département aurait demandé à la West Baffin Eskimo Co-operative l'envoi de cette lettre. Une demande autochtone tend en effet à légitimer l'intervention du gouvernement qui a toujours souhaité rester à l'écart de la commercialisation de l'art¹⁷⁷. La demande inuit constitue effectivement l'élément clé de l'argumentation de ceux qui défendent le Conseil face à ses détracteurs¹⁷⁸. Parmi ceux-ci, les marchands et les collectionneurs gênés par l'activité de sélection du Comité alors que la quantité d'estampes mises sur le marché ne pouvait satisfaire la très forte demande du public. Virginia Watt précise qu'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 ». Les galeristes de Toronto, à qui ont été accordées 280 estampes pour la vente, sont « outrés », selon les termes de Virginia Watt, à l'annonce d'une remise de 350 estampes à un galeriste new-yorkais¹⁷⁹.

Cependant, les deux propositions expliquant l'origine du Comité ne sont pas contradictoires : le document écrit peut formaliser une demande

174. *Ibid.*

175. Cf. V. Watt, 1987. A. Jarvis, 1962. D. Vineberg, 1963.

176. S. Gustavison, 1994, p. 13.

177. *Ibid.*

178. Cf. A. Jarvis, 1962. D. Vineberg, 1963.

179. V. Watt, 1987.

effective d'assistance de la coopérative de Cape Dorset. Sans doute y a-t-il convergence de vue, en 1961, entre la coopérative de Cape Dorset et le gouvernement, sur la nécessité de contrôler la qualité des estampes mises sur le marché, alors que d'autres localités que Cape Dorset commencent à s'intéresser à l'imprimerie. La localité de Povungnituk [actuellement Puvirnituq] met en effet en place en 1961 un programme d'imprimerie : en seulement trois mois, quarante-huit images sont produites dans un atelier rudimentaire où l'encre gèle régulièrement et où les imprimeurs doivent porter des mouffles¹⁸⁰. Trente-quatre estampes sont mises en vente à Toronto au mois de juillet.

Un mois après l'exposition de Toronto, le directeur de la West Baffin Co-operative de Cape Dorset, Terry Ryan, son président Kananginak Pootoogook et Joanasi Salomonie se rendent à Povungnituk afin de proposer leur aide aux artistes et imprimeurs de cette communauté. Ils les invitent ensuite à Cape Dorset pour leur enseigner les techniques de gravure. La réception des estampes inuit est en jeu, une réception qui ne distingue pas entre les communautés d'origine. Le Comité exprime clairement cette relation d'identité entre les communautés qui justifie son refus de commercialisation de la première collection de la coopérative de Povungnituk : « [...] vendre les estampes n'affectera pas seulement P.O.V. mais l'art graphique eskimo en général¹⁸¹ ». C'est également l'explication donnée par Helga Goetz : « Ceux qui étaient impliqués dans les débuts couronnés de succès à Cape Dorset craignaient que la hâte avec laquelle les estampes de Povungnituk étaient produites et commercialisées ait des effets pervers sur la réception par les collectionneurs des estampes inuit en général¹⁸². »

Les circonstances de la création du Conseil signalent donc déjà une des complexités de la mise sur le marché de l'art inuit : entendu, par l'Occident, comme une entité homogène à laquelle chacune des estampes produites doit pouvoir être identifiée, il nécessite une instance de régulation qui maintienne cette homogénéité. La question se pose alors des critères à partir desquels cette homogénéité sera définie. Plus généralement, le contrôle de la production artistique et de son marché a-t-il pour seule ambition de protéger et de promouvoir, ou de dicter une norme ? La constitution du Conseil qui reste longtemps composé de seuls conseillers occidentaux n'est pas pour favoriser l'acceptation de cette instance. Les propos condescendants du Comité ne lèvent pas l'équivoque :

180. P. Furneaux, in E. Roch (éd.), 1974, p. 12.

181. Minutes du 6 mai 1962. Canadian Eskimo Art Committee. Nt.

182. Cf. H. Goetz, 1993, p. 371. Nt.

« En outre, le Comité a noté que l'art eskimo était essentiellement un art primitif, et a estimé en conséquence que la société eskimo ne pouvait pas être un juge compétent de la qualité esthétique de son propre art¹⁸³. »

L'absence de représentants du Nord au sein du Conseil le conduit, en 1967, à envisager que les membres du Conseil rencontrent des artistes inuit chaque année. Le ministère fédéral, cependant, impose pour priorité de combler la place vacante réservée au sein du Conseil pour un artiste inuit¹⁸⁴. L'année suivante, le Conseil estime que s'il est, sur le principe, favorable à cette décision, le temps n'est pas encore arrivé pour cela. La question d'un membre inuit réapparaît en 1971, en 1972. Tagak Curley, président d'*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)¹⁸⁵. »

Deux années plus tard, en 1974, deux Inuit sont nommés membres du Conseil canadien des arts eskimo, Joanasie Salomonie de Cape Dorset et Armand Tagoona de Baker Lake, ce dernier donnant sa démission avant d'assister à une réunion. Cette nomination ne crée pas les conditions d'une participation inuit satisfaisante. George Swinton, ancien membre du Conseil, déclare en 1982, à l'occasion d'une conférence pour les conservateurs d'art inuit, que le temps est venu où les décisions doivent venir des habitants du Nord plutôt que du Conseil canadien des arts eskimo ou de quiconque à Ottawa. Reinhard Derreth, alors membre du Conseil, défend la validité du Conseil en opposant les constants efforts de celui-ci pour inviter des Inuit à en être membre, et l'« effet minimal » que leur participation a eu, sans compter leur « indifférence totale à l'entreprise¹⁸⁶ ». Marybelle Mitchell estime qu'en dépit de son « incontestable succès dans la protection de l'image d'un art inuit, le Conseil canadien des arts

183. Minutes du 27 septembre 1963. Canadian Eskimo Art Committee. Nt.

184. Minutes du 20 novembre 1967. Canadian Eskimo Arts Council.

185. Lettre du 15 septembre 1972, de T. Curley, président de *Inuit Tapirisat of Canada* à G. Elliott, président du Canadian Eskimo Arts Council. Minutes du 27 novembre 1972, Canadian Eskimo Arts Council. Nt.

186. Department of Northern Affairs and National Resources (éd.), 1983.

eskimo souffre d'être un projet bureaucratique qui n'a pas l'adhésion et la compréhension de ses constituants¹⁸⁷ ».

Le Conseil contrôle la qualité des estampes mises sur le marché. Il prodigue donc des conseils d'ordre technique auquel tout imprimeur peut avoir accès dans le sud du Canada mais pas en Arctique : il s'agit là du mandat initial de cette instance. Or les critères techniques d'impression vont largement s'entrecroiser avec des jugements de valeur portant sur l'« authenticité » et les qualités formelles. Les séances d'évaluation des collections d'estampes seront animées, si l'on en croit George Swinton qui indique que les membres devaient âprement défendre leur jugement sur certaines estampes : « Très souvent nous devons nous battre pour que certaines estampes soient acceptées. Il y avait plusieurs membres dans le jury et nous avons des opinions diverses. Nous nous battions et nous faisons des compromis¹⁸⁸. »

La promotion et le contrôle effectués par le Conseil canadien des arts eskimo s'exercent à partir d'une préconception d'un art et d'une définition de son marché. Les conditions d'édition et de commercialisation et la sélection des marchands proposées par le groupe formé par Norman Hallendy vont être accompagnées d'une définition qualitative des estampes qui transparaît à travers les critiques formulées lors des évaluations annuelles des collections d'estampes.

Puisqu'il s'agit de convenir au marché occidental, les estampes sont observées selon les critères des arts graphiques du monde occidental¹⁸⁹. Ce préalable est rappelé sans ambiguïté par Avrom Isaacs, directeur de la Isaacs Gallery à Toronto, plus de vingt ans plus tard : « ... tout l'exercice consiste à plaire au marché du Sud¹⁹⁰ ».

Lors de la première réunion du Comité, la décision est prise d'indiquer l'« authenticité » et la qualité des estampes au moyen d'un sceau imprimé en relief. L'authenticité est définie par Turner comme étant « le degré avec lequel un dessin semble sincèrement la production de la culture eskimo¹⁹¹ ». L'« art eskimo » doit en effet correspondre à une certaine facture : il doit être « primitif », c'est-à-dire le reflet d'une certaine « naïveté¹⁹² », il doit être « authentique », sans marque de contact avec l'esthétique occidentale, il se

187. M. Mitchell, 1996, p. 226.

188. G. Swinton, in Department of Northern Affairs and National Resources (éd.), 1983, p. 62. Nt.

189. Minutes du 15 novembre 1961. Canadian Eskimo Art Committee.

190. Minutes des 25 et 26 mars 1987 et « Report-Baker Lake », 1987. Canadian Eskimo Art Committee Papers. Nt.

191. Minutes du 26 janvier 1964, Canadian Eskimo Art Committee. Nt. Les caractères syllabiques reproduits sur le sceau signifient : « pas d'autres, authentique », J. Houston, 1999, p. 36.

192. E. Turner, Minutes du 15 septembre 1961. Canadian Eskimo Art Committee.

doit d'être une entité homogène. Préserver l'art inuit de toute influence extérieure est l'attitude qui prévaut pendant des années jusqu'à ce qu'elle soit rendue caduque principalement par l'apparition de la télévision et des ordinateurs¹⁹³... Les collections des différentes communautés doivent également présenter une certaine homogénéité. Les estampes doivent être perçues par le marché comme un ensemble et non comme « des œuvres individuelles réalisées par des artistes individuels [*sic*]¹⁹⁴ ». Le Conseil est ainsi préoccupé, en 1987, de ce que la collection de Cape Dorset, en raison du nombre limité d'artistes restant dans la communauté, ne puisse plus être considérée comme « représentative de la communauté¹⁹⁵ ».

Le Conseil, pour sa part, n'envisage pas que les artistes inuit soient en relation avec l'art occidental. Le Conseil promeut les relations avec les seuls artistes inuit de l'Arctique. Il dessine de ce fait les contours d'une géographie artistique autarcique. Le projet, pour sclérosant qu'il soit, peut donner lieu à des propositions étonnantes. Ainsi, l'exposition de sculptures organisée à Yellowknife pour le centenaire de la création des Territoires du Nord-Ouest est, à l'issue de la manifestation, installée à l'intérieur d'un avion de fret Bristol. Pendant onze jours au cours du printemps 1971, John Robertson, directeur des Robertson Galleries à Ottawa et membre du Conseil de 1968 à 1973, accompagne l'*Eskimo Sky Museum* dans une tournée de 4000 miles vers dix-huit communautés arctiques. À chaque arrêt, est-il dit, la communauté entière se tient en ligne pour découvrir pour la première fois des sculptures en provenance de tout l'Arctique¹⁹⁶. Si le Conseil développe des actions en faveur de la sculpture, comme la production, par l'Office national du film du documentaire *Sananguagat* à destination du public de l'Arctique, il reste prudent par rapport à l'estampe, sans doute en raison du caractère supposé moins autochtone de celle-ci. La formation des artistes reste longtemps un sujet brûlant. Le Conseil ne prend pas de mesure permettant aux Inuit s'impliquant dans le dessin d'obtenir une formation graphique¹⁹⁷. Le maintien d'une « qualité autochtone » s'impose. Le Conseil tente ainsi de convaincre le père Tardy, missionnaire oblat ayant établi une mission catholique près du site d'Holman et ayant aidé à la mise en place de la coopérative, de ne pas développer la perspective en trois dimensions, « sans relation avec l'esthétique inuit ».

193. Entretien de Terry Ryan avec l'auteur. T. Ryan, 1996.

194. Minutes du 9 et 10 février 1978. Canadian Eskimo Arts Council.

195. Minutes du 5 juin 1987. Canadian Eskimo Arts Council.

196. Entretien de Robertson avec S. Gustavison. In S. Gustavison, 1994, p. 36.

197. La formation des imprimeurs est assurée par les conseillers artistiques nommés par le gouvernement sur recommandation du Conseil. Une formation de cinq jours à Toronto est dispensée en 1980 à l'attention de deux imprimeurs et du conseiller artistique de chaque communauté. *Ibid.*, p. 63.

James Houston veut tenir à distance l'art esquimau de la « fadeur de l'art universel », et recommande de ne pas s'en remettre à l'art enseigné dans les écoles pour se demander ensuite ce qu'il est advenu à l'art « esquimau¹⁹⁸ ».

Le Conseil insiste sur la nécessité de la présence d'un conseiller artistique doué d'« habileté et de sensibilité » dans chacune des coopératives mettant en place un programme artistique, et recommande au gouvernement la mise à disposition d'un tel conseiller pour Holman¹⁹⁹. Ce sera l'une des recommandations du rapport May de 1987 « *Producing Fine Art Prints* » que d'investir dans la formation, le développement et l'expérimentation pour que perdure la vitalité de l'art inuit²⁰⁰.

Que l'art inuit puisse être le résultat d'une activité dictée par le hasard, irréfléchi, ainsi que se le représentent certains acteurs du Conseil, dans la lignée des représentations primitivistes, a des répercussions précises sur le choix des techniques d'imprimerie. Le Comité puis le Conseil sont à plusieurs reprises embarrassés par l'incidence possible d'un procédé de reproduction sur la « nature » de cet art²⁰¹. L'« authenticité » de la gravure sur pierre s'élabore en quelques années dans l'esprit du public. Virginia Watt estime en effet qu'il fallut trois années de catalogues d'estampes pour que le public accepte que la gravure sur pierre soit une activité « autochtone pour les Eskimos²⁰² ».

Evan Turner, accompagné d'un autre membre du comité, Wyse, se rend à Cape Dorset en mars 1963 pour évaluer la gravure au burin et à l'eau-forte nouvellement expérimentée dans l'atelier d'imprimerie de cette communauté. Il expose la préférence des membres du comité pour des reproductions où les effets accidentels constituent le principal attrait. Terry Ryan, directeur de la West Baffin Eskimo Co-operative fait valoir que la gravure sur cuivre supprime l'intermédiaire de l'imprimeur entre le dessin et l'estampe. Pour finir, les membres du comité s'accordent autour d'un consensus édifiant : les gravures au burin et à l'eau-forte, proprement réalisées, sont plus proches de l'esthétique esquimau que les mêmes gravures avec un arrière-plan taché²⁰³...

Alors que la réception des gravures par le public paraît partagée, le débat sur le choix d'une technique d'impression est relancé. Evan Turner défend

198. J. Houston, Introduction, in West Baffin Eskimo Co-operative, 1974, np.

199. Minutes du 18 avril 1963. Canadian Eskimo Art Committee.

200. C. Kennedy May, 1987.

201. À Cape Dorset, différents procédés sont expérimentés : gravure sur pierre, associée parfois au pochoir, gravure sur bois, gravure sur linoléum, lithographie et gravure à l'eau-forte. Cf. L. Sutherland, 1991.

202. V. Watt, 1987, *op. cit.*

203. S. Gustavison, 1994, p. 20.

alors la technique de la gravure sur cuivre, préférable à la gravure sur pierre et au pochoir, avec le même argument de l'effet aléatoire qui lui avait fait douter initialement de la pertinence de cette même technique :

« L'art primitif de qualité est lié au hasard ; le hasard a disparu dans des proportions considérables avec les pochoirs et les gravures sur pierre... le vrai primitif n'était pas intéressé par le mûrissement d'une idée mais seulement par l'idée elle-même²⁰⁴. »

Devant le scepticisme de quelques membres du Comité face à certains aspects techniques des estampes de Cape Dorset de 1965, James Houston propose que la gravure de la matrice, pour laquelle les Inuit sont habiles, soit effectuée par l'artiste, et que la deuxième phase d'impression soit réalisée dans le sud du Canada. Il justifie sa proposition en arguant d'une « authenticité » qui se logerait dans la notion de « contact » : « ... Une des qualités de ces gravures serait que seul l'artiste toucherait la plaque, de sorte que serait maintenue une véritable qualité eskimo²⁰⁵ ». Cette proposition ne sera pas retenue par le Comité.

En 1972, les premières lithogravures réalisées à Cape Dorset emportent l'adhésion du comité qui reporte néanmoins l'introduction sur le marché d'une année. En 1975, un ensemble de lithogravures, indépendantes de la collection annuelle d'estampes de Cape Dorset, reçoit un accueil mitigé du Conseil, qui donnera son accord pour la commercialisation d'un autre ensemble de lithogravures présenté quelques mois plus tard. Cependant, en 1977, James Houston oppose un refus à ce nouveau médium, sur la base d'une perte de « spécificité de l'art eskimo » :

« [James Houston] était préoccupé par l'incursion de Cape Dorset dans de nouveaux champs. Il observa que jusqu'à l'introduction de la lithogravure, l'art eskimo, sous la forme de sculpture en ivoire ou en pierre, et les gravures sur pierre avaient une unicité qui les rendait reconnaissables à travers le monde comme "art eskimo". Maintenant, avec l'introduction de la lithogravure, l'art eskimo entre en compétition avec le principal courant de l'art mondial en raison de l'utilisation de matériaux et de techniques utilisés couramment ailleurs... un effort considérable a été consacré au développement de cette unicité, qui amène à questionner le changement d'image que Cape Dorset entreprend consciemment... Ce changement d'image est clairement "blanc", et pourrait bien être perçu comme tel par le reste du monde, peut-être au détriment des Inuit de Cape Dorset²⁰⁶. »

Les minutes de la réunion du Conseil précisent que d'autres membres doutent de l'intérêt qu'il y a pour Cape Dorset de s'aventurer vers d'autres

204. E. Turner, in S. Gustavison, *ibid.*, p. 22. Nt. Alma Houston proteste de son expérience sur le terrain pour signaler que « tous les artistes de Cape Dorset n'étaient pas primitifs. Par exemple, les femmes cherchaient souvent à perfectionner leurs idées ». *Ibid.* Nt.

205. *Ibid.* p. 27. Nt.

206. Minutes du 10 février 1977. Canadian Eskimo Arts Council. Nt.

techniques de reproduction alors que des techniques plus « autochtones » avaient été acceptées par le marché²⁰⁷. Le Conseil approuve cependant la collection, et lorsque le marché se montre hésitant face à la validité des estampes de Baker Lake en 1981, il fait publier un article dans une revue faisant autorité²⁰⁸.

La nécessité de satisfaire le marché ne se traduit pas seulement par le questionnement sur les techniques d'impression mais elle se concrétise également dans l'application de critères esthétiques précis. L'ambiguïté du rôle du Conseil tient aussi pour une large part dans l'appréciation de la nature de ces critères. Sont-ils les éléments d'évaluation d'une esthétique occidentale qui imposerait ses codes, définirait ce qui est convenable en terme de qualité formelle et technique ? Ou sont-ils des critères permettant de valoriser une esthétique inuit sans en dénaturer la singularité ? Comment caractériser cette esthétique ? À l'occasion d'un séminaire tenu à Ottawa en 1978 Jacqueline Fry, membre du conseil de 1974 à 1979, anciennement directrice du département d'Afrique noire au musée de l'Homme à Paris et conservatrice à la Winnipeg Art Gallery de 1971 à 1973, fait état de cette interrogation :

« Je pense que peut-être dans le Conseil nous faisons des erreurs. Je suis sûre que nous faisons des erreurs... et le problème est très significatif. Nous devons trouver l'équilibre entre ce que peuvent être de véritables visions inuit, et nous ne faisons rien pour interférer avec, et ce qui n'est pas la vision inuit, mais peut être la paresse de l'artiste, pas de temps, un besoin urgent d'argent, etc. Donc, je pense que notre devoir est d'essayer de comprendre, et de partager ce que sont vos visions du monde, et peut-être qu'alors, dans ce genre de réunion, nous serons à même de regarder vos images plus clairement²⁰⁹. »

Le souci d'identifier une esthétique inuit n'est pas une des priorités du Conseil qui, dès sa création prétend savoir ce qu'est une « vraie vision inuit » et sur cette base refuse de donner son approbation à la collection de Povungnituk, considérant que les estampes ne sont pas « l'expression vraie du peuple eskimo²¹⁰ ». Les couleurs vives ne sont pas acceptées dans la collection de Cape Dorset de 1961, première collection soumise à l'approbation du Conseil. De même sont estimées regrettables une certaine joliesse, comme une prédominance d'éléments de bande dessinée²¹¹.

207. *Ibid.*

208. *Ibid.*, p. 64.

209. Retranscription non paginée de la conférence du 9-13 janvier 1978, Ottawa. Canadian Eskimo Arts Council. Nt.

210. Minutes de la réunion du 6 mai 1962. Canadian Eskimo Arts Council.

211. Minutes de la réunion du 24-25 février 1981. Canadian Eskimo Arts Council. L'évaluation de la collection d'Holman de 1981 n'approuve que la moitié des estampes :

Cette restriction sur l'emploi des couleurs peut étonner lorsque l'on sait que des couleurs comme l'ocre étaient employées dans la décoration de masques. C'est par ailleurs une des contradictions de la modernité que de refuser à une personne que l'on qualifie d'artiste, donc à laquelle on accorde en principe une certaine liberté dans les choix expressifs, l'usage de couleurs qu'il élitait, comme Kenojuak dans ses dessins, au prétexte que ces tonalités ne seraient pas « authentiques ».

Le positionnement de l'image sur la feuille fait également l'objet d'un questionnement. Il est le motif de nombreux refus de mise sur le marché par le Conseil, ce positionnement n'apparaissant pas en relation avec les caractéristiques de l'image elle-même. La question donne lieu à un débat au sein du Conseil en 1970. Jack Butler, directeur artistique de la coopérative de Baker Lake, insiste sur le fait que l'intérêt de l'imprimeur réside dans la reproduction d'une image et non dans son positionnement sur un support qui ne fait pas sens pour lui.

« [Comme] cela est habituellement vrai dans tout "art primitif", l'artiste place [l'image] dans l'espace sans égard pour l'endroit où il convient dans un rectangle parce qu'il ne le voit pas comme un rectangle mais simplement comme un champ disponible pour porter l'image²¹². »

Sollicité par le Conseil, manifestement insatisfait de cette réponse, Butler apporte quelques mois plus tard des précisions nuancées sur la façon dont les imprimeurs inuit appréhendent l'image en distinguant trois approches. Lorsqu'il s'agit d'une image géométrique qui pourrait être définie par ses propres contours, l'imprimeur opte le plus souvent pour un positionnement de l'image au centre de la feuille, l'image n'étant pas perçue comme nécessitant une relation particulière avec l'espace restant de la feuille. Les dessins ne reposant pas sur des conventions occidentales d'organisation spatiale sont l'objet d'une attention particulière de l'imprimeur, qui situe alors l'image dans une relation dynamique avec l'espace de la feuille. Butler précise :

« Beaucoup de dessins faits à Baker Lake, spécialement par les personnes les plus âgées, utilisent cette façon très ancienne et universelle d'organiser les dessins, une expression véritablement plate et bidimensionnelle. Elle peut être vue depuis les quatre côtés... et son orientation est plus psychologique qu'elle n'est véritablement spatiale. Dans ce cas, l'imprimeur tend à placer l'image sur le rectangle de la page avec le même type de soin et de sensibilité qui seraient utilisés pour placer un motif sur un tipi. La page était considérée comme un objet qui nécessitait un soin particulier, de la même façon que l'image nécessitait une attention pour les

« Sont concernés des chasses à la baleine ou à d'autres animaux, des rendus façon bandes dessinées, des choix inappropriés de couleurs, et, en général, un manque sérieux de jugement artistique. » Nt.

212. Minutes de la réunion du 16 février 1970, Canadian Eskimo Arts Council. Nt.

motifs à l'intérieur de ses propres contours. Il y a, après tout, beaucoup plus de mots, même dans la langue eskimo, pour décrire les relations spatiales sur une surface, qu'il n'y en a en anglais, et quand l'imprimeur s'est trouvé impliqué dans le positionnement de l'image dans un rectangle, il était souvent sérieusement préoccupé par la relation de l'image aux bords du papier et à la dynamique du rectangle comme un tout²¹³. »

La troisième approche relevée par Butler à Baker Lake est celle où les limites de la feuille interrompent l'image. Cette approche, liée directement à une influence occidentale, pourrait, à cet égard, faire l'objet d'une évaluation selon les critères qualitatifs de l'Occident.

Si le positionnement de l'image sur la feuille fait l'objet d'investigations, la qualité du papier retient également l'attention du Conseil. Non seulement le Conseil fait part de sa préférence pour une certaine qualité de papier — il recommande ainsi le papier blanc plutôt que beige, un papier japonais lisse plutôt qu'un papier à grain lors d'évaluations de la collection de Cape Dorset —, mais il formule le souhait, sous la direction de James Houston en 1976, que toutes les coopératives de l'Arctique utilisent le même papier, en l'occurrence un papier japonais fabriqué artisanalement et improprement dénommé « *rice paper* ». Cette recommandation ne sera pas suivie d'effet, les imprimeries des coopératives continueront à utiliser diverses qualités de papier.

L'homogénéisation de l'art graphique s'accompagne d'une volonté de distinction nette d'avec les autres productions visuelles : la frontière entre art et artisanat doit être franche. En particulier, les estampes seront signées par l'artiste. Cette recommandation est le fait, en 1965, du galeriste londonien Charles Gimpel qui considère la signature nécessaire en raison des prix de vente élevés pour l'Europe²¹⁴.

Le souhait du Conseil que soient nettement distingués art et artisanat, souhait très marqué pour le domaine de la sculpture où il n'effectue aucune sélection²¹⁵, se traduit par le projet, plusieurs fois formulé au moment où l'on observe une moindre qualité dans l'art produit, de créer un organisme de commercialisation de l'art inuit chargé d'identifier, d'encourager et de commercialiser l'art de la plus haute qualité. Cette suggestion rencontre une opposition radicale de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec

213. Transcription d'un enregistrement de J.K. Butler, « Baker Lake prints, an Experiment », 7 avril 1970, Canadian Eskimo Art Committttee. Nt.

214. S. Gustavison, 1994, p. 26. Généralement, la signature de l'artiste, de même que celle de l'imprimeur, est indiquée au moyen d'un sceau qui lui est propre. À partir de 1974, la signature est remplacée, à Cape Dorset, par une mention manuscrite.

215. Le Conseil reproche par exemple à la coopérative de Povungnituk de vendre ses sculptures à côté d'artefacts ayant la qualité d'objets-souvenirs.

qui voit dans la proposition « davantage de paternalisme imposé aux Inuit qui ont toujours lutté à travers le système de leur coopérative, depuis un quart de siècle, pour accéder à un niveau d'autodétermination²¹⁶ ».

La non-conformité des estampes aux critères du Conseil donne lieu à un refus d'apposition de son sceau sur les estampes. C'est ainsi que le Conseil ne donne pas son accord à la mise sur le marché d'une partie de la collection examinée, voire de l'intégralité de la collection, comme c'est le cas de la première collection d'estampes de Povungnituk qui est entièrement refusée. Le Comité se contente de choisir quatre estampes qui doivent indiquer à la coopérative la direction dans laquelle son travail pourrait se développer pour obtenir l'approbation du Comité. L'année suivante, en 1962, plusieurs membres de la coopérative demandent au Conseil de réexaminer son refus de commercialisation de la collection, en arguant notamment des conséquences en matière d'investissement²¹⁷.

Le Comité reste inflexible. En 1964, un tiers de la collection est refusé. Ce refus conduit la coopérative de Povungnituk (Puvirnituuq), qui a toujours été soucieuse d'une gestion autonome des affaires de la communauté, à se passer du sceau du Comité pour vendre la collection. Ce coup de force, qui se conclut par un compromis insatisfaisant pour le Comité, se traduira par la transformation du Comité en Conseil canadien des arts eskimo dont le rôle en matière de définition de la politique gouvernementale sera plus marqué. À Inoucdjouac, la production d'estampes est interrompue pendant plusieurs années après le refus de la première collection. Dans un courrier adressé au Conseil, Marybelle Myers (Mitchell), alors chargée de développement au sein de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, suggère que les imprimeurs ont « perdu la face²¹⁸ ». Durant leur séjour sur l'île d'Holman en décembre 1978, les membres du Conseil Mary Sparling et Don Snowden découvrent que les imprimeurs sont toujours déçus, malgré les années écoulées, par le refus d'estampes de 1962²¹⁹. En 1986, un refus du Conseil concernant un portfolio d'Holman provoque une nouvelle controverse publique sur le rôle du Conseil²²⁰.

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

216. Minutes de la réunion du 14 juillet 1986, Canadian Eskimo Arts Council.

217. Huit mille dollars canadiens en 1960.

218. Lettre de M. Mitchell à V. Watt, présidente du Canadian Eskimo Arts Council, datée du 1^{er} mai 1978. Canadian Eskimo Arts Council.

219. Minutes de la réunion du 8-9 mars 1979, Canadian Eskimo Arts Council.

220. Cf. A. Isaacs, 1987, p. 2.

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. La nécessité du contrôle de la qualité des estampes mises sur le marché est soulignée par certains acteurs du milieu de l'art, notamment européens, qui regrettent l'absence d'un tel contrôle pour la sculpture²²¹. Ce sont également les conclusions du rapport de l'historien de l'art Simmins qui conclut, en 1979 :

« En raison du CEAC, l'évolution de l'art eskimo en termes de promotion et de commercialisation pendant les vingt dernières années est inégalée dans la commercialisation de ce type d'art. Malgré le nombre d'estampes considérées (de 0 à 150 000 environ en vingt ans), le Conseil a pu maintenir une qualité relative, des augmentations stables des prix et des ventes, et une réception internationale. De nombreuses critiques peuvent être adressées au Conseil Canadien des Arts Eskimo : son paternalisme, ses difficultés de communication, ses autorités autoproclamées et son esthétique du marché de l'art. Cependant, sur la période étudiée, il a porté les estampes inuit (tout comme encouragé d'autres formes d'art) avec un succès incomparable dans l'art du xx^e siècle²²². »

Se passant de l'accord du Conseil pour vendre ses estampes, la coopérative d'Holman enregistre effectivement son plus bas taux de vente. Virginia Watt, membre du Conseil pendant treize ans et présidente de 1977 à 1983, rappelle la réalité du marché : « C'est bien d'être sentimental avec les artistes et ce qu'ils tentent de faire, mais les collections d'art eskimo sont pour le marché des beaux-arts²²³. »

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 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'assises²²⁴ ?

221. Entretien de Jean-Hubert Martin avec l'auteur. J.-H. Martin, 2000c. Peter Millard considère que le Conseil a permis de sécuriser un marché, ce qui n'a pas été possible avec la sculpture. P. Millard, 1987.

222. R. Simmins, 1979. Nt.

223. Minutes du 24-25 février 1981. Canadian Eskimo Arts Council.

224. La West Baffin Eskimo Co-operative estime que le coût annuel de fonctionnement des deux ateliers de lithogravure et des autres techniques (gravure sur pierre, pochoir, gravure

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 ?

L'action du Comité et du Conseil a en effet longtemps reposé sur le postulat que les Inuit n'étaient pas à même de contrôler leur production. La procédure tendant à impliquer des Inuit s'est montrée éloignée d'une logique inuit de partenariat comme d'une représentation de la fabrication de l'objet d'art.

Terry Ryan indique par exemple au Conseil qu'il ne rapporte que partiellement les commentaires des membres du Conseil aux artistes et que la réponse à ces commentaires est minimale. Il suggère au Conseil, lorsqu'il n'approuve pas une estampe, de se limiter à recommander de la mettre de côté ou de la rejeter, plutôt que de demander des corrections²²⁵. Ce n'est qu'en 1988, soit un an avant la dissolution du Conseil, que ses membres se rendent en Arctique, dans les communautés dont ils évaluent la production graphique. L'expérience menée à Pangnirtung se révèle féconde, impliquant les artistes et les imprimeurs dans le processus de sélection et la formulation d'autres possibilités d'interprétation du dessin²²⁶. Malgré tout, la formule n'est pas reconduite l'année suivante.

L'action du Conseil est perçue de plus en plus excessive par les coopératives. Très rapidement d'ailleurs, en 1962, le Conseil envisage d'effectuer une sélection en amont des estampes, c'est-à-dire de participer à la sélection des dessins proposés à l'imprimerie. Néanmoins, cette proposition ne reçoit pas de réponses favorables des coopératives, que l'on voit mal se dessaisir d'une importante part d'initiative dans l'édition d'estampes et contredire ainsi l'esprit coopératif qui les anime.

La critique la plus importante adressée au Conseil concerne la nature de son mandat, qu'il outrepasserait. La question de l'utilisation des estampes refusées par le Conseil que les communautés souhaitent vendre localement donne lieu à de fréquentes critiques. La réponse de Virginia Watt donne une idée de la tonalité des relations que le Conseil établit avec les coopératives.

à l'eau-forte) s'élève, en 1983, à 250 000 dollars canadiens. La politique du gouvernement des Territoires du Nord-Ouest apporte en effet son soutien aux programmes « économiquement rentables ». Au début des années 1980, le transfert des responsabilités du gouvernement fédéral vers le gouvernement territorial s'accompagne d'une volonté de celui-ci de retirer son soutien aux projets dès l'instant où la direction locale devient autosuffisante du point de vue administratif et économique. S. Gustavison, 1994, p. 70.

225. Minutes de la réunion du 28 mai 1979. Canadian Eskimo Arts Council.

226. S. Osler, membre du jury, en témoigne : « J'aimerais souligner la nature positive de la rencontre qui s'est tenue à Pangnirtung... une rencontre extrêmement positive. Il fut déclaré au moins trois fois : "Pourquoi ceci ne s'est pas produit depuis le début" ? ». Nt. Minutes du 7 janvier 1988. Canadian Eskimo Arts Council.

Précisant qu'il est possible de soumettre de nouveau ces estampes au Conseil dans le cadre d'une autre collection, Virginia Watt ajoute : « Nous ne rejetons rien, pas plus que nous ne voulons jamais entendre qu'aucun de vous ait jamais détruit des estampes, jamais²²⁷. »

Que le Conseil outre passe son mandat, la critique ne provient pas seulement des coopératives. Michael Casey, directeur général de Canadian Arctic Producers, organisme créé en 1965 pour la distribution des estampes produites dans les communautés des Territoires du Nord-Ouest, estime, lors d'une réunion du Conseil en 1987, que celui-ci ne se limite pas au rôle de conseiller mais s'arroge un droit de veto²²⁸. Il suggère que le processus d'évaluation attribue un plus grand pouvoir de décision aux coopératives. Maria Muehlen, « observateur » de l'Inuit Art Section à la réunion du Conseil considère que le pouvoir du Conseil, par l'apposition d'un sceau, va au-delà de la simple recommandation²²⁹. C'est à l'issue de cette réunion, prenant la mesure de la distance séparant le Conseil des principaux intéressés, en l'occurrence les artistes et les imprimeurs, que les membres du Conseil décident de tenir à l'avenir leur réunion dans les communautés concernées.

Depuis la première vente d'estampes de Povungnituk sans le sceau du Conseil, les initiatives d'« émancipation » se multiplient. La collection de Povungnituk de 1982 se révélant à nouveau la plus « problématique », et le Conseil ne donnant son accord de commercialisation que pour un peu plus de la moitié des estampes, Mary Craig, membre de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec représentant les artistes et imprimeurs de Povungnituk, exprime à nouveau un désaccord opposant le Conseil au « Québec Arctique²³⁰ » : « La coopérative estime que ses artistes ont été trop influencés par le marché et que leur propre initiative a été détruite. » Mary Craig affirme que le Conseil de direction de Povungnituk et le département des ventes de la Fédération pourraient commercialiser la collection selon leur libre arbitre. Le Conseil s'oppose néanmoins à la vente d'estampes qui ne portent pas son sceau. En 1988, Holman annonce son intention de vendre des estampes approuvées et des estampes refusées par le Conseil afin d'évaluer la réaction du marché. Le Conseil ne permet pas cette initiative, informant la coopérative qu'elle créerait une confusion dans le marché²³¹. La coopérative commercialise néanmoins l'ensemble de sa collection au mois

227. Retranscription non paginée de la conférence du 9-13 janvier 1978. Canadian Eskimo Arts Council. Nt.

228. Minutes de la réunion du 25-26 mars 1987, Canadian Eskimo Arts Council.

229. *Ibid.*

230. S. Gustavison, 1994, p. 69.

231. *Ibid.* p. 81.

de mars 1988²³². La coopérative de Baker Lake, la Sanavik Co-operative, ferme la même année en raison de difficultés financières. En 1989, Terry Ryan indique au Conseil qu'il s'agit de la dernière évaluation des collections par le Conseil, considérant que la coopérative dispose depuis trois années d'un conseiller artistique compétent en la personne de Bill Ritchie.

À la fin du mois de septembre 1989, une proposition de fondation pour l'art inuit (*Inuit Art Foundation*) est approuvée par le ministère, qui démantèle le Conseil canadien des arts eskimo.

L'une des principales contradictions du Conseil canadien des arts eskimo reste, étonnamment, la sous-estimation du rôle de l'artiste dans le développement de l'art graphique. Lorsqu'il s'interroge sur les différences qualitatives de production graphique existant entre plusieurs communautés, l'importance du dessinateur n'est pas relevée. Le Conseil considère qu'à Povungnituk, par exemple, la politique de déduction des rétributions des dessins et des sculptures des versements de l'assurance sociale est préjudiciable à la poursuite des activités de création²³³, alors qu'à Cape Dorset, la coopérative a toujours acheté les dessins produits par un artiste. Si 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 communauté²³⁴. Le Conseil regrette à Povungnituk la faible importance donnée à l'édition d'estampes dans le programme coopératif du Québec arctique, le revenu plus élevé des sculpteurs en comparaison de celui des imprimeurs, le conflit au sein de l'atelier entre la plus jeune et la plus ancienne génération, ainsi qu'un problème de fonds²³⁵.

Lorsque Werner Zimmerman, le nouveau conseiller artistique de la communauté explique que s'il est enthousiaste devant le talent des jeunes artistes, il a le sentiment qu'il doit les stimuler beaucoup trop pour obtenir des résultats, Marybelle Myers (Mitchell), 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 coopératifs²³⁶. Or les situations 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 River²³⁷.

232. *Ibid.*, p. 85.

233. *Ibid.*, p. 50.

234. *Ibid.*, p. 24.

235. Minutes de la réunion du 27-28 mars 1980. Canadian Eskimo Arts Council.

236. *Ibid.*

237. Minutes de la réunion du 24 et 25 février 1981. Canadian Eskimo Arts.

En 1986, Terry Ryan souligne l'importance à donner à l'acteur principal : l'artiste.

« J'ai l'impression qu'il y a une tendance à chercher une solution aux inquiétudes du marché actuel — réelles ou imaginaires — en portant l'attention sur des solutions qui concernent le "Sud". C'est une tendance naturelle chez ceux qui ne sont pas impliqués directement dans la "scène arctique" mais qui ne se porte pas sur l'acteur principal — l'artiste ²³⁸. »

L'importance du rôle de l'artiste semble sous-évaluée, comme si finalement, même doté d'un nom et extrait de l'anonymat, non seulement tous les Inuit étaient artistes, mais ils le seraient par une sorte de disposition naturelle excluant, en particulier, l'intérêt d'une formation. L'absence d'équivalence entre une caractéristique ethnique et une disponibilité à la création est une nuance qu'établit toujours Terry Ryan. Lorsqu'en 1981 le Conseil rencontre quatre conseillers artistiques de communautés arctiques pour aborder les « problèmes d'intérêt mutuel dans le domaine de la production de l'estampe inuit et de la commercialisation », la liste des priorités diffère grandement entre le Conseil et les conseillers artistiques ²³⁹ : alors que les conseillers situent en tête de leurs préoccupations l'encouragement des jeunes artistes et des imprimeurs, le processus de sélection des dessins et les méthodes de formation, le Conseil préfère s'interroger de prime abord sur les critères esthétiques des conseillers artistiques, la position des artistes dans la communauté et la recherche de jeunes artistes ²⁴⁰.

Si la nécessité de former de jeunes artistes est finalement reconnue par le Conseil, la solution proposée est celle d'un travail en présence d'artistes plus âgés. Il n'est pas envisagé — envisageable — que les artistes inuit puissent être en contact avec des artistes occidentaux. Ce sera l'initiative de la coopérative de Cape Dorset que d'inviter des artistes en résidence. La même logique de relation artistique intra-arctique préside au raisonnement de Rosemarie Tovell, membre du Conseil. Elle propose de ne pas mettre l'accent sur la fonction économique des coopératives mais sur la fonction culturelle, comme c'est le cas pour les imprimeries du sud du Canada. En conséquence, les fonds dont bénéficieraient les communautés seraient attribués aux imprimeries qui développeraient des relations avec les artistes et les imprimeurs d'autres communautés ²⁴¹. Sans doute faut-il voir

238. T. Ryan, 1986b. Nt.

239. Les conseillers sont Wallace Brannen de Cape Dorset, Bogus Zdyb de Baker Lake, John Rose de Holman, et Michel Bussières de Clyde River.

240. Minutes de la réunion du 9-11 juin 1981.

241. « Aucun atelier d'imprimerie dans le Sud, comme Open Studio ou Sword Street Press à Toronto, avec une population artistique beaucoup plus grande à laquelle faire appel, ne peut produire des estampes pour les seuls artistes de sa région. En conséquence, nous ne pouvons pas attendre des ateliers d'imprimerie des petites communautés du Nord qu'ils

dans cette restriction géographique un réflexe de protection contre une « altération » occidentale.

La sociologue Marybelle Mitchell suggère que dans les écoles d'art et les ateliers, les artistes inuit pourraient peut être apprendre de nouvelles idées et de nouvelles techniques, mais qu'ils pourraient surtout apprendre davantage du monde occidental et qu'une telle connaissance déstabiliserait « le vieux modèle de domination²⁴² ». La nécessité de développer la formation des artistes devient tardivement une évidence. Elle est un des points essentiels du rapport May commandité en 1987 par le Government of North West Territories Co-operative Business Development Fund.

« Les investissements vont au-delà des moyens d'une seule coopérative. Actuellement, il n'existe pas de programme dans le Nord pour le développement artistique, que ce soit sous la forme d'écoles, d'ateliers subventionnés, de programmes scolaires ou de musées d'art²⁴³. »

Le Conseil canadien des arts eskimo apparaît symptomatique des contradictions de la modernité qui veut porter attention à la reconnaissance de l'altérité tout en imposant une orientation occidentale, qui veut insérer un art autochtone dans un marché artistique international et le maintient, selon une perspective évolutionniste, à la place très statique de l'art dit primitif, c'est-à-dire art du commencement, et dans une prétendue sphère autonome.

Comment définir, sinon cette norme, du moins cette orientation donnée par le Conseil ? Si les effets des décisions sur l'art graphique peuvent apparaître limités, dans la mesure où les recommandations ne sont pas toujours suivies, des éléments graphiques sont clairement refusés, comme l'emploi de couleurs vives ou des éléments qui ne seraient pas « eskimo ».

Ingo Hessel estime que l'intervention du Conseil, et des conseillers artistiques, a affecté la liberté artistique et le choix d'images présenté au public pendant près de trente ans en raison de la spécificité du médium. L'estampe signifiant des multiples, peu de risques devaient être pris dans

produisent, année après année, une collection passionnante. Pas plus que nous ne pouvons attendre de n'importe quel atelier coopératif qu'il produise des estampes de qualité dans une variété de médias (c'est-à-dire litho, pochoir, gravure sur pierre) alors que même leurs frères du Sud se spécialisent dans un ou deux médias. Par conséquent, les ateliers d'imprimerie dans le Nord devraient peut-être compter sur leurs points forts, imprimer avec les techniques dans lesquelles ils excellent. Si le dessin d'un artiste ne convient pas à cette technique particulière, il devrait être adressé à un atelier qui peut mettre le dessin en valeur. » Lettre du 29 mars 1983, de R. L. Tovell, conservatrice adjointe, Estampes et dessins canadiens, National Gallery of Canada, à V. Watt, présidente du CEAC. Canadian Eskimo Art Committee. Nt.

242. M. Mitchell, 1997.

243. C. Kennedy May, 1987. Nt.

la fabrication des images²⁴⁴. L'action du Conseil est celle d'une réduction des possibles, d'une homogénéisation des collections. La portée normative des actions du Conseil a pourtant été très variable selon les coopératives, comme en témoignent l'ampleur et la diversité des expressions graphiques de la communauté de Cape Dorset.



Cabinets de curiosités, muséums, musées des Beaux-Arts

« J'ai vu aussi les choses qu'on a rapportées au roi du nouveau pays de l'or ; un soleil tout en or large d'une toise et une lune en argent aussi grande ; deux cabinets remplis d'armures semblables et de toutes sortes d'armes, boucliers, bombardes, armes de défense surprenantes, habillements curieux, accoutrements de nuit, et de toutes sortes d'objets étonnants à divers usages, bien plus beaux que tout ce qu'on avait déjà vu. Ces objets sont très précieux, ils sont estimés à cent mille florins. De ma vie, je n'ai rien vu qui m'ait fait autant de plaisir. Car ce sont des objets d'art étonnants, et j'ai été frappé du génie étrange des hommes de ces pays étranges²⁴⁵. »

Ainsi Albrecht Dürer décrit-il les objets mexicains qu'il voit en 1520 à Anvers. Divers objets sont également rapportés de l'Arctique par les explorateurs européens qui cherchent « le passage du Nord-Ouest » dès le xvi^e siècle. John White, compagnon de Frobisher, réalise plusieurs croquis d'Inuit en 1577. Deux de ces croquis représentent des Inuit qui sont ramenés de force par Frobisher en Angleterre et qui décèdent dans le mois qui suit leur arrivée. En 1640, le roi Frédéric III du Danemark fait réaliser un trône en ivoire de narval. C'est le processus de mondialisation qui se met en place, dans lequel la découverte de l'Autre se traduit par la constitution des cabinets de curiosités. L'importation d'objets s'intensifie au xix^e siècle avec le nombre croissant de voyages engagés de nouveau en Arctique par l'Amirauté britannique qui dispose d'hommes et de bateaux après la fin des guerres napoléoniennes. Le musée Dauphin, musée de marine et d'ethnographie, créé en 1827 sur décision royale et ouvert au public en 1830, présente des sculptures rapportées par les grands voyageurs tels que Bougainville, Cook, La Pérouse, au milieu de panoplies d'armes ou d'objets usuels classés par séries.

244. I. Hessel, 1998, p. 139.

245. A. Dürer, 1520-1521, p. 58. Une traduction différente est donnée dans le livre que Panofsky consacre à Dürer : « J'ai vu les objets qu'on a rapporté au roi [Charles V] du nouveau pays de l'or : un soleil d'or, de la longueur d'un bras, et une lune, presque aussi grande, tout en argent ; [...] des objets merveilleux en tous genres, bien plus beaux à voir que les miracles. Ces choses sont si rares qu'elles ont été estimées à cent mille florins. Dans toute ma vie, je n'ai rien vu d'aussi beau : c'était des merveilles d'art, et je me suis étonné du génie des habitants de ces pays lointains. » E. Panofsky, 1948.

Jules Ferry prend la décision de créer un musée à vocation scientifique afin que soient étudiés les objets collectés. Le 23 janvier 1878, le musée d'Ethnographie du Trocadéro, sous la dépendance du ministère de l'Instruction publique, est inauguré. Il rassemble des collections jusqu'alors dispersées dans diverses institutions publiques : le musée Dauphin, la bibliothèque Sainte-Genève, la Bibliothèque nationale, les collections de Saint-Germain-en-Laye. L'accent est mis sur la classification méthodique des collections, l'étude des objets et la divulgation du savoir. À titre d'exemple, l'expédition scientifique française sur la côte est du Groenland de 1934-1935, dirigée par Paul-Émile Victor, constitue pour le musée de l'Homme une collection de près de 4 000 objets²⁴⁶.

La relation entre le musée ethnographique et la culture du colonialisme est repérable, selon Nélia Dias, à trois éléments²⁴⁷. Premièrement, l'organisation des musées ethnographiques en aires géographiques et en régions culturelles qui serait un reflet de la pensée colonialiste ; deuxièmement, l'existence de collections ethnographiques au sein de musées d'histoire naturelle traduit un mode d'approche marqué par la dichotomie nature/culture ; troisièmement, le recours aux notions de caste, de tribu et d'ethnie dans le processus de catégorisation de l'objet contribue à créer l'équation objet/ethnie. D'où il découle, et Dias se réfère à Dirks, que le concept anthropologique de culture a été créé pour le « théâtre colonial » qui avait besoin de connaissances à des fins de contrôle et de régulation, et qui occasionnait par ailleurs une responsabilité devant la culture²⁴⁸.

Si depuis le XVIII^e siècle le public peut donc avoir accès à des objets qualifiés de « tribaux » dans les musées d'ethnographie, l'hypothèse nouvellement formulée par les artistes modernes est qu'il s'agit là d'œuvres d'art au sens européen du terme. Cette proposition, allant à l'encontre des opinions répandues, participe de l'émergence d'un nouveau regard, marqué par une volonté égalitaire. En 1909, Guillaume Apollinaire recommande que « le Louvre devrait recueillir certains des chefs-d'œuvre exotiques dont l'aspect n'est pas moins émouvant que celui des beaux spécimens de la statuaire occidentale²⁴⁹ ». Ce vœu est relayé en 1920 par l'enquête du critique Félix Fénéon menée dans le milieu artistique²⁵⁰, puis en 1943 par Claude Lévi-Strauss, admiratif des « formes d'art » des tribus indiennes de la côte nord du Pacifique, de l'Alaska à la Colombie britannique : « L'époque n'est pas

246. Musée de l'Homme, 1988, np.

247. N. Dias, 2000.

248. N. B. Dirks (éd.), 1992, p. 3.

249. G. Apollinaire, 1909.

250. F. Fénéon, 1920.

lointaine, sans doute, où les collections de cette partie du monde quitteront les musées ethnographiques pour prendre place dans les musées des Beaux-Arts, entre l'Égypte ou la Perse antiques et le Moyen Âge européen. Car cet art n'est pas inégal aux plus grands, et, pendant le siècle et demi qui nous est connu de son histoire, il a témoigné d'une diversité supérieure à la leur et déployé des dons apparemment intarissables de renouvellement²⁵¹. »

Au Canada, la première exposition qui présente des objets amérindiens dans un musée d'art se tient au musée des Beaux-Arts du Canada en décembre 1927²⁵². L'exposition se donne pour objectif une présentation égalitaire :

[Il s'agit] « de regrouper, pour la première fois, l'art des tribus de la côte ouest canadienne et celui, plus recherché, de nos artistes afin d'analyser leurs rapports réciproques, s'il y en a, et notamment de faire en sorte que cet art primitif et intéressant prenne sa place parmi les productions artistiques canadiennes de grande valeur²⁵³ ».

Ainsi que le remarque Diana Nemiroff dans une réflexion sur l'histoire des expositions d'œuvres des premières nations, l'exposition évite de rassembler les œuvres autochtones selon leur région culturelle, comme c'était l'usage dans une exposition ethnographique. L'accrochage des œuvres met plutôt en évidence le contraste, la variété et l'individualité des objets. L'esthétisme conscient de la présentation alterne les œuvres occidentales et autochtones selon une disposition rythmique. Elle s'appuie, commente Diana Nemiroff, sur « l'expérience visuelle comme transmetteur privilégié du sens, conformément à l'un des principes du modernisme²⁵⁴ ». L'exposition ne cherche pas à souligner une influence possible de l'art non occidental sur l'art occidental. Ce que les artistes autochtones et non autochtones semblent avoir en commun, « ce n'était pas un vocabulaire formel, mais un lieu : le paysage de la côte ouest de la Colombie-Britannique ».

Les artistes canadiens modernes ont présenté une « vision globalisante du pays » à travers une « peinture nationale », de même la pratique muséographique met en évidence un espace partagé. Marius Barbeau, ethnologue, qui propose au musée des Beaux-Arts du Canada et au Musée national du Canada de l'époque de collaborer pour l'exposition *Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern* de 1927, explique ainsi

251. C. Lévi-Strauss, 1975, p.8.

252. Pour un historique des expositions qui situent l'art autochtone par rapport à l'art occidental, cf. D. Nemiroff, 1992.

253. Intitulée *Exhibition of Canadian West Coast Art: Native and Modern*, l'exposition est organisée par le musée des Beaux-Arts du Canada et le Musée national du Canada.

254. D. Nemiroff, 1992.

comment les traditions artistiques occidentales et autochtones s'expriment autour du même attachement à un lieu :

« La corrélation entre les mâts totémiques et les peintures modernes exposées tout près mettait en lumière comment les deux modes d'expression puisaient leur inspiration à la même source. Chaque objet rehaussait la beauté de l'autre et le rendait plus significatif. Les artisans indiens étaient à leur manière de grands artistes, et des artistes originaux ; les modernes réagissaient aux mêmes thèmes exotiques, mais d'une manière qui s'accordait à leurs propres traditions²⁵⁵. »

La muséographie tend à séparer l'art autochtone du mouvement de l'histoire. Barbeau renvoie en effet à un thème nationaliste : « Cet art autochtone a, à nos yeux, une caractéristique louable, c'est qu'il est vraiment canadien par son inspiration. Il est issu entièrement de la terre et de la mer de notre pays²⁵⁶. » Barbeau, remarque Nemiroff, « finit par couper les artistes amérindiens de l'histoire, la leur comme celle des nouveaux venus, et à assimiler la source de leur production artistique à la nature même²⁵⁷ ».

On peut voir encore à l'œuvre ici la réclusion de l'art autochtone dans la fonction de représentation de l'origine, car, estime encore Nemiroff, Barbeau, comme les anthropologues de musée, est convaincu de la disparition inévitable de l'Amérindien. Ann Morrison rédige un mémoire sur l'exposition dans lequel elle explicite cette opération de reconstitution de l'histoire et signale que les œuvres autochtones sont extraites de collections muséales, alors que les œuvres occidentales sont empruntées directement aux artistes :

« Les objets autochtones jouaient un rôle confus et ambigu, à la fois spécimens ethnologiques et œuvres d'art. Dans l'exposition, ils chevauchaient deux typologies, mais dans leur texte, les deux conservateurs se les appropriaient pour combler le vide des débuts de l'histoire de l'art canadien, [...] dans lequel, après les explorations du xvi^e siècle, se succédaient des traditions artistiques transposées. Aussi, faire accepter la production artistique autochtone comme un art "canadien" permettait de doter le nationalisme anglo-canadien d'un patrimoine culturel plus ancien, et ainsi de racines historiques²⁵⁸. »

Une autre stratégie d'utilisation de l'art autochtone à des fins identitaires et au moyen d'une redéfinition de l'histoire est discernable dans l'exposition *Indian Art of the United States* qui a lieu en 1941 au Museum of Modern Art. L'exposition présente sur des étages distincts une section d'« art préhistorique », une section « traditions vivantes », et une section « vie

255. M. Barbeau, 1932. Cité par D. Nemiroff, 1992. Traduit dans le texte.

256. *Ibid.*

257. *Ibid.*

258. A. Morrison, *Canadian Art and Cultural Appropriation: Emily Carr and the 1927 Exhibition of "Canadian West Coast Art - Native and Modern"*, mémoire de maîtrise inédit, Université de Colombie britannique, 1991.

moderne », en évitant la décontextualisation moderniste. Néanmoins, l'insistance sur les arts utilitaires dans la section d'art contemporain, l'hypothèse « qu'il était possible de voir synchroniquement l'art et la culture afin que l'un éclaire l'autre », les données ethnographiques d'inspiration strictement fonctionnaliste font que l'exposition, selon Nemiroff, ne permet aucun échange véritable. Si l'exposition ne cherche pas à établir de parallèle entre art occidental et non occidental, ce lien est néanmoins établi pour le registre de la décoration. Dans l'une des trois pièces consacrées à la vie moderne l'accent est mis sur les contributions amérindiennes aux arts décoratifs modernes : la présentation correspondait délibérément à celle que l'on utilise pour les bijoux modernes, les accessoires vestimentaires et les accessoires du foyer contemporain²⁵⁹ ».

Si l'exposition modifie durablement l'idée que l'on se fait de l'art des premières nations, elle s'inscrit néanmoins, remarque Nemiroff, dans le cadre du nationalisme américain (étatsunien) de l'époque :

« Alors que les États-Unis sont sur le point d'entrer en guerre sur le front européen, le nationalisme étatsunien s'intensifiait devant le spectacle de l'effondrement de l'Europe. Dans un article du *Sun* de New York intitulé "Return of the Native", Henry McBride jouait sur le double sens du mot autochtone en annonçant que l'effondrement de l'Europe avait fait des États-Unis "les seuls gardiens des arts" ; soulignant l'importance d'une telle exposition au Museum of Modern Art — un musée consacré au nouveau —, il posait la question suivante : "Le musée ne nous demande-t-il pas à demi-mot de revenir aux sources pour repartir à neuf, pour commencer notre nouvelle vie esthétique ?"²⁶⁰ »

La question du statut des productions esthétiques non occidentales traverse tout le siècle et donne lieu à des propositions muséographiques diverses et des débats passionnés. Aux expositions ethnographiques succèdent les expositions d'art primitif : *Les Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme* en 1965, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* en 1967 au musée de l'Homme, ou encore *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada* présentée au musée de l'Homme en 1969. Dans cette dernière exposition, Philippe Peltier estime que « le musée est redevenu un temple où l'objet est présenté pour lui-même et parle un "langage universel"²⁶¹ ». Les œuvres sont regroupées selon les régions géoculturelles de provenance — « Esquimaux », « Indiens de la côte Nord-Ouest », « Indiens de la Prairie » et « Indiens des régions de l'Est » —, et sont par ailleurs présentées dans des vitrines « comme des bijoux²⁶² » estime Nemiroff, pour qui

259. D. Nemiroff, 1992.

260. *Ibid.* H. McBride, 1941, np.

261. P. Peltier, 2000b.

262. D. Nemiroff, 1992.

cette exposition est bien loin de l'intégration de l'art et de la culture que proposait *Indian Art of the United States*.

En 1982, un pas est franchi lors de l'exposition ouvrant la collection Rockefeller au Metropolitan Museum of Art. La décontextualisation est absolue, le principe de muséographie isole les œuvres dans une excellence esthétique, au point que Milton Kramer, alors critique au *New York Times*, pose une question : dans ce lieu où tous les objets sont à leur place, un spectateur peut-il encore dire qu'il a une expérience de l'art primitif ? « Probablement pas. C'est notre goût et notre technologie que nous rencontrons au musée²⁶³. » Progressivement, les musées, pour reprendre une idée émise par Mary Louise Pratt et développée par James Clifford, deviennent des « zones de contact²⁶⁴ ».

En France, les récentes redéfinitions muséographiques voient l'entrée au Louvre des arts dits « premiers », au printemps 2000, dans le pavillon des Sessions, et la création du musée du Quai-Branly. Ces initiatives s'inscrivent dans un contexte de réflexion post-coloniale, qui avait vu initialement la transformation du musée de la France d'Outre-Mer en musée des Arts d'Afrique et d'Océanie — et d'intensification des relations internationales où il devient plus difficile d'ignorer la diversité des arts du monde.

L'incompatibilité supposée de la démarche anthropologique et de l'approche esthétique ne doit pas être conçue comme un obstacle, conçoit Cécil Guitart, mais au contraire comme l'occasion de transformer un musée en une « institution en perpétuelle recherche²⁶⁵ ». Germain Viatte estime que « la question posée par la diversité des cultures et leur histoire passée et présente apparaît de plus en plus essentielle et dominera désormais les débats intellectuels, l'évolution des institutions, les perspectives politiques. Le temps n'est plus à la morgue coloniale ni à la culpabilité tiers-mondiste mais à la mise en œuvre de nouveaux comportements intellectuels, sociaux et politiques²⁶⁶ ».

S'agissant des œuvres contemporaines, la question de la considération de l'ensemble des cultures se pose avec davantage d'acuité encore, lorsque expositions et biennales d'art contemporain s'organisent sur tous les continents, à Sydney, São Paulo, Kwangju, Johannesburg, Nouméa... Concernant les œuvres inuit, la prédominance de la perspective ethnographique prédomine en France²⁶⁷. L'exposition *Inuit* organisée en 2003 au muséum d'Histoire naturelle de Lyon se propose d'associer culture

263. M. Kramer, 1982, p.24.

264. J. Clifford, 1997.

265. C. Guitart, 2000.

266. G. Viatte, 2000.

267. Cf. C. Peladeix, 1998.

et esthétique. C'est à l'occasion de l'exposition *Magiciens de la Terre* que des sculptures inuit récentes entrent pour la première — et unique — fois dans un temple de l'art moderne.



Logique muséale occidentale, transmission culturelle inuit

Les expositions des années 1980 témoignent d'un changement d'attitude à l'égard de la responsabilité de l'organisation et de la conception de l'exposition. L'ethnologue ou le collectionneur ne décident plus seuls de l'exposition. Sont associés les autochtones, qui jouent un rôle polyvalent que Nemiroff répertorie ainsi : administrateur-historien (Tom Hill, Rick Hill), artiste-critique (Jimmie Durham), artiste-conservateur (Jaune Quick-to-See Smith, Gerald McMaster, Robert Houle), artiste-professeur-polémiste (Alfred Young Man). Une remarque importante suit cette liste : la notice de catalogue porte maintenant sur l'artiste plutôt que sur l'objet, la biographie remplace l'historique de l'œuvre, et les propos de l'artiste se substituent aux données culturelles. Nombreuses sont les expositions qui proposent de nouvelles perspectives multiculturelles où les premières nations ont la possibilité de s'exprimer : *New York by a New Generation* (Regina, 1982), *Contemporary Native American Art* (Stillwater, 1983), *Ni'Go Tlunch A Doh Ka* [Nous tournons toujours en rond à dessein] (Old Westbury, Long Island, 1986), *Beyond History* (Vancouver 1989), *Our Land/Ourselves* (Albany, 1990), ou encore *The Decade Show* (New York, 1990) et *Visions of Power: Contemporary Art by First Nations, Inuit and Japanese Canadians* (Toronto, 1991).

Pour ce qui concerne plus spécifiquement l'art inuit, des changements significatifs voient le jour au sein de la communauté muséale canadienne depuis une quinzaine d'années. Le projet de l'exposition *The Spirit Sings* en 1988 est l'objet de multiples critiques autochtones²⁶⁸. Par ailleurs, pour la première fois, selon Marybelle Mitchell, un groupe de natifs (les Mohawks) critique avec vigueur l'exposition d'artefacts et laisse augurer d'inévitables répercussions sur les prochaines expositions de matériel ethnographique²⁶⁹. En 1990, lors de la conférence de l'Association des musées canadiens, l'historienne de l'art J.A. Birnie Danzker n'hésite pas à parler d'« apartheid culturel²⁷⁰ ». Pour la première fois, la même année, une exposition personnelle d'œuvres inuit est présentée au musée des Beaux-Arts du Canada, à Ottawa : une exposition rétrospective consacrée au

268. Cf. R. Philipps, 1990.

269. M. Mitchell, 1988b.

270. M. Routledge, 1990-1991, p. 89.

dessinateur Pudlo Pudlat. Significative, aussi, la parole donnée aux Inuit : depuis quelques années ceux-ci sont associés à l'organisation d'expositions et l'interprétation de leurs œuvres est écoutée.

Dans le catalogue de l'exposition *Isumavut: The Artistic Expression of Nine Cape Dorset Women*, de 1994, Marion E. Jackson précise qu'« un nouveau modèle est en train d'émerger, où l'on reconnaît que la connaissance de l'art inuit est enrichie par celle des valeurs et des intentions de ses créateurs²⁷¹ ». À l'exception de Pitseolak Ashoona (1904-1983) et de Lucy Qinnuayuak (1915-1982), les artistes travaillent pendant une année avec la conservatrice Odette Leroux à l'occasion de rencontres au cours desquelles elles parlent de leurs œuvres et leur attribuent parfois un nouveau titre, différent de celui donné généralement par la coopérative. Toutefois, la sociologue Marybelle Mitchell note que les artistes n'ont pas « reçu le type d'autorité sur la manifestation que le terme “collaboration” implique ». Les artistes n'avaient pas le choix des œuvres exposées, de même qu'on ne leur demandait pas d'exposer un concept : elles n'étaient plutôt impliquées, estime Mitchell, que pour valider un concept conçu par des conservateurs blancs²⁷².

En 1995, William Noah de Baker Lake est commissaire associé, avec Marion Jackson et Judith Nasby, de *Qamanittuaq*, exposition organisée par le Macdonald Stewart Art Centre : pour la première fois un Inuk occupe cette fonction.

Marybelle Mitchell souligne que la principale difficulté dans la tentative d'établir une équité dans le musée tient à ce que le point de départ est une pratique occidentale : l'idée de collectionner, exposer, interpréter l'« art » est étrangère aux Inuit et à beaucoup d'autres personnes non occidentales²⁷³. Alors que nous collectionnons des objets, les Inuit pensent immédiatement en termes de transmission orale et cherchent à recueillir la parole des aînés.

À Iqaluit, anciennement Frobisher Bay, devenue en 1999 la capitale du Nunavut, est créé en 1969 le musée Nunatta Sunakkutaangit (renommé Nunatta Sunaqaqaangiit en 1993). Son mandat initial est de donner accès au public aux sculptures et artefacts collectionnés pendant les années 1960 et 1970 pour le compte du gouvernement des territoires du Nord-Ouest par les agents chargés de l'art et de l'artisanat à travers toute l'île de Baffin. Le mandat du musée évolue et intègre la participation active des populations à la préservation, l'interprétation et la documentation de la culture inuit de l'île de Baffin. Le nom du musée signifie « les choses de la terre », c'est-à-dire, traduit Hélène Webster, présidente du musée en 1990, les vêtements, les outils, les armes, les jouets, les sculptures, associés au mode de vie

271. M. Jackson, in O. Leroux, M. Jackson, M. A. Freeman (dir.), 1994.

272. M. Mitchell, 1997b.

273. *Ibid.*

traditionnel et contemporain de l'île de Baffin. La conservation du musée est assurée pour la première fois par une Inuk de 1989 à 1990. Elle prend fin dès lors que la pratique muséale mise en place par Leah Inutiq est jugée trop éloignée du référent occidental. Étant donné les caractéristiques de la population d'Iqaluit, alors composée de 3 300 personnes dont la moitié est inuit et où trois langues sont parlées (l'inuktitut, l'anglais et le français), un des principaux objectifs du musée est de présenter le « monde inuit au monde non inuit », ce qui a pu impliquer des incompréhensions lorsque la licence d'expression diffère selon les cultures. Hélène Webster, nouvelle présidente du musée, donne en 1990, des précisions au sujet du départ de Leah Inutiq :

« [...] Le muséum est tenu par des volontaires et on ne peut pas leur demander trop de leur temps pour cela. Nous étions en avance sur notre temps quand un Inuk s'occupait du musée. Dans le Sud, l'art inuit est présenté d'une façon très sophistiquée. Les Inuit n'ont pas encore progressé jusqu'à ce stade. Il y a beaucoup à faire pour qu'ils comprennent ce qu'est un musée et avant qu'il y ait des Inuit suffisamment formés pour tenir un musée²⁷⁴. »

L'imprimeur et sculpteur Iyola Kingwatsiak, convié en 1992 à un symposium sur l'art inuit, explique que selon une habitude de domination des Blancs, le point de vue des Inuit n'a pas été sollicité, et qu'ils avaient l'impression d'être semblables à « des pièces d'art dans une vitrine d'exposition²⁷⁵ ». Les paradoxes de la modernité s'expriment de nouveau dans l'opposition entre volonté d'information et contrôle total du contenu de l'information, entre altruisme et ethnocentrisme. La sociologue Marybelle Mitchell signale l'existence, en 1990, d'un musée à Povurnituq (Puvirnituuq) administré de façon tout à fait différente de celle des musées occidentaux. Dans un bâtiment en forme d'igloo abandonné plusieurs années auparavant par la Caisse populaire, Thomassie Qumak assume seul les fonctions de direction, conservation, gestion. Les cartels des objets exposés sont trilingues. Une pièce à l'étage reconstitue l'aménagement intérieur d'un igloo, lieu où Thomassie donne un commentaire, en inuktitut. L'ethnologue Michèle Therrien témoigne de la quantité étonnante d'informations transmises par les aînés aux jeunes générations dès lors que les conditions de communication sont réunies²⁷⁶.

La logique muséographique occidentale serait ici celle de l'exposition d'objets qui deviennent choses du passé dès lors qu'elles sont exposées, quand la logique inuit s'inscrit davantage dans une conception dynamique de l'histoire, de l'objet et de la personne.

274. Cf. M. Mitchell, 1990-1991.

275. O. Goo-Doyle, 1992.

276. Entretien de Michèle Therrien avec l'auteur. M. Therrien, 2004.

1989... L'exposition *Magiciens de la Terre* surprend par l'ambition et la nouveauté de son propos : représenter l'art de tous les continents implique en effet une dimension planétaire inattendue, de même qu'une association, tout aussi surprenante alors, de l'art tel qu'on le considère en Occident avec des objets plus habituellement pensés comme relevant du registre religieux. Que l'on songe par exemple aux mandalas réalisés à la Villette par les trois moines tibétains Lobsang Thinle, Lobsang Palden et Bhorda Sherpa, ou aux peintures de sable de Joe Ben Jr., Navajo de Shiprock au Nouveau-Mexique.

Pour la première fois donc, des sculptures inuit sont exposées dans un musée d'art moderne : quatre sculptures en os fossilisé de baleine de Paulosee Kuniliusee, sculpteur de la communauté de Broughton Island, sur l'île de Baffin. Ces sculptures succèdent aux masques yup'ik d'Alaska, de l'ancienne collection André Breton, présentés en 1991 dans le cadre de l'exposition *La Beauté convulsive*. Pesant héritage, sans doute, que ces hôtes d'une pensée « magique », porteurs d'une charge sacrée que le regard occidental peine à ne pas rechercher dans toute œuvre non occidentale.

L'ambition géographique de l'exposition *Magiciens de la Terre* a conduit à la formulation de critiques reprochant à l'exposition de ne pas véritablement transcender un point de vue colonialiste tel que l'exprime Colin Rhodes dans son ouvrage sur le primitivisme et l'art moderne, tant « le caractère de spectacle exotique [est] familier aux Européens du XIX^e siècle sous la forme de l'exposition coloniale ou du musée d'ethnographie²⁷⁷ ».

Par ailleurs, le principe de la nature « spirituelle » de tout art n'est pas assez étayé selon Rhodes. Ce principe a donc pu être entendu comme « un chamanisme artistique et universel fondé sur l'unité psychique de l'humanité » qui, ainsi formulé, ne peut dès lors que conduire à la critique d'une « permissivité condescendante du pluralisme postmoderne » qui « affaiblit l'identité autochtone²⁷⁸ ».

Plus largement, l'exposition *Magiciens de la Terre* jette les bases d'un regard muséographique neuf, en ce qu'il donne la possibilité au spectateur, à travers une « vision globale », d'élaborer « des interprétations par déduction, analogie et discernement favorisant les raccourcis éclairants²⁷⁹ ». Cette approche est revendiquée comme constitutive de la conception de *Partage d'exotismes* :

« Le meilleur discours, aussi élaboré et articulé soit-il, n'aboutira jamais à une exposition, si elle n'est pas pensée en termes visuels. Une exposition se bâtit en combinant mentalement des œuvres, en testant leur confrontation et en

277. C. Rhodes, 1994, p. 202.

278. C. Townsend-Gault, 1992.

279. J.-H. Martin, 1989.

tendant de les faire dialoguer. Le sens d'une œuvre peut se trouver modifié par le voisinage qu'on lui impose. Tout artiste le sait et tente de maîtriser le rapport avec son entourage. [...] L'organisateur d'expositions propose une règle du jeu, en l'occurrence la diversité des cultures, leur spécificité et leurs interférences. [...] Certaines de ces œuvres ont commencé à s'imposer à moi il y a quelques années. Les références visuelles s'agrégeaient en réseaux qui se complexifiaient petit à petit. Mon plaisir croissait à chaque fois qu'une œuvre nouvelle, quelquefois engrangée lors d'un voyage lointain, s'additionnait à l'ensemble, y ajoutant une nouvelle facette et enrichissant la constellation²⁸⁰. »

« Avant le musée qui classe, enrégimente, et ordonne, il y avait en Europe le cabinet de curiosités, écrit Jean-Hubert Martin, lieu d'émerveillement et de connaissance où l'un suscite l'autre et le jeu des similitudes et des analogies ne craint pas l'unique et l'exception. » Thierry Dufréne remarque que les *Magiciens* sont un élargissement du projet d'André Breton dont le bureau atteint les dimensions d'une halle²⁸¹.

Critiqué pour représenter une époque qui instrumentalise et chosifie l'Autre, le cabinet de curiosités n'en est pas moins un lieu où les temporalités se mêlent selon des entrecroisements qui peuvent être heuristiquement féconds²⁸². C'est donc bien la définition du musée qui est en jeu : le « musée qui classe, enrégimente, et ordonne » n'est pas celui de Jean-Hubert Martin. Sans doute est-ce pour cette raison que les œuvres ne sont accompagnées d'aucune indication. L'œuvre n'est pas un document, mais bien une réalisation qui désigne la complexité de la connaissance de l'Autre. Pourtant, l'absence de données informatives sur les œuvres reconduit l'idée moderniste que les œuvres parlent d'elles-mêmes.

Magiciens de la Terre est le résultat de la conjugaison de deux approches qui ont paru contradictoires : l'une subjective et partielle (reconnue comme telle²⁸³), et l'autre objective, voulant donner à voir une pluralité d'objets à partir de critères quantitatifs de représentativité et de méthode. De ces points de vue, l'exposition *Partage d'exotismes* est symptomatique d'une nouvelle approche. Elle ne définit aucune aire géographique. Elle propose par ailleurs une « reterritorialisation » qui s'articule autour de fonctions, ainsi qu'une mise en espace utilisant des tentures « façon souk marocain » qui apparaît très nettement dans les vues aériennes de l'exposition²⁸⁴.

280. J.-H. Martin, 2000.

281. T. Dufréne, 2006.

282. « Ne serait-ce pas aujourd'hui le rôle d'un musée à l'école des artistes que de redonner par le sensible une vision globale du réel, des interprétations par déduction, analogie et discernement favorisant les raccourcis éclairants ? » J.-H. Martin, 1989.

283. La partialité est revendiquée par Jean-Hubert Martin : « C'est pourquoi il était préférable d'affirmer la soumission du choix à des jugements enracinés et engagés dans l'Europe d'aujourd'hui. » *Ibid.*

« Ne faut-il pas revendiquer le fait, s'interroge Philippe Peltier, que les musées, en multipliant les expositions et donc les regards, deviennent le lieu de regards relatifs²⁸⁵ ? » « Toute reconstitution, précise encore Philippe Peltier dans sa réflexion sur la muséographie, obéit aux principes de l'illusion et la séduction d'un musée opère toujours entre métaphore et réalité. »

Étonnante exposition que les *Magiciens*, qui provoque des réactions contraires à ses ambitions. Loin de signifier que tout se vaut en tout lieu et de réduire au silence le discours du sens — l'argument postmoderne de la fin de l'art —, les *Magiciens* entendaient avant tout démontrer que l'art non occidental n'a rien de moribond²⁸⁶.

L'événement est un non-événement : l'annonce de l'absence de décès de l'art non occidental : si l'art contemporain occidental n'est pas mort, l'art non occidental ne l'est pas davantage. Sans doute ce court-circuitage de la notion de fin de l'art a-t-il également contribué à déstabiliser les schémas de pensée souvent organisés en systèmes d'opposition.

284. T. Dufrêne, 2006.

285. P. Peltier, 2000b.

286. Cf. J.-H. Martin, 1989 : « Le manque de curiosité va de pair avec cet état d'esprit bien répandu, à savoir que notre civilisation aurait détruit toute création chez les autres. Lorsqu'on est malgré tout, confronté à des manifestations d'art archaïque ou d'art premier aujourd'hui, on s'empresse de les reléguer dans une catégorie de survivance de traditions ancestrales complètement anachroniques. La valeur qu'on leur accorde est celle de résurgences d'un autre temps. La qualité de "contemporain" leur est refusée, comme si leurs auteurs n'étaient pas vivants, comme s'il s'agissait de fantômes ravivant de vieilles civilisations à jamais englouties. »

3.

LE TEMPS DE LA FIN



Le mythe de l'insularité artistique

Pour Hegel, l'« état d'innocence » est celui d'une « unité de l'homme avec Dieu et avec la nature », « état d'inconscience de soi » que l'esprit doit dépasser puisque cet état naturel est un « état animal²⁸⁷ ». Hegel se réfère ici à l'Afrique. Il donne également une interprétation de la rencontre d'une « civilisation naturelle » avec l'esprit :

« Nous avons assurément des renseignements sur la civilisation américaine telle qu'elle s'était développée, en particulier, au Mexique et au Pérou, mais nous savons seulement qu'il s'agissait d'une civilisation entièrement naturelle et qui devait, par conséquent, s'effondrer au premier contact avec l'esprit²⁸⁸. »

L'histoire porte témoignage de spéculations médiévales sur les îles paradisiaques, et sur l'impossible accès à leur atemporalité. Thème fondamental de la littérature des rêves et des désirs, l'île correspond à une attente paradisiaque, qu'il s'agisse par exemple des îles Fortunées, qui ne sont sans doute rien d'autre que les Canaries et que, une fois découvertes dans la réalité, on continuera à chercher en transmettant leurs qualités sur d'autres îles. Ainsi le voyage de Braan, fils de Phébal, effectuant au VII^e siècle, ce qui semble être le premier *imram* — voyage mystique —, pour gagner par l'exil la patrie céleste, la vie éternelle. Or Braan trouve effectivement l'île des Bienheureux, et lorsqu'il revient en Irlande, approchant du bord, il hèle des Irlandais, annonce qu'il est Braan, fils de Phébal. On lui répond sur le ton de l'incrédulité que Braan, fils de Phébal, c'est une très vieille histoire, dans une très vieille légende. Un passager saute alors du bord, et au moment où ses pieds touchent le sol, il se transforme immédiatement en un tas de poussière... On ne revient pas de l'éternité.

287. G.F. Hegel, 1830. Cité par B. Marcadé, 1989.

288. *Ibid.*

Intégrant des éléments de la modernité, les arts dits primitifs qui ont si bien incarné aux yeux de l'Occident cette mystique de l'Éden se voient réserver un sort similaire, une disparition soudaine par la rétrogradation du statut d'objet d'art à un statut incertain oscillant entre, au mieux, l'artisanat et, moins enviables, le plagiat ou le souvenir. Le critique d'art Robert Ayre estime en 1967 que l'attrait exercé par les estampes inuit est condamné à disparaître avec l'arrivée de la modernité :

« [Les estampes] appartiennent toutes aux anciennes coutumes, et comme les anciennes coutumes disparaissent progressivement, ce serait trop demander aux arts, qui reflètent la vie des Eskimo, de rester inchangés. Nous ne pouvons habiter beaucoup plus longtemps notre Éden arctique ²⁸⁹. »

Toute évolution, qui transgresserait la frontière Occident/non-Occident, ne peut que sonner le glas de l'art dit primitif. Ce que pressent le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien lorsqu'il prétend, en 1993, dans un feuillet de promotion de la sculpture de l'Arctique canadien que « les sculptures inuit émanent d'une culture que la civilisation moderne vient tout juste d'atteindre directement ».

« Comment l'art peut-il être inuit si ses racines et son audience sont occidentales ? » se demande l'anthropologue Carpenter ²⁹⁰.

Le passage d'un art tout entier dédié à la « tradition » à un art servant les intérêts de la Nation rappellera la problématique européenne de la sécularisation et de la fin de l'art. En 1967, M. Jean Chrétien, ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien, met l'accent sur « des œuvres émanant d'artistes jeunes et dynamiques et qui augurent bien de l'avenir de l'art esquimau » pour contredire le « déclin de l'art esquimau ²⁹¹ ».

Inscrit dans l'histoire, l'art non occidental est menacé de disparition s'il ne peut assurer son rôle définitoire de l'altérité. La proscription d'éléments de la modernité s'étend à l'usage de matériaux qui ne seraient pas « autochtones ». Mattiusi Iyaituk, sculpteur d'Ivujivik (Nunavik), en fait le procès :

« Dans le futur, j'aimerais voir plus de liberté, pour les artistes, d'utiliser les matériaux avec lesquels ils se sentent à l'aise. J'ai également fait un oiseau avec un bec en cuivre. Dans le Nord, les gens ne voient pas ça comme de l'"art inuit", mais pour moi, c'est simplement comme n'importe quoi d'autre dans le monde. Tout évolue, pour le meilleur ou pour le pire. Certaines personnes ne nous permettent pas ... "permettent" n'est pas le mot correct — elles ne nous donnent pas la liberté de créer ce que nous voulons avec ce que nous voulons. [...] J'ai essayé de leur dire qu'un artiste a le droit de créer ce qu'il ressent ²⁹². »

289. R. Ayre, 1967. Nt.

290. Cf. notamment E. Carpenter, 1973b, p. 192-197. Nt.

291. J. Chrétien, 1967, p. 5.

292. In D. Depper, 1996. Nt.

Peintre, sculpteur et orfèvre, Michael Massie, de Terre-Neuve, utilise lui-aussi des matériaux divers :

« Je discutais avec la propriétaire d'une galerie qui disait qu'elle n'aimait pas avoir des sculptures en bois provenant d'artistes inuit. Je ne comprends pas ça. Je ne comprends pas comment les gens peuvent penser que simplement parce que vous êtes un artiste inuit, vous devez sculpter dans la pierre. Je ne suis pas d'accord avec ça ; c'est trop limitatif pour un artiste. La beauté — comme j'ai essayé de l'expliquer à mes étudiants — n'est pas dans le matériau lui-même, mais dans le travail qui est produit²⁹³. »

Cette situation conduit Jean-Hubert Martin à ironiser sur le paradoxe de la modernité voulant que les œuvres datant d'avant le contact avec les Blancs soient toujours créditées « d'une pureté et d'une authenticité » qu'elles perdent par la suite : « Curieuse société que la nôtre, qui veut tout connaître et tout embrasser, mais considère que tout contact avec elle est avilissant et destructeur²⁹⁴. » L'anthropologue Edmund Carpenter a pu ainsi condamner l'« art inuit » pour être l'objet d'une fabrication des Blancs selon les critères esthétiques du primitivisme.

« ... les Inuit ont été formés à la fabrication de ces souvenirs par un artiste canadien [James Houston] qui admirait Moore au point de l'imiter. Les souvenirs inuit traduisent plus qu'une ressemblance fortuite avec l'œuvre de Moore, une ressemblance qui aide à les commercialiser²⁹⁵. »

L'histoire est cependant un peu plus complexe. Colin Rhodes, dans son ouvrage sur le primitivisme et l'art moderne, note des proximités formelles entre une figurine esquimau d'Alaska et une sculpture d'Henri Moore, *Jeune fille*, de 1932²⁹⁶. La figurine esquimau est bien antérieure au premier voyage de James Houston en Arctique en 1948. La figurine en question est datée du XIX^e : elle est... le point de départ de la sculpture d'Henri Moore qu'il avait étudiée au British Museum de Londres.

Si la sculpture et l'art graphique sont l'objet de recommandations d'ordre stylistique et de contenu, le cas de la sculpture à Puvirnituk n'étant pas des moindres²⁹⁷, une étude attentive à l'incidence effective des recommandations sur l'art produit est nécessaire afin de ne pas réduire l'activité de l'artiste à une pure passivité.

293. In M. Fox, 1996. Nt.

292. J.-H. Martin, 2000.

293. E. Carpenter, 1983, np. Nt.

294. C. Rhodes, 1997, p. 170 et p. 172.

295. H. Goetz indique comment les directeurs artistiques qui se sont succédé à Povungnituk ont imposé des critères d'achat différents, Tinling n'hésitant pas, à son arrivée, à jeter à la mer plusieurs caisses de sculptures qu'il ne jugeait pas à son goût. In H. Goetz, 1993.

297. Cf. J. Kerchache, 1994.

L'activité de création étant supposée ne relever que des seuls processus inconscients, le contact avec les Blancs signe la fin d'une mythique relation fusionnelle entre le monde et le sujet. La notion de création, et de choix, ne peut que découler de l'intrusion du monde moderne. Dans une telle visée, l'activité de création ne procédant que de *patterns*, l'épuisement de ceux-ci conduit inévitablement à la fin de l'art. Une équivalence est d'ailleurs souvent établie, comme le fait Jacques Kerchache en 1994, entre art occidental et invention, l'art non occidental relevant plutôt de la reproduction du même²⁹⁸.

L'expression d'« arts premiers » serait de Claude Roy qui désignait ainsi, et plus justement, l'art préhistorique. Appliquée aux arts « primitifs », l'expression tente de rétablir une légitimité. Mais en supposant une antériorité temporelle, élevée de surcroît au rang d'origine, elle accentue l'idée d'une impossible coexistence avec les arts occidentaux²⁹⁹.

Les catégories qui ont pensé l'altérité sont aujourd'hui désuètes. Le constat en est fait de plusieurs parts. Philippe Peltier suggère qu'il est possible, aujourd'hui, de ne pas s'en tenir à une conception radicale de l'altérité.

« La mondialisation oblige tous les chercheurs attentifs aux transformations présentes des sociétés à repenser les rapports entre la modernité, l'Occident et le reste du monde. Pour les historiens d'art et les anthropologues, le défi lancé par ces changements et ces appropriations est de taille. Jusqu'à nos jours, les différences apparaissaient fondatrices de nos relations aux autres, et la critique culturelle se faisait au nom de ces différences. L'anthropologie et la critique d'art ne se sont-elles pas constituées autour de l'idée plus ou moins explicite que les catégories et les critères de jugements n'étaient pas transférables d'un monde à l'autre³⁰⁰ ? »

Avant donc que l'exotisme ne soit considéré comme une affaire de point de vue, comme le suggère le titre de la biennale d'art contemporain de Lyon en 2000, *Partage d'exotismes*, l'artiste non occidental ne peut qu'œuvrer dans l'inconscient, et s'il advient que son activité créative sollicite des processus conscients, cela ne peut être perçu que sur le mode de la perte, le sentiment de celle-ci étant indissociable du primitivisme. « Pour le primitiviste, note en effet Colin Rhodes, l'état primitif lui-même doit être évalué comme une perte regrettable, plutôt que comme un simple point de départ³⁰¹. »

Il est, quoi qu'il en soit, tout à fait évident et logique qu'un art défini comme le reflet d'une culture dite primitive, plus fantasmée que réelle, ne peut que disparaître dès lors que l'histoire ferait irruption en son sein. Loin d'être le résultat inattendu de l'histoire, le discours de la fin est en

298. Cf. J. Kerchache, 1994.

299. C. Roy, 1965.

300. P. Peltier, 2000a.

301. C. Rhodes, 1997, p. 20.

réalité le corollaire du discours des commencements. Enclosant de la sorte le commencement dans une fin annoncée, ce discours défend au temps de se poursuivre.



Vie, mort et renaissance : un schéma de l'histoire de l'art

Sans reprendre le thème maintes fois développé et analysé de la fin de l'art que réaliseraient l'époque moderne et la période contemporaine, il est intéressant de noter la récurrence de ce motif de la fin à travers l'histoire. La mort de l'art est même « de toute éternité », si l'on peut dire. L'art n'a cessé d'être mort. Que l'on songe aux propos de Pline sur la peinture :

« C'est ainsi que nous achèverons d'abord ce qui reste à dire sur la peinture, art illustre jadis — quand il était en vogue auprès des rois et des citoyens — et qui, en outre, rendait célèbres les particuliers qu'il avait jugés dignes de faire passer à la postérité ; mais qui, aujourd'hui, s'est vu totalement supplanté par les marbres, et en fin de compte également par l'or [...] ³⁰². »

La disparition de la peinture est ici référée à son objet : la peinture de portraits. L'art n'existe déjà plus au 1^{er} siècle car la ressemblance — la peinture de portraits — se transmet par échange et non plus généalogiquement (collection de bustes en lieu et place d'images familiales, greffe de portraits sur une statue de dieu).

Le motif de la fin est aussi évoqué à partir de la disparition de ses figures : Vasari estime ainsi qu'« avec la mort de cet admirable artiste [Raphaël], il se pourrait bien que la peinture mourut aussi, car lorsqu'il ferma les yeux, elle sembla demeurer aveugle ³⁰³ ». La fin de la peinture, c'est encore la déception de Pompéi, « le traumatisme, écrit Johanne Lamoureux, d'une peinture antique rêvée et jamais retrouvée, du moins pas telle qu'on l'avait fantasmée ³⁰⁴ ». C'est un « sentiment de perte et de désarroi » que donnent à entendre les textes de la seconde moitié du XVIII^e siècle (De Brosses, Caylus, Cochin, Jaucourt, Diderot) ³⁰⁵. Hegel déplore que l'art ne nous fasse plus « plier le genou », et constate non pas la fin de l'art, mais l'impossibilité pour l'art (pour sa forme) d'être le besoin suprême de l'esprit ³⁰⁶.

S'il n'est pas possible de résumer l'imaginaire de la fin à un seul paradigme, les motifs de la fin de l'art apparaissent néanmoins constitutifs de l'invention d'une historicité.

302. Pline, 2002, p. 3.

303. G. Vasari, 1983, p. 223.

304. J. Lamoureux, 1999-2000.

305. J. Lamoureux, 1998. Cf. également C. Aziza, 1992.

306. Pour une analyse de la fin de l'art chez Hegel, cf. P.-J. Labarrière, 1990.

La mort en histoire devient ce que Rancière appelle un « récit fondateur³⁰⁷ » :

« C'est l'inclusion de la mort dans la science non comme résidu mais comme condition de possibilité. [...] Il y a de l'histoire parce qu'il y a du révolu et une passion spécifique du révolu. Et il y a de l'histoire parce qu'il y a une absence des choses dans les mots, du dénommé dans les noms³⁰⁸ »

Si la distance entre l'historien et l'objet de son étude est une condition de la science, elle n'est pas pour autant une garantie de scientificité.



La théorie des deux générations

La thèse de Marion Jackson réalisée en 1985 et intitulée : « *Baker Lake Inuit Drawings: a Study in the Evolution of Artistic Self-Consciousness* » identifie dans les dessins de la communauté arctique de Baker Lake (Keewatin) une disjonction entre forme et contenu à partir d'une exposition plus grande des Inuit à la modernité occidentale³⁰⁹. Marion Jackson formalise cette évolution dans une « théorie des deux générations ». La première génération d'artistes, née *on the land* vers le tournant du siècle, s'installe dans la communauté alors qu'elle est quinquagénaire. La deuxième génération est née *on the land* au cours du second quart du xx^e siècle et s'installe dans la communauté au début ou même avant l'âge adulte. Les dessins de la première génération sont définis selon quatre caractéristiques : une platitude des images qui sont isolées et sans contexte (arrière-plan), une répétition sérielle de motifs, une fusion des perspectives spatiales et une intrication des réalités physique et spirituelle. Les dessins de la deuxième génération d'artistes présentent un contenu similaire à ceux de la première génération, c'est-à-dire des « thèmes et des expériences culturelles³¹⁰ », mais différent en ce que désormais les dessins seraient soit informationnels, soit esthétiques.

La théorie des deux générations ne peut totalement convaincre. En premier lieu, elle ne considère ni l'âge de l'artiste, ni son expérience de la pratique du dessin. À propos d'une étude consacrée aux dessins provenant des communautés de Baker Lake et de Cape Dorset, Graburn estime que l'âge des dessinateurs et la présence de conseillers artistiques occidentaux expliquent la diversité des dessins inuit étudiés³¹¹. Jackson ne donne pas

307. J. Rancière, 1992, p. 89. P. Ricoeur, 2000, p. 480.

308. J. Rancière, 1992, p. 129.

309. M. Jackson, 1985. M. Jackson, 1987a.

310. Jackson indique : chasse, déplacement, vie domestique dans les campements, vie animale. M. Jackson, 1985, p. 171.

davantage d'argument permettant de comprendre en quoi les influences des différents conseillers qui se succèdent à Baker Lake pourraient se neutraliser, ainsi qu'elle le suggère³¹².

Parmi les facteurs explicatifs mis en avant à l'appui de sa théorie, Marion Jackson avance l'expérience de l'environnement arctique et la notion de *patterns*.

L'isolement des images sur le support de la feuille est ainsi mis en relation avec la spécificité du paysage arctique, offrant peu de repères contextuels, ainsi qu'avec l'oralité de la culture. Cette explication privilégie curieusement une seule vue relativement lointaine de l'objet, et n'explique pas pourquoi l'importance du sens auditif dans la perception se traduirait visuellement par des images isolées.

La répétition sérielle de motifs dans les dessins est ensuite mise en relation avec un mode de pensée basé sur la répétition, lui-même en relation avec la structure de la langue, l'inuktitut, langue agglutinante, mais il reste inexpliqué d'une part pourquoi ce *pattern* de répétition serait dans certains cas mobilisé, ou actif, et pas dans d'autres. D'autre part, la langue inuit ne répète pas la même unité. Elle assemble des unités diverses et de ce mode d'assemblage naît un sens particulier³¹³. Edmund Carpenter, auquel Jackson se réfère, a souligné l'importance de la réceptivité des Aivilik aux sons de l'environnement. Il a développé l'hypothèse d'une similarité entre l'effet produit par un ensemble de petites sculptures où chacune semble indépendante des autres, les contes qui leur seraient associés et qui partageraient cette qualité, et la langue inuit, saccadée, faite d'indépendance entre les unités et de liens très ténus. Carpenter conclut que « l'Eskimo voit et décrit avec un *pattern* d'impressions successives³¹⁴ », mais il reconnaîtra lui-même la visée trop générale de cette approche³¹⁵.

La répétition rythmique de motifs réguliers est déjà repérable dans l'art antérieur à la période moderne, note Jackson en se basant sur un dessin recueilli en 1923 par Rasmussen. L'épisode est connu où l'explorateur demande combien d'animaux et quelles espèces ont été tués par les chasseurs de son camp durant l'année qui vient de s'écouler. Incapable de répondre, l'interlocuteur de Rasmussen peut néanmoins dessiner au crayon sur une feuille un ensemble de mammifères marins (deux séries de taille différente) et de caribous côte à côte.

311. N. H. Graburn, 1987.

312. G. Gély, B. Kotelowitz, S. et J. Butler.

313. M. Therrien, 1999, p. 90 et 91. L.-J. Dorais, 1996. N. Tersis, S. Teveny, 1999.

314. E. Carpenter, in E. S. Carpenter, F. Varley, R. Flaherty, 1959. np. « Ce que nous appelons action, l'Eskimo le voit et le décrit comme un *pattern* d'impressions successives. » Nt.

315. E. Carpenter, 1966.

Pourquoi, lorsqu'un dessinateur pense un objet, le penserait-il en nombre multiple, entraîné qu'il le serait alors par un schéma de répétition ? Jackson fait référence à une pratique du calcul qui serait, dans le mode de pensée inuit, l'addition répétée d'une unité (un, un, un, un...), selon les propos du dessinateur Pudlo Pudlat : « Autrefois nous n'avions pas de nombre. Nous ne pensons pas "un-deux-trois". Nous pensons juste "un-un-un" ³¹⁶. » Pudlo Pudlat, à qui Jackson consacre un ouvrage ³¹⁷, ne dessine pas de motifs répétés, il est plutôt connu pour ses représentations de paysages incluant des figures d'avions qui l'intriguaient beaucoup. Néanmoins, si la répétition de motifs gravés sur un foret à archet ³¹⁸ est bien liée à un dénombrement d'objets, ce dénombrement ne pourrait-il s'expliquer par une volonté de description d'une scène de chasse, dont le graveur pourrait souligner l'enjeu en faisant apparaître le nombre d'embarcations et le nombre de prises ? Cette répétition ne pourrait-elle pas également traduire un souci décoratif ? Répéter un motif dans un but ornemental est une pratique esthétique bien partagée dans le monde.

Jackson évoque une troisième caractéristique des dessins de la première génération : la fusion des perspectives spatiales, qui correspond à la volonté de représenter des images à partir de leur perspective la plus explicite, sans considérer l'incohérence spatiale qui peut en résulter. L'auteur rapporte la description que Jack Butler fait de la méthode avec laquelle Anguhadluq dessine : « Il travaille sur le papier alors qu'il est assis sur le sol, et il tourne le papier à mesure, donc le dessin est souvent vu des quatre côtés ³¹⁹. » La proposition ne convainc Jackson que partiellement car elle n'expliquerait pas la préférence d'Anguhadluq pour les contradictions dans la perspective spatiale.

L'utilisation d'une telle perspective pourrait être mis en relation avec un « *pattern* de pensée non linéaire et synthétique » qui permet la perception simultanée de multiples vues ou aspects de la réalité physique. Jackson fait référence à Carpenter et à Swinton qui remarquent des qualités syncrétiques dans l'« art inuit traditionnel » où une sculpture et une image peuvent évoquer et unir plusieurs « vues contradictoires ».

Les dessins de la « deuxième génération » d'artistes présentent un contenu similaire à ceux de la première génération, c'est-à-dire des « thèmes et des expériences culturelles ³²⁰ », mais différent en ce que désormais les dessins seraient soit informationnels, soit esthétiques. Les différences

316. In M. Jackson, 1987a. Nt.

317. M. Routledge, M. Jackson, 1990.

318. Le foret à archet (*bow drill*) servait à perforer le bois, les os, l'ivoire et la pierre.

319. Jack Butler, 1977, p. 8. Cité par M. Jackson, 1985, p. 150.

320. Cf. Jackson 1985, p. 171.

stylistiques incluent une composition plus complexe, et une exploration de « la perspective spatiale occidentale ». La grande diversité des dessins de la deuxième génération ne permet pas, comme pour la première génération, de regrouper en quatre caractéristiques fondamentales « enracinées dans la culture traditionnelle ».

La plus longue exposition des Inuit de la deuxième génération à la modernité occidentale générerait dans le dessin, une dissociation entre contenu et esthétique. Or nombre de dessins étudiés nous semblent traduire au contraire des éléments d'« information » ou de « contenu ». L'exemple le plus frappant est sans doute celui de Simon Tookoome que Jackson situe dans la deuxième génération. Concernant *At the Centre*, dessin pour une estampe de 1971, Jean Blodgett n'associe pas directement le sujet du dessin au chamanisme, mais elle le relie à la position centrale du chamane dans la société inuit. Ainsi qu'il est montré à plusieurs reprises dans ce livre, les œuvres inuit témoignent de la capacité de transformation des êtres, qu'ils soient chamanes ou non : la transformation, par le rêve, permet à l'être de se régénérer³²¹.

Jackson conclut :

« Il n'était plus possible pour la seconde génération d'artistes, comme cela l'était pour la génération antérieure, de dessiner sans conscience du moi, sans être encombrés par la conscience qu'il y a différentes façons de faire les choses et qu'eux-mêmes peuvent et, en fait, doivent faire des choix³²². »

Conçu comme causalité première, le *pattern* ne peut satisfaire une démarche historique qui cherche à s'éloigner de modèles de causalité générale. Par ailleurs, une telle conception du *pattern* renvoie à la notion d'action passive³²³. Comment expliquer dès lors l'évolution de l'art prédorsétien, dorsétien, de Thulé quand les déterminants identifiés ne changent pas (la lumière arctique, la structure de la langue inuit, le chamanisme) ? Les artistes de la première génération « dessinent le monde ainsi parce qu'il *est* ainsi », écrit Jackson. Le mode de pensée inuit est limité à une pensée prérationnelle, générant une réaction d'ordre instinctif par rapport au monde, interdisant une distanciation entre le monde et le sujet. Entre la perception du monde et sa représentation, il n'y aurait en effet aucun processus intermédiaire, selon Jackson — qui ne dispose pas de source première sur ce point puisque sa population d'étude pour la première génération est de cinq individus, dont quatre sont décédés au moment de l'enquête.

321. J. Blodgett, 1976, p. 233 et 235.

322. M. Jackson, 1987a. Souligné dans le texte. Nt.

323. M. Jackson, 1987a.

La théorie des deux générations enclot le dessin inuit dans une spécificité et dans un statisme (« La seconde génération d'artistes ne pouvait plus accepter le monde comme étant sans changement et monolithique³²⁴ »), ou le ramène, dans un raccourci fulgurant, à la même problématique antimoderniste appliquée à l'art moderne occidental :

« Un artiste qui a acquis le sens d'un "moi artistique" — comme l'ont les artistes inuit de la seconde génération et comme l'ont tous les artistes occidentaux — doit se battre pour s'élever au-delà de la ténacité de son intention vers un ordre plus haut et plus détaché du moi pour accomplir ce que la première génération d'artistes inuit atteignait sans un tel effort. L'ultime problème artistique rencontré par la deuxième génération d'artistes et par tous les artistes occidentaux n'est pas de transmettre de l'information ni de susciter une réponse esthétique, mais plutôt de réintégrer ces deux motivations divergentes³²⁵. »

La théorie des deux générations conduit par ailleurs à des contre-exemples comme l'œuvre de Pudlo Pudlat — qui appartiendrait à la première génération d'artistes alors que ses dessins incluent des « éléments de la modernité » — ou celle de Kenojuak. Relevant, selon cette théorie, de la deuxième génération d'artistes, Kenojuak est néanmoins considérée comme appartenant à la première génération : car le corpus de Kenojuak, pour Jackson, témoigne, à raison, d'une représentation du monde où différents ordres du vivant sont en interrelation, et ne peut donc s'inscrire, selon cette théorie, que dans un temps de « cohésion » avec la culture dite traditionnelle. Par ailleurs, Jackson limite son attention aux seuls dessins de Kenojuak où se manifesterait cette interrelation de différents ordres du vivant. Elle laisse de côté une part importante de la production de Kenojuak, parmi la plus intrigante, celle qui ne se laisse pas saisir aisément au moyen de repères iconographiques ou de contenus mythologiques, comme l'estampe *Le Hibou enchanté* (pl. 1) en est un exemple. La partition entre un temps de la tradition et un temps de la modernité semble empêcher Jackson de développer l'intuition qu'elle a formulée au sujet de l'art de Kenojuak.

La théorie des deux générations n'est pas sans rappeler la position hégélienne par rapport à la sécularisation de l'art et à la désintrinsication de la forme et du contenu d'un art qui désormais « ne nous fait plus plier le genou ». La théorie des deux générations ne peut intégrer le temps : elle débute par un temps mythique et se poursuit par la fin de l'art. Elle réinvente un ordre symbolique « vie, mort et (possible) renaissance ».

324. Nt.

325. M. Jackson, 1987a. Nt. Dans un autre texte, Jackson conclut sur l'hypothèse d'un continuum existant en tout temps et dans toutes les cultures, allant d'une image informative vers une image esthétique. M. Jackson, 1987b.

Reinhart Koselleck, dans un essai intitulé *Représentation, événement, structure*³²⁶ détermine trois croyances que Paul Ricœur synthétise ainsi :

« [...] la croyance que l'époque présente ouvre sur le futur la perspective d'une nouveauté sans précédent, puis la croyance que le changement vers le mieux s'accélère, enfin la croyance que les hommes sont de plus en plus capables de faire leur histoire³²⁷ ».

Ces trois *topoi* — temps nouveaux, accélération de l'histoire, maîtrise de l'histoire — sont en déclin à la fin du xx^e siècle, estime Ricœur³²⁸. Une autre approche est possible, qui, en histoire de l'art, a déjà été ouverte, notamment par Aby Warburg.

326. R. Koselleck, 2000, p. 388.

327. P. Ricœur, 1985.

328. *Ibid.*

DEUXIÈME PARTIE

LA REPRÉSENTATION DE L'« ÊTRE »
DANS LES ARTS INUIT



1.

L'HISTOIRE À L'ÉPREUVE DES TEMPORALITÉS DE L'IMAGE



La linéarité de l'histoire et le *Nachleben* d'Aby Warburg

Des « Vite » à l'histoire culturelle

En 1984, Krzysztof Pomian souligne l'hétérogénéité de l'approche historique et philosophique du temps, dont témoigne la diversité des pratiques des historiens¹. La théologie puis la philosophie de l'histoire sont des instances programmatrices du temps de l'histoire, implicitement identifiées à la morphogenèse². Les spéculations concernant le temps global de l'histoire s'appliquent à sa topologie, sa direction, sa division en âges, périodes ou époques. C'est bien lorsqu'elle se déleste d'un « sens » qui lui préexisterait que l'histoire peut envisager une complexité de temporalités. Ce que Pomian formule ainsi :

« L'ascension des sciences sociales au rôle de la chronosophie est allée de pair avec l'abandon graduel de la croyance en une instance coordinatrice de l'histoire et partant de l'idée d'un temps global de celle-ci³. »

Le temps linéaire, c'est celui des *Vite*, le temps des généalogies qui s'agencent chronologiquement pour prendre place dans un schéma évolutionniste où l'excellence des arts culmine au temps de Vasari. Linéaire, le temps l'est encore au moment où l'histoire de l'art se constitue en discipline mais à la généalogie des vies succède la généalogie des œuvres : en 1795, Hubert Robert réalise avec le *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre* la première spatialisation en peinture du temps linéaire de l'histoire de l'art⁴. Dans son dispositif spatial, le tableau d'Hubert Robert annonce le programme du Conservatoire tel que le formule Varon en mai 1794.

1. K. Pomian, 1984.

2. *Ibid.*, p. 355.

3. *Ibid.*

4. J. Lamoureux, 1998.

Le rapport précise que les tableaux de la Grande Galerie seront présentés par écoles et offriront « une suite ininterrompue des progrès de l'art et des degrés de perfection où les ont portés tous les peuples qui les ont successivement cultivés » :

« [La galerie nationale conduira] insensiblement et par une marche graduelle l'histoire vivante de l'art, au plus période [*sic*] de sa grandeur et de sa force, c'est-à-dire à son terme. Sous ce point de vue, disparaissent bientôt ces distinctions ridicules d'histoire ou de genre, de paysages ou d'histoire : la nature n'ayant dit à personne qu'une danse de village fût une scène déplacée dans la galerie d'un peuple qui s'est imposé à lui-même le devoir d'honorer les vertus champêtres, et d'en préférer les douceurs⁵. »

Il faudra donc, résume Johanne Lamoureux, « séparer les écoles, scander la marche du progrès, [...] orchestrer le renversement de la peinture d'histoire en histoire de la peinture⁶ ». Le temps est-il cependant seulement linéaire ? En effet, Hubert Robert exécute un pendant au *Projet* : la *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine*. Cette double représentation du futur cache, selon Johanne Lamoureux, « deux conceptions absolument antagonistes de l'histoire : une version linéaire, progressiste à la Condorcet, une vision cyclique à la Gibbon⁷ ».

L'articulation entre une organisation spatiale des tableaux et une mise en histoire n'est pas neuve cependant. La présentation « impérieuse » du *Projet*, précise Lamoureux, renoue les liens déjà bien établis par les galeries de portraits au XVI^e siècle entre le temps de l'histoire et la trajectoire d'un espace linéaire, comme l'ont montré les analyses de Philippe Ariès sur les galeries de portraits comme dispositif historique. L'historiographie, commente alors Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'Histoire*, « a la même structure de tableaux articulés par une trajectoire. Elle re-présente des morts le long d'un itinéraire narratif⁸ ».

La galerie s'apparente aux « mises en série classificatrices que l'épistémé du XVIII^e siècle finissant affectionne encore » : le musée, qui coupe l'objet de son contexte, « retire l'œuvre du réel, la "ruine" », compense ce déracinement en lui offrant une nouvelle place dans une série : « qui constituera désormais l'horizon combien "attractif" de ses significations⁹ ».

L'autonomisation de la sphère artistique, à laquelle participe le musée, est précisément le point critique à partir duquel s'élaborent les réflexions de Jacob Burckhardt et d'Aby Warburg. Les deux auteurs impriment

5. Y. Cantarel-Besson, 1981, p. 228.

6. J. Lamoureux, 1998.

7. J. Lamoureux, 1999-2000.

8. M. de Certeau, 1975, p. 117-118.

9. J. Lamoureux, 1999-2000.

à l'histoire de l'art et à la conception linéaire du temps un tournant radical dès la fin du XIX^e siècle. D'historiciste ou historisante, l'histoire devient culturelle. Burckhardt développe l'idée d'une hétérogénéité du temps, rendant caduque l'idée d'une évolution se délestant peu à peu de l'histoire, pour mieux considérer, au contraire l'« addition inconsciente de patrimoines culturels » :

« De nombreux éléments de culture, provenant peut-être de quelque peuple oublié, continuent à vivre inconsciemment comme un héritage secret et sont passés dans le sang même de l'humanité. Il faudrait toujours tenir compte de cette addition inconsciente de patrimoines culturels, aussi bien chez les peuples que chez les individus. Cette croissance et cette perte obéissent aux lois souveraines et insondables de la vie ¹⁰. »

Loin de tout système, Burckhardt n'envisage donc pas l'histoire selon une perspective universelle évolutionniste. « Il ne nous est pas possible de débiter par le passage de la barbarie à la civilisation », estime Burckhardt, qui met néanmoins à part certains usages comme les sacrifices humains. Avec une telle conception du temps culturel, Burckhardt questionne la notion historique de commencement et souligne la relativité de cette notion lorsqu'elle est appliquée à différentes cultures :

« Dans toutes les sciences, sauf en histoire, l'on peut commencer par le commencement. Car les idées que nous nous faisons sur le passé ne sont la plupart du temps que des constructions de notre esprit ou de simples réflexes [...]. Ce qui est valable pour un peuple ou une race l'est rarement pour d'autres, ce que nous croyons être un état initial n'est jamais qu'un stade déjà fort évolué ¹¹. »

L'historien allemand suggère également un processus historique qui n'obéirait pas au simple écoulement linéaire du temps :

« L'histoire est autre chose que la nature ; sa manière de produire, de faire naître et périr est différente. [...] Un instinct primordial pousse la nature à créer suivant une logique organique des variétés infinies d'espèces comportant une grande similitude d'individus. La variété (à l'intérieur de l'espèce Homme, il est vrai) est loin d'être aussi grande en histoire ; il n'y a pas de limites nettes, mais des individus qui se différencient, c'est-à-dire qui se développent en s'opposant ¹². »

Du modèle de Hegel, qu'il tient à distance, Burckhardt réfute l'exactitude des prémisses d'une « conception hardie d'un plan providentiel ¹³ ». Le temps

10. J. Burckhardt, 1865-1885, trad. 1965, p. 3-4. Cité par G. Didi-Huberman, 2002, p. 114.

11. J. Burckhardt, 1868-1871, trad. 1965 p. 3, 4 et 8.

12. *Ibid.*, p. 1, 2 et 17.

13. *Ibid.* « Nous ne sommes point initiés aux desseins de l'éternelle sagesse et cette conception hardie d'un plan providentiel entraîne à des erreurs, puisque les prémisses mêmes sont inexactes. »

n'est pas une simple chronologie : la vie historique est faite de « complexe diversité », de « déguisements », de « liberté » et de « contrainte¹⁴ ».

« [L'historien doit analyser chaque force] pour passer à l'analyse de leur influence réciproque, constante et progressive, et particulièrement de celle de l'élément mobile (la culture) sur les deux puissances stables [État et religion]. Nous étudierons ensuite les mouvements accélérés du processus historique (crises et révolutions, ruptures et réactions), puis le phénomène d'absorption partielle ou intermittente, la fermentation simultanée de toutes les autres formes de la vie, les ruptures et les réactions, pour passer enfin à ce que l'on pourrait appeler la science des perturbations¹⁵. »

Dans son projet de construction d'une histoire culturelle, Gombrich fera le procès de la conception évolutionniste de l'histoire proposée par Burckhardt¹⁶. Gombrich estime en effet que son approche est débitrice d'un schéma hégélien, tout en reconnaissant que Burckhardt devait de plus en plus s'écarter d'une interprétation optimiste de l'histoire.

Panofsky et le temps historique

Dans « Le Problème du temps historique », Panofsky analyse les relations complexes entre histoire et culture. La richesse de l'ensemble des sculptures de la cathédrale de Reims et la diversité des directions stylistiques qui s'interpénètrent et coexistent rendent problématique la référence à un continuum historique. Tant de différences au sein d'œuvres contemporaines engagent-elles à mettre en doute l'idée de continuité historique, l'idée de relation temporelle historique se révélant alors « chose pratiquement irréalisable et même logiquement alarmante » ?

Face à cette question, Panofsky clarifie la distinction entre temps naturel et temps historique, et la relation de ces termes avec l'espace géographique et l'espace historique. Le temps et l'espace sont alors envisagés sous l'angle d'une « unité de sens » (pour l'historien), et d'une « unité stylistique » pour l'historien d'art, « recouvrant une pluralité de phénomènes divers et les reliant en un ensemble ordonné ». L'historien d'art considérant cette unité sous l'angle diachronique ou synchronique, une infinie variété de systèmes de références apparaît, soit que le cadre d'analyse corresponde à une certaine parcelle d'espace historique rapportée à un certain laps de temps historique, soit qu'il corresponde à un certain laps de temps historique dans les limites d'une certaine portion d'espace historique.

Panofsky, dans son analyse, insiste sur l'idée de cohérence : « chacun de ces systèmes représente un continuum spatio-temporel de dimensions très

14. *Ibid.*, p. 9.

15. *Ibid.*, p. 1 et 3.

16. E. Gombrich, 1969.

limitées mais de structure parfaitement articulée [...] ». En conséquence, la dimension infinie de ces systèmes de références ne compromet-elle pas, à son tour, la dimension historique ?

« Arrivé à ce point de notre réflexion, il semble que cette infinie variété de “systèmes de références”, qu'à un stade primaire l'historien d'art a devant soi et qui constitue un monde, équivale à un chaos monstre qu'il est pour ainsi dire impossible de mettre en forme. [...] ne nous trouvons-nous pas alors dans un monde sans aucune homogénéité où cohabitent des systèmes de référence figés [...] et dans une singularité irrationnelle ? »

Cette incertitude inconfortable est balayée par l'introduction d'un « ordre secondaire », celui de la culture, par rapport à l'« ordre naturel » : « Il nous faudra seulement nous montrer disposés à reconnaître que cet ordre est en quelque sorte un ordre secondaire qui ne peut pour ainsi dire être réalisé dans le déroulement du temps naturel homogène qu'*ex post*, c'est-à-dire par un réancrage des systèmes de références qualifiés historiquement. »

L'exigence historique semble l'emporter sur l'exigence culturelle : « Ces “unités de sens” plus ou moins vastes que nous discernons dans les phénomènes historiques sont en même temps des unités d'efficace qui précisément relient ces phénomènes *in concreto*. » Et plus loin : « Temps naturel et espace naturel sont pour ainsi dire les constantes auxquelles on peut et on doit sans cesse rapporter les innombrables variables. » Car la tâche de l'historien consiste, dans cette perspective, à positionner un phénomène sur une échelle objective de temps : « Ainsi la tâche qui consiste à “dater” une œuvre d'art donnée [...] revient [...] à chercher tous les plus petits systèmes de références dont on peut à chaque fois discerner qu'ils se recoupent dans le phénomène à analyser, et (au niveau secondaire) fixer ce point de recoupement dans l'écoulement du temps naturel. »

La référence à un continuum historique relève plus d'un souci de datation historique que de la mise au jour de la complexité de la réalité artistique. Elle conduit Panofsky à considérer plus fondé d'examiner le problème historique sous l'angle de Reims plutôt que le problème de Reims sous l'angle du problème du temps historique¹⁷. Panofsky établit donc « une continuité temporelle des phénomènes artistiques » et établit, *in fine*, une hiérarchisation entre des œuvres « rétrogrades » ou « en avance ».

La datation peut-elle toujours précéder la compréhension ? S'il s'agit de ne prendre en compte, au sein de l'œuvre, que ce qui serait isolable au sein d'un « système de référence », aussi limité soit-il, et dans le but d'établir une cohérence, l'historien de l'art n'est-il pas porté de la sorte à ne privilégier que ce qui ressort d'une cohérence déjà établie et à négliger des dimensions

17. E. Panofsky, 1924.

de l'image qui pourraient être importantes à sa compréhension ? Cette priorité donnée à la datation implique donc une sorte de segmentation de l'œuvre, ou de l'image, qui peut être préjudiciable à sa compréhension. Au demeurant, une telle segmentation n'est pas toujours possible car certaines caractéristiques de l'image courent sur de longues périodes. Le concept de *Nachleben*, tel que Warburg l'a développé pour l'étude des images, permet de mettre au jour cette intrication historique et culturelle des formes.

Aby Warburg et le *Nachleben*

Aby Warburg, pour qui *La Civilisation de la Renaissance en Italie* de Burckhardt est un livre essentiel qu'il « admirait et relisait sans cesse¹⁸ », développe le concept de survivance (*Nachleben*) qui gouverne toute sa recherche historique : les formes pathétiques (*Pathosformeln*) de l'Antiquité se retrouvent dans l'art renaissant. Il met au jour dans l'art renaissant une fascination pour les formes dionysiaques de l'art antique que Nietzsche décrit dans *La Naissance de la tragédie. *Nachleben der Antike**, la vision que propose Aby Warburg s'écarte radicalement de la « noble simplicité et de la grandeur sereine » de la statuaire grecque que Winckelmann avait décrite. Il « assombrit » même la Renaissance de Burckhardt, estime Koerner, en mettant en évidence « les courants souterrains qui la traversent, faits de terreur et de déraison¹⁹ ».

Ne s'arrimant pas à un modèle linéaire de la temporalité, la réflexion de Warburg peut s'appliquer à lire la complexité de l'image et découvrir des « survivances ». L'idée d'un esprit du temps (*Zeigeist*) d'origine hégélienne, unifiant les diverses formes symboliques, est donc étrangère à Warburg. L'auteur de la *Ninfa*, précise Didi-Huberman, « ne s'intéressait pas à la "symbolique" figurative sur le plan d'un dictionnaire des symboles (façon Ripa), voire d'un "rébus à déchiffrer" (façon Panofsky) : il scrutait dans les images quelque chose de bien plus fondamental, qu'il lui arrivait de nommer une "symbolique dynamique" ou "énergétique"²⁰ ».

Le concept de survivance qu'il emprunte à Taylor ne correspond pas à l'expression d'une essence. Ce serait plutôt, selon Didi-Huberman, « un trait d'exception, une chose déplacée²¹ ».

Le voyage que Warburg entreprend chez les Indiens Pueblos permet à l'historien de la culture de questionner le rôle des images dans les rituels

18. F. Saxl, 1929-1930.

19. J.L. Koerner, 2003.

20. G. Didi-Huberman, 2002, p. 180. De la même façon, Cassirer opère, selon Didi-Huberman, une clarification « abusive » des problèmes warburgiens, en rabattant la notion de symptôme sur celle de symbole .

21. *Ibid.*, p. 57.

indiens, en les mettant en regard des rituels antiques. C'est en 1895 que Warburg franchit l'Atlantique pour un voyage qui le conduira au Nouveau-Mexique et qui s'étend de décembre 1895 à mai 1896.

Warburg invoque plusieurs raisons à son périple en pays pueblo, dont un « dégoût pour l'histoire de l'art esthétisante ». Or, Warburg, qui récuse l'idée du génie comme principe explicatif de l'œuvre d'art tout autant que celle d'une histoire autonome des images, a déjà fondé une nouvelle approche de l'histoire de l'art avant son voyage au Nouveau-Mexique.

La Naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli est une étude conçue en 1893²². L'étude des *Intermezzi*, qui le déporte d'un siècle dans l'histoire de l'art florentin, montre qu'il reconnaît dans ces spectacles la formule scénographique de la transformation du monde en représentation qu'il allait mettre à l'épreuve de la peinture dans ses études de 1902. En Amérique, « les phénomènes qu'il avait étudiés dans les intermèdes florentins réapparaissent à ses yeux dans les performances indiennes », précise Philippe-Alain Michaud²³. Le voyage amérindien de Warburg fut bien pour lui l'occasion, non pas de fonder, mais d'approfondir son approche de l'histoire de l'art et de la culture ainsi qu'il l'exprime dans une lettre adressée à James Mooney le 17 mai 1907 :

« Je me suis senti sans discontinuer profondément redevable envers vos Indiens. Sans l'étude de leur culture primitive, je n'aurais jamais été en mesure de donner un fondement élargi à la psychologie de la Renaissance. Un jour ou l'autre, je vous fournirai un témoignage de ma méthode qui est, je dois dire, inédite, et à ce titre, n'est pas encore reconnue — il fallait s'y attendre²⁴. »

Le voyage de Warburg chez les Indiens Pueblos n'est donc pas initiateur de sa démarche heuristique, comme il est parfois écrit et comme Saxl le laisse entendre dans son texte sur le *Voyage d'Aby Warburg au Nouveau-Mexique*. Saxl écrit en effet :

« Pour une large part, c'est grâce aux expériences que Warburg recueillit dans les territoires indiens où lui étaient apparus la signification du symbole du serpent et son potentiel de survie, qu'il est devenu l'historien des images symboliques que le Vieux Monde a créées et qui se perpétuent dans l'Europe moderne²⁵. »

Fritz Saxl estime également que Warburg fut « redevable à l'Amérique d'avoir appris à voir l'histoire de l'Europe avec les yeux d'un anthropologue ». Or dans le *Printemps*, c'est envers Burckhardt que Warburg exprime une dette : « On reconnaît ici ce que disait Jakob Burckhardt, une fois de

22. In F. Saxl, 1929-1930. Note de l'éditeur, note 1, p. 156.

23. P.-A. Michaud, 1998, p. 30.

24. Cité par P.-A. Michaud, *ibid.*, p. 183.

25. F. Saxl, 1929-1930.

plus infailliblement en avance dans son jugement d'ensemble : « La fête italienne, à son degré supérieur de civilisation, fait véritablement passer de la vie à l'art »²⁶. »

Warburg se rend d'abord à New York pour un motif familial, puis à Washington le mois suivant, où il rencontre J. W. Fewkes à la Smithsonian Institution et découvre la récente collection de poteries trouvées sur le site archéologique de Sikyatki, en Arizona. Le lendemain, il rencontre F. H. Cushing et J. Mooney, deux des plus importants ethnographes du Bureau of American Ethnology. Un mois plus tard, il part pour le Sud-Ouest.

Historien de la culture, ce sont essentiellement les formules de pathos, qu'il a mises au jour dans l'image renaissante, qu'il a suivies dans le cheminement créatif de Dürer, qu'il va également observer, comme une confirmation, dans la culture visuelle des Indiens Pueblos, non pas tant ici reproduites sous la forme d'images fixes, dessins ou ornementation, mais apparaissant dans le déroulement du rituel lui-même. C'est même à travers un geste précis que s'exprimerait le lien entre pathos et forme visuelle :

« Puis on jette [le serpent] sur un tableau réalisé avec du sable sur le sol de la *kiwa* [lieu de culte souterrain], représentant quatre serpents-éclairs, entourant un quadrupède. Dans une autre *kiwa* un tableau de sable représente une masse de nuages, dont sortent quatre éclairs de couleur différente, en forme de serpents, correspondant aux quatre points cardinaux. Les serpents sont jetés sur ce carré de sable avec une très grande violence, de sorte que le dessin est détruit et que le serpent se mêle au sable. Il me semble indéniable que c'est justement cet acte magique de lancer le serpent qui oblige celui-ci à agir en suscitant les éclairs ou en faisant tomber la pluie »²⁷. »

D'autres commentaires sont également très explicites : « les reptiles sont violemment précipités sur la peinture afin de produire, *par contiguïté*, la fusion du motif et de l'animal vivant »²⁸. »

De son voyage, Warburg retient un certain nombre d'observations qu'il énonce notamment dans sa conférence de Bellevue de 1923 intitulée modestement *Images du territoire des Pueblos en Amérique du Nord*. Warburg explicite, au début de sa conférence, l'objet de sa recherche en pays pueblo : ce qui l'intéressait, en tant qu'historien de la culture, c'était d'observer, écrit-il, une « enclave d'humanité païenne primitive » au cœur même de la civilisation technologique :

« Les Pueblos se trouvent dans une situation de transition, singulièrement hybride. Ils ne sont plus des êtres vraiment primitifs, se servant uniquement de leurs mains, pour lesquels il n'existe pas d'activité portant sur l'avenir éloigné,

26. A. Warburg, 1893.

27. A. Warburg, 1923.

28. *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

mais ce ne sont pas encore des Européens que la technologie a rendus sereins, attendant l'événement à venir comme une nécessité mécanique ou organique. Ils sont à égale distance de la magie et du logos, et leur instrument, c'est le symbole, qu'ils savent manier²⁹. »

Il n'est pas certain que l'accès à la symbolisation corresponde au passage de la magie au logos, passage désigné comme fictionnel aujourd'hui lorsqu'il est appliqué à une perspective phylogénétique. Warburg décrit comment le serpent-éclair est l'objet d'un rituel dans la danse avec les serpents, qui vise à déclencher l'orage salvateur pour les cultures. Il décrit la figure d'un oiseau peint sur une poterie comme témoignant d'« une étape intermédiaire entre la copie réaliste et l'écriture » : « Si étrange que cela paraisse, cette pensée mythique est le stade préliminaire de notre explication génétique et scientifique du monde », écrit plus loin Warburg. Il évoque « cette évolution qui va de l'approche instinctive et magique à l'établissement d'une distance intellectualisante ».

C'est la « coexistence de la civilisation logique » et d'« une causalité magique fantasmatique » qui intéresse Warburg, davantage que la rencontre d'une civilisation qui serait restée totalement à l'écart du monde moderne. Et c'est en ce sens que Serge Gruzinski, auteur de *La Pensée métisse*, reconnaît sa dette envers Warburg et se propose de reprendre l'enquête là où il l'avait abandonnée, situant sa recherche dans la continuité du projet de Warburg³⁰.

C'est cette même évolution que Warburg veut mettre en évidence lorsqu'il se penche sur les rituels indiens et les rituels antiques associant le serpent. Il interroge la similitude des procédés de sublimation d'actes sacrificiels au Nouveau-Mexique et dans la Grèce antique, pour faire ensuite l'histoire de l'évolution de la figure du serpent (« associé à ce processus de sublimation ») dans l'iconographie religieuse de l'Ancien et du Nouveau Testament. Il souligne alors l'ambivalence du serpent dans la culture antique, puis au cœur même de la Bible, où le serpent, cause de tout le mal et chassé du Paradis, parvient encore à « se faufiler dans un chapitre de la Bible » comme symbole païen d'une divinité guérisseuse³¹. Warburg conclut que, dans l'explication des faits, la causalité mythologique est remplacée par la causalité technique.

En tant qu'historien de la culture, Warburg s'est intéressé aux conditions de figuration et d'expression de formules de pathos, à leur lien avec une pensée mythique et à leur devenir dans des sociétés où domine la pensée

29. A. Warburg, 1923b.

30. S. Gruzinski, 1999, p. 7.

31. A. Warburg, 1923.

logique. Warburg considère comme un progrès le renoncement à l'acte sacrificiel au profit d'un acte symbolique, auquel Burckhardt fait également référence dans son évocation de l'histoire des cultures. Mais il semble peu probable que Warburg ait pu souscrire à l'idée d'une hiérarchie des cultures ou des images.

Benedetta Cestelli Guidi, dans une étude de la collection pueblo d'Aby Warburg, estime que Warburg adopte la démarche de l'ethnologie américaine, évolutionniste, dans ses choix d'objets, méthode de recueil de données et interprétation. Il constitue des collections qui montrent de façon linéaire l'évolution des formes, des techniques, et des symboles décoratifs : « Warburg est un homme de son époque, particulièrement attentif aux paradigmes de la recherche contemporaine³². » Warburg se penche sur l'évolution historique d'un conflit culturel entre mythe et rationalité. S'il met en évidence, grâce à l'image, des processus d'évolution de la pensée, il semble néanmoins véritablement étranger à une perspective d'évolution positiviste de la culture et des arts. Michaud estime que « si Warburg reprend les clichés progressistes du positivisme, c'est pour les renverser et non, comme Gombrich a voulu le démontrer pour les prolonger³³ »³⁴. Didi-Huberman avance que le concept même de *Nachleben* est contradictoire dans ses termes avec l'idée d'évolution, ou de progrès³⁵.

De même qu'il met au jour une double temporalité dans les images à partir d'un antagonisme entre paganisme antique et dévotion chrétienne, puis magie et rationalité chez les Indiens Pueblos, Warburg insère l'image dans un contexte plus vaste que celui de l'« œuvre elle-même », selon une démarche qui sera qualifiée d'anthropologique.



Les sources de l'image : histoire de l'art et anthropologie

La diversité des documents

La mise en question du primat de la source textuelle, archive publique et document écrit, posée clairement à la fin du XIX^e siècle et qui, plus tard, sera problématisée par les *Annales*, est évidente dans la pratique historique de Burckhardt et de Warburg. Elle est la conséquence d'une science de l'histoire qui ne peut plus se réduire à une linéarité dans laquelle s'inscrit l'événement.

32. *Ibid.*

33. P.-A. Michaud, 1998, p. 223.

34. B. Cestelli Guidi, 2003.

35. Cf. G. Didi-Huberman, 2002, p. 174.

Burckhardt, dans son projet d'élaboration d'une *Kulturgeschichte*, estime que la culture d'une époque se repère certes dans ses sources écrites et les événements de son histoire, mais aussi « dans ses tableaux, dans ses ornements architecturaux, dans ses paysages refaçonnés par l'homme, dans son imagination héraldique ou dans ses figures les plus marginales, les grotesques par exemple³⁶ ». « Des images, des tableaux, voilà ce que je désire », écrit Burckhardt en 1994, formule que reprend Warburg, avant même de constituer les planches de son atlas *Mnemosyne*³⁷.

S'écartant d'une histoire autonome de l'œuvre d'art, Erwin Panofsky considérait également des sources qui ne se limitaient pas à une documentation textuelle, mais intégraient également des sources iconographiques lorsque cela s'avérait nécessaire dans l'identification d'un motif. Warburg, dont l'iconologie ne distinguait pas entre forme et contenu, considère un ensemble de sources plus vaste, et hétérogène. Joseph Leo Koerner estime que si Warburg s'estimait en dette à l'égard de Burckhardt, c'est à la fois « pour l'ampleur de sa vision de la Renaissance » et tout autant pour « l'infinie diversité des documents qu'il avait rassemblés afin de constituer cette vue d'ensemble³⁸ ». Warburg opère un élargissement considérable de son champ d'étude pour considérer le « monde de l'art » : mécénat, humanistes, artistes, et plus largement encore l'« environnement » de l'œuvre, comme la lecture de Burckhardt le lui a suggéré, qui étudiait « chaque œuvre d'art en particulier dans son rapport direct avec l'environnement de son époque, pour saisir comme des “causalités” les exigences intellectuelles et pratiques de la vie réelle³⁹ ».

Les recherches de Warburg le portent vers l'étude des mimiques sociales, la mode vestimentaire, la chorégraphie, les conduites festives et les codes de salutation. Pour Warburg, en effet, qui suit à Bonn, entre 1886 et 1887, les cours d'anthropologie historique d'Hermann Usener, « l'image constitue un “phénomène anthropologique total”, une cristallisation, une condensation particulièrement significatives de ce qu'est une “culture”⁴⁰ ».

Si l'œuvre n'est pas la traduction fidèle d'un texte qui lui préexisterait, ou d'un contexte qu'elle résumerait, elle est donc un élément d'un ensemble plus vaste dont elle tire sa signification. Resituer l'œuvre ou l'image dans un ensemble plus vaste permet d'élaborer des hypothèses explicatives quant à la signification d'un dispositif visuel qui objective un mode de pensée visuel. Ce que Didi-Huberman, évoquant le projet *Mnemosyne*, exprime très clairement comme une tentative de « reposer le problème du style » :

36. *Ibid.*, p. 108.

37. *Ibid.*, p. 109.

38. J.L. Koerner, 2003.

39. G. Didi-Huberman, 2002, p. 74.

40. *Ibid.*, p. 48 et p. 103-104.

« [...] ce problème d'agencements et d'efficacités formels, en conjuguant toujours l'approche philologique du cas singulier avec l'approche anthropologique des relations qui rendent ces singularités historiquement et culturellement opératoires⁴¹ ».

Aby Warburg recommande de même une attention plus soutenue à ce que l'on appellerait aujourd'hui une géographie artistique dynamique. Dans son texte sur *Albert Dürer et l'Antiquité italienne*, Warburg entend montrer, avec l'étude de la *Mort d'Orphée*, comment le procédé formel de l'Antiquité, l'exagération gestuelle, part d'Athènes, passe par Rome, Mantoue et Florence pour atteindre Nuremberg « où il fit son chemin jusque dans l'âme d'Albert Dürer ». L'historien de l'art tient à souligner l'importance de ce « problème très vaste de l'histoire des styles, qui à vrai dire n'a guère été formulé jusqu'à présent : celui des échanges culturels et artistiques, au xv^e siècle, entre le passé et le présent, entre le Nord et le Sud », et qui devrait « permettre une explication plus générale des cycles dans l'alternance des formes d'expression artistique⁴² ».

L'analyse iconologique revient donc « à opérer une décomposition [de l'œuvre] qui en fera apparaître clairement l'hétérogénéité matérielle ou essentielle », estime Serge Trottein⁴³. Il s'agit de « pointer la fracture, l'élément symptomatique, voire incongru, disruptif, qui transforme l'image organisée en champ de tension. Petit ou grand, le détail est l'un des moyens de cette mise en crise⁴⁴ ». Le détail n'est pas forcément de nature iconographique, et son identification ne clôt pas l'analyse iconologique, mais elle en constitue plutôt le point de départ.



Style et pensée visuelle

Les Stilfragen contre l'origine technico-matérielle

Le débat sur l'origine des arts, tel qu'il se met en place au xix^e siècle, oppose une origine technico-matérielle à une origine ornementale que Riegl va défendre, quand bien même la découverte et la reconnaissance des peintures préhistoriques contredisent sa théorie. Riegl détermine une ligne de distinction irréductible séparant les arts selon qu'ils relèvent de l'esthétique ou de la magie. Seuls les arts relevant de l'esthétique peuvent être le résultat d'un *Kunstwollen*. Mais la proposition de Riegl d'accorder une importance à des motifs ornementaux est déjà novatrice lorsque l'on supposait que le domaine du décor relevait de l'arbitraire, du caprice et

41. *Ibid.*, p. 46.

42. A. Warburg, 1902.

43. S. Trottein, 1982.

44. In A. Warburg, 1923. Note de l'éditeur, p. 64.

de la fantaisie, et qu'il était déjà épuisé par la science⁴⁵. Les motifs les plus simples et les plus importants du style géométrique auraient été engendrés à l'origine par les techniques du tressage et du tissage. Riegl réfute la thèse de Semper reprise et exagérée par ses étudiants. La visée de Semper, rétrospective, est constamment marquée par le « fantasme de l'origine », note Damisch, quand Riegl s'emploie au contraire à mettre au jour les ressorts du développement progressif de l'art ornemental.

Riegl s'oppose au préjugé d'un développement essentiellement autonome de tous les arts ornementaux. Avec les *Stilfragen*, très récemment traduits en français, il entreprend la vaste et complexe histoire d'un système d'ornementation qualifié de végétal et en retrace la naissance et le développement, de l'Égypte pharaonique à l'époque romaine et au-delà jusqu'à l'art islamique⁴⁶. L'activité figurative à partir du modèle d'une forme naturelle ou d'un objet fabriqué suppose une manière ou une autre de *choix*, une *visée sélective*, en même temps que *l'adoption d'une règle* de transposition sinon de projection⁴⁷.

L'art commencerait, pour Riegl, avec la forme en tant que celle-ci procéderait elle-même du dessin sous son espèce la mieux caractérisée. Opposé au symbolisme, Riegl « formaliste » n'en défendait pas moins que l'art ornemental ne pouvait être dénué de signification.

Or, c'est cette même pensée visuelle qui est déniée aux arts non occidentaux, en particulier lorsqu'on suppose qu'ils sont du ressort du seul inconscient. L'origine technico-matérielle a été appliquée à l'art graphique inuit canadien. En effet l'art graphique est présenté comme l'héritier direct de l'art féminin des appliqués utilisé dans l'ornementation des vêtements. Cette assertion ne rend compte que d'une partie de la production graphique et ne peut valoir comme causalité car elle suppose une absence de volonté de la part de l'auteur de l'ornementation. Par ailleurs, les arts graphiques inuit sont d'une grande diversité formelle, et n'ont pas tous été créés selon la composition géométrique qui organise l'ornementation des vêtements. Certains sont très narratifs lorsque l'ambition de leur auteur est de rendre compte, de façon détaillée, d'une réalité extérieure : scènes de camp, changement de la vie en Arctique, transformations sociales, présence des missionnaires... Des sculpteurs ont de surcroît créé des œuvres très symétriques, selon une composition qui rappelle celle des dessins de Kenojuak.

Supposer que l'origine des dessins inuit réside dans l'ornementation vestimentaire ne fait, au reste, que reporter plus en amont la question des motifs utilisés dans l'ornementation vestimentaire. Les études sur le décor

45. H. Damisch, 2002.

46. A. Riegl, 1893.

47. H. Damisch, 2002. C'est nous qui soulignons.

du vêtement témoignent d'une volonté artistique que l'on peut mesurer à l'aune de l'inventivité qui a pu se déployer dans ce domaine.

L'ornementation vestimentaire

Dans le sixième volume du rapport de l'expédition danoise menée sous la direction de Knud Rasmussen de 1921 à 1924 dans l'Arctique nord-américain, Mathiassen rassemble les données collectées sur la culture matérielle des Eskimos Iglulik : incluant non seulement le groupe des Iglulingmiut à proprement parler, mais aussi les Aivilingmiut et les Tununermiut, formant une culture assez homogène⁴⁸. À propos de l'ornementation, le rapport signale sur des vêtements féminins de Chesterfield Inlet des motifs divers incluant des motifs végétaux, et le motif de la double courbe associé à des motifs de plantes : ce motif de la double courbe, cite le rapport, a été étudié par Speck dans l'ornementation indienne⁴⁹.

Speck, en effet, étudie la distribution géographique du motif de la double courbe parmi les populations indiennes du Canada⁵⁰. Composé de deux courbures opposées, le motif de la double courbe représente une sorte d'unité, sujette à diverses variations qui ne la rendent pas toujours reconnaissable à première vue. Si nous acceptons ce motif comme élément premier de l'art d'une région, écrit Speck, alors les dessins floraux (figure trilobée, fleur, bourgeon, feuille et vrille) et les figures géométriques (diamant à hachures croisées, cercle, ovale, zigzag, rectangle et bord en dent-de-scie) forment une classe subordonnée, secondaire. Les deux classes sont pratiquement identifiables dans toutes les tribus du groupe, montrant dans les motifs géométriques une ressemblance non négligeable avec les formes caractéristiques eskimos. D'une façon générale, la première classe est plus représentée au Nord, et la deuxième à l'Ouest.

De façon concordante avec la pensée de son époque, Speck estime que les tribus où ce motif est caractéristique n'ont pas de symbolisme particulier en art, et qu'il est possible que ce motif soit plus ornemental que symbolique. Néanmoins, son étude permet de saisir la circulation des motifs, peu étudiée, et contredit l'idée d'un cloisonnement étanche entre les cultures. Il a en effet été montré que les contacts entre les populations inuit et les populations indiennes, qui établissaient des relations de troc, étaient fréquents. Cette histoire est donc méconnue, comme celle qui suit immédiatement l'établissement de comptoirs en Arctique. Plusieurs études mentionnent par exemple l'extraordinaire déploiement de l'ornementation du vêtement féminin dès lors que les perles sont disponibles en Arctique.

48. T. Mathiassen, 1928.

49. *Ibid*, p. 177.

50. F. G. Speck, 1914.

L'ouvrage de Bernadette Driscoll, *The Inuit Amautik: I Like my Hood to Be Full*, en témoigne⁵¹. Driscoll distingue les variations de forme en fonction des régions, mais son ouvrage reste peu informatif sur les motifs décoratifs eux-mêmes. L'ornementation résiderait uniquement dans l'alternance de bandes de fourrure claire et foncée. Cette organisation aurait pour fonction la distinction des sexes : les bandes horizontales des bottes sont la réserve des femmes, et les bandes verticales celle des hommes. Driscoll précise que les amulettes ont une fonction de protection spirituelle mais ne donne pas d'information sur leur localisation ou leur disposition.

Les contacts avec les Occidentaux conduisent à l'utilisation de nouveaux objets décoratifs : pièces, cuillères, perles... Les perles sont d'usage commun dès 1821. Les motifs de perles sont très individualisés. Driscoll précise que le style à l'intérieur des terres était plus floral et plus proche des décorations des groupes indiens. Pour Driscoll, la liberté de création à partir des perles a constitué une sorte de base pour l'expression graphique dans d'autres médiums.

Judy Hall indique les informations d'ordre social et culturel (âge, sexe, activité, nubilité, origine géographique) fournies par l'ornementation du vêtement⁵². L'ornementation (amulettes) et le tatouage forment des liens entre les mondes physiques et spirituels, mais le concours possible de l'esthétique à l'établissement de ces liens n'est pas considéré. L'ornementation devient signe de richesse et de prestige avec l'utilisation de marchandises européennes comme le tissu coloré, les perles de verre et le métal. L'ornementation avec des perles est signalée en 1750 — avec de l'ivoire et de l'os sur le pourtour de la capuche. Les motifs sont connus à partir du XIX^e siècle. Si l'emplacement des décorations de perles coïncide avec une longue tradition de décoration, les motifs permettent à la couturière l'expression de sa propre sensibilité créatrice⁵³. Les panneaux sur la poitrine sont décorés de motifs complémentaires géométriques ou floraux, selon la préférence individuelle ou l'imagination de la couturière.

Driscoll suggère une relation entre la décoration des poignets du vêtement et la pratique traditionnelle du tatouage. Elle estime aussi que les dessins centraux de la capuche correspondent à des vertèbres de caribou ou des abstractions de squelette⁵⁴. Les échanges entre Aivilingmiut et Qairnirmiut (sur les lieux de chasse, postes de commerce ou bateaux de baleiniers) contribuent à un mélange des traits stylistiques et décoratifs.

La photographie, malheureusement non commentée, d'un *amautik* daté des années 1930, montre sur toute la largeur de la taille du vêtement une

51. B. Driscoll, 1980.

52. J. Hall, J. Oakes, S. Qimmiu'naaq Webster, 1994.

53. *Ibid.*, p. 82.

54. *Ibid.*, p. 83.

scène de chasse décrite en trois temps : un igloo, une poursuite en attelage, un ours abattu. Cet ensemble repose sur des décorations cruciformes formant alors autant d'inégalités du sol glacé de l'Arctique. Dans les années 1940 apparaît à Coppermine un nouveau type de décoration, sur la parka extérieure en peau de caribou : inserts de fourrure blanche en forme de croix, d'étoiles à quatre branches, de cercles et de trèfles.

L'ornementation vestimentaire — dont on connaît mal la nature des motifs (figuratifs, géométriques...), les variations régionales, individuelles, l'éventuelle inscription dans un système de signification autre que relatif aux critères précités d'âge, sexe, activité, nubilité, origine géographique — revêt pourtant une grande importance : elle apparaît de façon tout à fait inattendue dans la première scène d'*Atanarjuat*, du réalisateur Zacharias Kunuk, caméra d'Or au festival de Cannes, scène fictionnelle où deux hommes comparent les motifs ornant leur vêtement respectif : étonnante ouverture du film sur une question d'ordre plus historique (un motif du Nord découvert par un habitant du Sud) que mythologique lorsque l'ambition du film est la narration d'un mythe.

Style et expression individuelle

Les ouvrages de Driscoll et de Judy Hall, Jill Oakes, Sally Qimmiu'naaq Webster, mettent donc l'accent sur l'appropriation dynamique de formes et l'inventivité des couturières inuit dans l'ornementation vestimentaire. Par contraste, l'anthropologue Edmund Carpenter estime que les sculpteurs inuit ne font aucun effort pour développer des styles personnels et oppose deux situations radicalement différentes, entre lesquelles aucune situation intermédiaire n'est possible.

« Leur but n'est pas de développer des styles d'art uniques, pas de présenter des vues personnelles, ni même de concrétiser des tendances bizarres pour eux-mêmes personnellement ; c'est plutôt d'exprimer à la perfection une tradition éternelle, de respirer à l'intérieur d'elle le "souffle de la vie" pour que chaque forme soit fraîche bien que la grammaire ne soit jamais violée⁵⁵. »

La pensée occidentale suppose aisément, dès qu'il s'agit de périodes éloignées ou de cultures lointaines, qu'un lien d'évidence unit l'individu à sa culture. C'est d'ailleurs la même métaphore de la respiration que Carpenter met à contribution dans une visée démonstrative (respirer à l'intérieur de la tradition le souffle de la vie), et que Bryson utilise au contraire dans un dessein critique (« cette habileté à inhaler la culture aussi librement que l'air, à intégrer ses conventions avec une spontanéité instinctive »)⁵⁶.

55. E. Carpenter, 1966. Nt.

56. *Ibid.* Nt.

Carpenter estime également que l'art aivilik, qu'il généralise à l'« art eskimo circumpolaire », offre « beaucoup de scènes illustrées indépendantes, souvent sans rapport, sans arrière-plan, une organisation fortuite, l'ornementation sur les vêtements féminins, qui ne sont rien de plus que la juxtaposition de motifs sans rapport⁵⁷ ».

Blodgett écarte la possibilité d'une interaction entre les motifs d'un même dessin dans l'œuvre de Kenojuak :

« [...] Généralement ses dessins ne sont pas narratifs et les sujets à l'intérieur d'un dessin n'interagissent pas. *Oies effrayées par un renard* est la seule estampe dans laquelle on voit une relation causale entre les sujets. Habituellement, les oiseaux, animaux et personnes apparaissent simplement ensemble dans un dessin particulier comme les parties d'une scène globale. Leurs relations n'ont pas d'autre signification que leur conjonction dans une image visuelle⁵⁸ ».

L'interaction en termes d'action physique est à distinguer de l'interaction symbolique. L'estampe *Arctic Scene* (n° 65) est un exemple de composition où les sujets (*subjects*) n'interagissent pas, selon Blodgett pour qui l'estampe « est moins une scène de campement qu'une composition de divers motifs compatibles ». Quelle est donc la nature du lien de compatibilité ? Le lieu figuré — la schématisation d'un campement — organise selon deux axes de symétrie (vertical et horizontal) des figures et motifs protecteurs (igloos de part et d'autre d'un personnage central féminin accueillant des enfants), mais aussi puissants : le harfang surdimensionné aux serres, bec et regard fixes, éléments mis en évidence par une teinte foncée, ou la femelle ourse dont on connaît la force et la dangerosité. L'ensemble des motifs entourant le personnage féminin apparaît comme des figures puissantes et protectrices, qui pourraient également représenter des dimensions de cette personne.

Les dessins de Kenojuak résistent en fait à un découpage en unités élémentaires qui seraient sans relation entre elles. Le procédé que Kenojuak décrit attend bien l'expression d'une forme :

« Je ne conçois pas simplement un dessin en entier. Je commence et j'esquisse une formule et je la regarde et considère, bon, il n'y a pas assez là, c'est trop fin ou trop vague ; ce n'est pas complet, ce n'est pas assez étoffé pour un dessin. Alors je le regarderai pendant un moment et ensuite de nouvelles choses me viennent à l'esprit pour emplir davantage l'espace et aussi pour embellir davantage l'image, pour la rehausser, et donc, ensuite, je les ajouterai. De nouvelles choses me viennent à l'esprit et les voilà ; je les incorpore et ensuite regarde à nouveau. Et cela semble encore inachevé, alors comme mon imagination travaille toujours, utilisant ce que j'ai déjà fait à partir de mon inspiration, je dispose des parties supplémentaires,

57. E. Carpenter, in E. S. Carpenter, F. Varley, R. Flaherty, 1959. Nt.

58. J. Blodgett, 1985, p. 36. Nt.

jusqu'à ce que soudain je le regarde et me dise, bon, c'est terminé, j'arrête. Je n'ai jamais continué et rempli un peu ici, un peu là, puis regardé et pensé : oh, hops, je pense que j'en ai mis un peu trop ici. Ce n'est pas la façon dont mon esprit travaille. C'est une sorte de complétude qui est apparente, c'est facilement apparent pour moi. Je le regarde et me dis, bon, voilà, c'est ça ; je l'ai comblé de façon satisfaisante, et je le pose ou le mets de côté... Simplement je commence et les idées me viennent à l'esprit. Je pense, bon, je vais faire ça et ce sera un petit peu plus imprécis ou plus subtil et alors parfois ce sera une plus grande surface de couleur, plus vigoureuse, et ce sont les genres de concepts à partir desquels je commence. Et c'est en quelque sorte un remplissage jusqu'à un certain point où, à mes yeux, ça y est. Il n'y a vraiment plus aucune place pour mettre quoi que ce soit qui ferait partie de la solution, et donc je m'arrête⁵⁹. »

Ce n'est pas le hasard, pondéré par une supposée existence d'un répertoire naturaliste des formes (dans la culture inuit) qui dicte le trait. Kenojuak a, par ailleurs, expérimenté des compositions qui lui ont été suggérées par des commandes sans en prolonger davantage l'utilisation dans ses compositions ultérieures. Les gravures *Owl's Treasure* (2002) et *Tapestry of Owls* (2002) se caractérisent par la répétition du motif central sur des vignettes alignées le long des bordures supérieure et inférieure de la feuille. Suggérée à Kenojuak lors du passage de la commande destinée à la fabrication de couvertures par Spirit Wrestler Gallery à Vancouver⁶⁰, la formule est ensuite totalement oubliée par l'artiste.

Kenojuak considère l'image dans une globalité à partir de laquelle elle peut faire sens. Cette « pensée visuelle » s'exprime au moyen d'un procédé tout à fait étonnant de déploiement de motifs autour d'une figure centrale, qui caractérise un style que nous appelons « irradiant ». Cette pensée visuelle est évidemment indissociable de la notion d'efficacité symbolique.

59. *Ibid.* Nt.

60. Entretien de Terry Ryan avec l'auteur. T. Ryan, 1996.

2.

KENOJUAK ASHEVAK : UN PORTRAIT DE L'« ÊTRE » INUIT AU FÉMININ



L'évolution de la représentation

Corpus et sources

Cette étude considère la période de 1959 à 2002 : la première estampe de Kenojuak, *Rabbit Eating Seaweed*, est en effet imprimée en 1959. En 2002, d'intéressantes propositions formelles suggèrent une synthèse de diverses formules et confirment les hypothèses formulées au sujet des premières œuvres de Kenojuak. Les sculptures de Kenojuak n'ont pas été référencées et ne sont pas considérées dans cette étude.

Entre 1959 et 2002, Kenojuak Ashevak produit environ deux mille dessins, dont deux cents font l'objet d'une gravure et sont reproduits dans les catalogues annuels d'estampes de la West Baffin Eskimo Co-operative. À cette production de dessins s'ajoutent les commandes d'estampes passées à Kenojuak, parfois reproduites dans les catalogues.

Comment comprendre les dessins de Kenojuak, qui bénéficient d'une réception exceptionnelle comme il a été indiqué en introduction de ce livre ? Peut-on voir dans les dessins de Kenojuak une autre caractéristique que celle d'un seul esthétisme ? Que signifie précisément cette beauté, que Kenojuak invoque ? Si Kenojuak n'illustre ni les mythes ni la vie quotidienne, l'hypothèse mise ici à l'épreuve est celle de l'existence d'une relation entre culture et image et, donc, d'une véritable pensée visuelle qui se manifesterait dans les dessins de Kenojuak. Une caractéristique essentielle des dessins de Kenojuak consiste en un déploiement des motifs. Ce déploiement ne concerne pas seulement les dessins où il apparaît de façon spectaculaire, comme dans le *Hibou enchanté* (pl. 1), mais il se retrouve, plus ou moins marqué, dans la majeure partie de sa production graphique.

Pour tenter de mieux comprendre cette singularité, il est nécessaire de prendre en considération l'ensemble des dessins de Kenojuak. Les estampes de Kenojuak ne représentent qu'un dixième de ses dessins : la plus grande

partie de la production graphique de Kenojuak est méconnue. Il a donc été porté attention à l'ensemble de son œuvre graphique conservée à la McMichæl Art Collection à Kleinburg, en Ontario⁶¹.

Les sources comprennent les dessins de Sheouak, Oshutsiak Ommaluk, Pudlo Pudlat, Pitaloosie Saila, mais aussi de dessinateurs de communautés différentes, comme Jessie Oonark et Tookoomee de Baker Lake. Ces dessins sont également conservés à la McMichæl Art Collection à Kleinburg. L'analyse iconologique s'appuie sur d'autres sources qui n'appartiennent pas toutes à la catégorie des œuvres d'art : ornementation vestimentaire, tatouage facial, parure chamanique, masques, ou encore photographies. Sont également prises en compte des sculptures de diverses périodes : sculptures contemporaines, des sculptures de la culture de Dorset (1000 av. J.-C.-1000 ap. J.-C.) et de la culture de Thulé (1000 ap. J.-C.-1600 ap. J.-C.).

Les sources orales sont constituées d'entretiens réalisés avec des sculpteurs et dessinateurs de l'île de Baffin : Kenojuak Ashevak, Pitaloosie Saila, Pauta Saila, Oviloo Tunillee, Toonoo Sharky, Napatchie Sharky, ainsi qu'avec de multiples acteurs du monde de l'art inuit⁶². Des rencontres plus informelles ont lieu avec de nombreux sculpteurs, que ce soit à Broughton Island avec Paulosee Kuniloosie, dont quatre sculptures sont exposées au Centre Georges-Pompidou lors de l'exposition *Magiciens de la Terre*, à Cape Dorset, ou sur un îlot de la baie d'Andrew à plusieurs heures de canot de Cape Dorset où réside le sculpteur Quvianatuliak Takpaungai.

La spécificité de la production d'estampes en Arctique invite cependant, avant d'étudier les œuvres graphiques, à tenir compte des médiations qui interviennent entre le dessin et l'estampe.

Remarques préliminaires sur les médiations

La consultation de l'ensemble des dessins de Kenojuak à la McMichæl Art Collection laisse entrevoir des différences notables entre le corpus des dessins et celui des estampes. Il faut également tenir compte de la

61. Les conditions de conservation des documents sont précaires en Arctique. Un incendie a détruit le bâtiment de la coopérative Sanavik de Baker Lake en 1977 et brûlé l'ensemble des dessins et estampes conservés par la coopérative.

62. Terry Ryan, directeur de la West Baffin Eskimo Co-operative à Cape Dorset, July Papatsee, Inuit Art Centre, Maria Von Finckenstein, conservatrice de l'art inuit au Musée canadien des civilisations, Hull, Marie Routledge, conservatrice de l'art inuit au musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa, Jacques Desjardins, conservateur au musée des Beaux-Arts de Montréal, Catherine Stewart, chef de collections à la McMichæl Canadian Art Collection, Kleinburg, Nairy Kalemquerian, directrice de la Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, Louis Gagnon, conservateur et responsable du programme des musées du Nunavik pour l'Institut Avatak ainsi que des galeristes en France et au Canada.

médiation technique de la gravure et de l'impression auxquelles Kenojuak ne participe pas, à l'exception de la gravure sur cuivre qu'elle réalise elle-même. À Cape Dorset, l'édition d'estampes fait généralement intervenir trois personnes distinctes : le dessinateur, le graveur, l'imprimeur. Les circonstances du choix de cette organisation dans l'atelier de la coopérative de Cape Dorset ont été exposées dans la première partie de cet ouvrage. Les artistes peuvent se rendre dans l'atelier, mais la phase de gravure et d'impression ne suscite pas spécialement leur intérêt, estime Terry Ryan⁶³ : en particulier, les femmes éprouveraient de la réticence à indiquer aux imprimeurs (hommes) ce qu'il faut faire⁶⁴.

Les effets de la médiation technique à prendre en compte sont la modification des traits (contours en général), la suppression ou l'ajout de détails ornementaux, la modification des couleurs, la sélection d'un motif parmi d'autres, ou au contraire l'ajout d'un ou plusieurs motifs. L'estampe *Owls Gather Together* (1984) ne présente pas les deux oiseaux qui semblent moribonds, tombant du bec grand ouvert de deux oiseaux latéraux (CD.40.1830).

Parfois, ce sont des contraintes techniques qui ont conduit à des modifications du dessin : ainsi le bloc de pierre de la matrice du *Hibou enchanté* (pl. 1) s'est montré trop petit pour les plumes supérieures de l'oiseau dont deux ont été légèrement raccourcies⁶⁵.

Lorsqu'en 1962, à la suite de la gravure sur pierre est expérimentée la gravure sur cuivre, Kenojuak effectue elle-même la gravure. Elle grave alors un nombre important de plaques, sans que la gravure ne lui convienne particulièrement : à ses dires, le travail est fastidieux (difficile et long) et le burin peut occasionner des blessures⁶⁶. L'impression des épreuves est effectuée par les personnes qui habituellement réalisent la gravure sur pierre. Lorsque la lithogravure est introduite, Kenojuak de nouveau s'éloigne du processus de gravure.

Enfin, il faut rappeler que les dessins ne sont pas toujours reproduits intégralement, surtout dans les premières années du programme de gravure : un motif peut être isolé pour la collection d'estampes. La première estampe de Kenojuak, *Rabbit Eating Seaweed*, est tirée du motif d'un appliqué (pl. 15), et elle n'en reproduit qu'une partie⁶⁷.

63. Entretien de Terry Ryan avec l'auteur. T. Ryan, 1996. Sur l'organisation de la gravure de la West Baffin Eskimo Co-operative, cf. p. 34. Cf. également J. Blodgett, 1991b.

64. Rapporté par Blodgett, in J. Blodgett, 1985, p. 53.

65. Le dessin et son estampe sont reproduits in J. Blodgett, 1985, p. 57.

66. *Ibid.*, p. 52.

67. Kenojuak Ashevak, *Rabbit Eating Seaweed*, 1959. 23 cm x 61 cm. Le sac à main réalisé par Kenojuak est daté du début des années 1950 dans l'ouvrage de Blodgett (1985), où il est reproduit en page 33.

Les graveurs ajoutent parfois des détails de texture qui ne font pas partie du dessin. Concernant les dessins de Kenojuak, il s'agit de détails de plumage⁶⁸. Blodgett donne plusieurs exemples d'estampes pour lesquelles les graveurs ont ajouté ou supprimé des effets de texture. Dans les estampes *Owl, Ravens and Dogs* (1967) et *Triumvirate* (1968), ajout et suppression concourent au même résultat, qui est d'atténuer l'intrication des différentes figures d'une même composition. Les premiers dessins de Kenojuak étant réalisés au crayon de graphite, les estampes en couleur sont une interprétation totale. Les crayons de couleur sont disponibles à la coopérative à partir de 1965⁶⁹, les pointes feutre en 1967⁷⁰. À partir de 1965, le choix de couleurs n'en est pas moins limité en raison du caractère aléatoire de l'approvisionnement de la communauté arctique.

L'interprétation des dessins de Kenojuak par les imprimeurs va dans le sens d'une atténuation des couleurs, que Kenojuak apprécie vives, alors que, généralement, c'est l'opération inverse qui est appliquée aux dessins des autres dessinateurs pour lesquels les imprimeurs densifient les couleurs à l'impression. Kenojuak choisit un ensemble de couleurs s'accordant au dessin qu'elle s'apprête à réaliser, et n'en change pas au cours du dessin.

« En somme, je mets de côté les couleurs que je veux utiliser et je ne fais pas le dessin d'un coup. Je vais m'arrêter et rassembler mes pensées et décider comment je vais continuer. Mais quand je continue vraiment et que je reviens avec une nouvelle inspiration, ce sera toujours avec les couleurs que j'ai mises de côté pour ce dessin particulier. Je dispose les couleurs d'une certaine façon. J'ai le sens de la couleur, elles ne sont pas simplement disposées en vrac. Je placerai deux couleurs côte à côte dont j'ai l'impression qu'elles iront bien ensemble, et donc celles qui sont installées juste là sont en quelque sorte alignées d'une façon qui convient à mon sens de la couleur. Ce n'est pas comme si quelque chose me parvenait totalement à partir du bleu, en termes de couleurs, alors que c'est possible en termes de contours ou de forme. Mais les couleurs font partie d'un système informel que j'ai. Je choisis deux couleurs qui iront côte à côte, les aligne, me disant que ces deux-là vont bien ensemble. J'utilise ce système pour le passage des couleurs et n'en change pas au cours du dessin⁷¹. »

L'étude des couleurs dans les dessins de Kenojuak montre que l'artiste utilise les couleurs pour intensifier le déploiement du motif central : les couleurs des motifs qui le prolongent sont identiques ou dans la même tonalité.

68. J. Blodgett, 1985, p. 64.

69. *Ibid.*, p. 39.

70. Pour des raisons techniques, la coopérative recommande aux artistes d'en éviter l'emploi à partir du milieu des années 1970. Cf. J. Blodgett, 1985, p. 50.

71. *Ibid.*, p. 41. Nt.

Les titres des dessins ne sont pas attribués par Kenojuak. Ils sont une interprétation du personnel de l'atelier de gravure (directeur artistique de la coopérative, graveurs, imprimeurs). Lors de notre entretien avec Pitaloosie Saila à Cape Dorset, celle-ci nous fait part de la difficulté de choisir des titres, mais signale que d'autres titres lui sembleraient plus appropriés. À la place de *Changing Traditions* (1991), traduit dans une édition en langue française par *Évolution*, Pitaloosie propose, pour le portrait de plusieurs personnes, *My Family Tree*. Le titre proposé par la coopérative met l'accent sur la notion de changement (vêtements, morphologie), quand Pitaloosie souligne l'idée de généalogie et de continuité. De même, une représentation de Sedna porte le titre *Out of the Sea* (1986). Pitaloosie estime qu'il devrait mentionner le nom de « Sedna », qui est, selon ses termes, un « mot très puissant⁷² ». L'esprit de la mer, féminin, est le plus puissant et le plus dangereux, et c'est sans doute celui qui est connu sous le plus grand nombre d'appellations : Sedna (« celle qui est en bas »), Taleelayu, Nuliyayuk (« la pauvre épouse »), Arnaaluk takannaaluk (« la femme qui est en bas »), Takannakapsaaluk (« la mauvaise » ou « la terrible qui est en bas »), Kannakapfaluk, Arnakapshaaluk (« la grande méchante femme »), Nakorut (« la dispensatrice de forces »)⁷³. Kannaaluk est le terme auquel Bernard Saladin d'Anglure se réfère⁷⁴.

Kenojuak se dit satisfaite des titres qui ont été donnés à ses estampes⁷⁵. Cependant, les titres ne sont pas toujours fiables sur le plan iconographique : les oiseaux de l'estampe *Field of Ravens*, de Kenojuak (1983), présentent en effet des pieds curieusement palmés pour de grands corbeaux.

Ces remarques conduisent à une attitude de prudence méthodologique : si la consultation des dessins originaux permet de vérifier la modification éventuelle de certains éléments sur des estampes particulières, d'une façon générale l'étude ne considère ni les titres, ni les couleurs.

Chamanisme, animaux auxiliaires, figures humaine et mythiques : une évolution progressive de la représentation

Des continuités et des discontinuités sont nettement repérables dans la production graphique de Kenojuak. L'une des caractéristiques les plus étonnantes concerne la disparition des signes liés au chamanisme dans les dessins de Kenojuak. Ces signes sont très présents dans les premiers dessins, et ces dessins n'ont pas été reproduits en gravure. Ils représentent un harfang, une tête animale ou un visage humain avec de très longues

72. Entretien de Pitaloosie Saila avec l'auteur. P. Saila, 1996.

73. Cf. Z. Nungak, E. Arima, 1975, p. 111.

74. B. Saladin d'Anglure, 1988.

75. In J. Blodgett, 1985, p. 35.

dents, signes manifestes d'une transformation chamanique⁷⁶. Un harfang porte même sur ses ailes, démultipliées au nombre de quatre, des ours dont on sait qu'ils sont, avec les oiseaux, les animaux les plus fréquemment utilisés comme esprits par le chamane. La présence de ces signes du chamane ne signifie pas obligatoirement que Kenojuak ait représenté un acte de transformation du chamane, mais il est fort probable qu'elle représente, en tout état de cause et au minimum, la capacité de se transformer et la puissance que cet acte suppose. Une tête de mammifère terrestre aux oreilles pointues (loup ?) porte également deux très longues dents et de sa tête jaillissent quatre pattes gigantesques aux griffes acérées.

Des dessins aux estampes, signalons également l'absence, dans les gravures, des représentations de scènes de vie où domine un évident sentiment de bonheur. L'un de ces dessins représente un homme et une femme se tenant la main, entourés d'oiseaux aux ailes déployées, d'animaux terrestres et marins. Au point de contact des deux mains jaillissent de longues formes oblongues, semblables à des feuilles (dessin CD.40.72). Dans un autre dessin d'une composition semblable, ce sont une mère portant un enfant dans la poche de son *amauti* et un jeune enfant qui sont entourés d'oiseaux aux ailes déployées. En 1967, l'estampe *Arctic Scene* présente pourtant une scène de campement, mais l'impression d'ensemble ne dégage néanmoins plus le même sentiment de bonheur : elle présente une femme au centre d'un campement figuré par deux igloos, et au premier plan duquel des animaux déambulent et des enfants jouent sous le regard scrutateur du harfang.

Les transformations qui s'expriment en termes de composition, de figures représentées (humains, esprits, animaux terrestres, célestes, marins), d'indications mythologiques (Sedna, soleil-sœur, grand corbeau...) contredisent l'absence supposée d'évolution de la représentation dans l'art graphique inuit⁷⁷.

Quatre périodes schématiques sont réperables dans la production d'estampes de Kenojuak. Ces périodes ne constituent pas pour autant des ensembles toujours homogènes et nettement distincts.

De la fluidité des motifs à la mise en symétrie

Une première période s'étend de 1960 à 1973 et propose plusieurs types de composition. Diverses figures humaines et animales sont liées par des relations de contiguïté. Les formes sont souvent souples et fluides (*A vision of Animals*, 1961, *Night Spirits*, 1960).

76. Cette caractéristique est interprétée comme indice de la transformation du chamane par les artistes inuit ainsi que par J. Blodgett, in J. Blodgett, 1976. Kenojuak, Dessin, *Untitled*, 1960. 45,7 cm x 61,5 cm. Réf. : CD-040-42. Reproduit in J. Blodgett, 1985, p. 46.

77. M. Jackson, 1987, p. 12.

Dans d'autres compositions, un élément central projette des formes oblongues (rayons solaires, plumage ou feuillage le plus souvent) autour duquel se déploient des figures secondaires. La forme circulaire de cette composition se transforme en une symétrie selon un axe vertical. La gravure *The Return of the Sun*, de 1961 (pl. 14), de même que plusieurs gravures sans titre de 1962, montrent très bien cette transformation progressive par laquelle l'organisation circulaire des motifs par un contact physique évolue vers une symétrie selon un axe médian. Un dessin non reproduit en estampe témoigne de la même évolution⁷⁸.

Enfin, un ensemble de compositions moins rigides présente des motifs qui ne sont pas toujours en contact, mais où il est rare de ne pas observer de symétrie, que celle-ci soit élaborée selon un axe vertical ou, plus rarement, selon un axe horizontal. Dans cette période domine la figure du harfang. Celui-ci est représenté de face, alors que les autres figures d'oiseau apparaissent de profil. La première représentation de face est un soleil : figure féminine dans la mythologie inuit, il est précisément représenté avec un tatouage féminin sur le menton. Deux palmipèdes sont souvent placés en vis-à-vis de la figure centrale du harfang. De nombreuses estampes dénotent une expression de puissance à travers des éléments tels que postures, prééminence des becs, esprits munis de couteaux. La figure du harfang apparaît de plus en plus symétrique, les yeux au regard fixe, les serres surdimensionnées, parfois en surnombre comme dans *Owl Spirit* (1969, pl. 4) où le harfang étire latéralement six pattes. La figuration de campements apparaît à plusieurs reprises, campement d'hiver représenté par un ou deux igloos et réduit à cette silhouette distinctive.

Le travail avec l'artiste canadienne Kate Graham, invitée par la West Baffin Co-operative à Cape Dorset, a donné lieu à des peintures acryliques où le paysage s'ordonne selon une composition originale en strates horizontales. Il ne semble pas avoir eu d'effet durable sur l'art graphique de Kenojuak, contrairement aux dessins de Pitseolak avec lesquels ceux de Kenojuak offrent de véritables parentés : symétrie des compositions, déploiement d'un motif central. Kenojuak s'exprime ainsi au sujet de Pitseolak Ashoona :

« Lorsqu'on est un artiste, il arrive qu'aucun sujet de dessin ne vous vienne à l'esprit, et parfois, elle éclatait tout simplement de rire. Lorsque je lui rendais visite, elle faisait toutes sortes de dessins différents et aussi des sculptures. J'étais toujours émerveillée de son habileté en la regardant faire. C'est ce dont je me souviens le plus à propos d'elle. J'ai toujours beaucoup aimé aller chez Pitseolak. »

78. Kenojuak Ashevak, *Untitled*, dessin. Réf. : CD.40.78.

79. La collection de 1973 ne contient pas d'estampes de Kenojuak, ce que Blodgett attribue au hasard, mentionnant le fait que si l'époux de Kenojuak, Johnniebo, décède en 1972, la coopérative aurait pu utiliser des dessins antérieurs de Kenojuak. Cf. J. Blodgett, 1985, p. 52.

Visage féminin

À partir de 1974 apparaît soudainement la figure humaine sous la forme d'un visage féminin devenant figure centrale des compositions de Kenojuak⁷⁹. La figure humaine prend la place du harfang, sans l'exclure systématiquement de la composition. Elle inaugure une période de presque dix ans dans laquelle cette composition se répète quasi invariablement, le harfang reprenant parfois sa position centrale. Sedna apparaît sous des traits plus apaisés mais l'effet de présence, dans l'intensité des regards, est manifeste.

L'ensemble de cette période présente une homogénéité de composition, la persistance de signes de puissance, comme dans *Spirit of the Raven*, 1979 (pl. 5), une exubérance de couleurs. Les grands corbeaux, autour du harfang ou du visage féminin, ont remplacé les palmipèdes. Le grand corbeau est une figure essentielle de la mythologie inuit : il est, comme signalé précédemment, à l'origine de la lumière. Les titres font alors référence à une autoreprésentation. En 1975, *The Owl and I, My Birds, Images I Know*. En 1979 : *Bears and My Birds, My Birds Together*. En 1980 : *The World Around Me*. 1981 : *Me and My Birds*. Et pour la première fois, un titre suggérant l'identité de la figure de l'oiseau avec l'auteur : *Myself and I*, de 1981 (pl. 12)⁸⁰.

Diversification

À partir de 1983 on observe une diversification des compositions, dans lesquelles la symétrie est encore de règle mais parfois moins stricte. La figure humaine est beaucoup moins souvent représentée. La forme irradiante est moins utilisée et le harfang change d'aspect (motifs géométriques, triangles, losanges, becs aux profils rappelant ceux des motifs haïda). Un nouveau procédé est mis en œuvre : des ailes du harfang représenté comme le *Hibou enchanté* (pl. 1) en deux masses déployées (tête et corps à droite, et queue occupant la moitié gauche du dessin) émergent des têtes d'oiseau au bec allongé et pointu : *Bountiful Bird*, 1986. En 1989, une composition nouvelle est déclinée sur deux estampes : un mammifère, du corps duquel se déploient des esprits. Deux estampes figurent des loups dans un paysage montagneux : effet de sol, perspective (effet d'éloignement) et ciel sont mis en place.

Faces à faces

L'année 1991 pourrait initier une quatrième période car sont figurés pour la première fois des visages féminins qui se font face et sont représentés de profil. En termes de représentation humaine, de nombreux changements sont discernables : une multitude de visages féminins (identifiables

80. Les titres ne sont pas attribués par Kenojuak.

à la capuche de l'*amauti*), organisés en vis-à-vis, couvrent la feuille. Le titre *Throat Singers Gathering* ne nous paraît pas adapté tant le dessin semble plutôt répéter et amplifier un seul et même duo. Deux femmes à genoux se font face, de part et d'autre d'un amoncellement de pierres ; elles sont chacune surmontées de deux oiseaux : *Guardians of the Katajjaqatiit (Throat Singers)*, 1992 (pl. 19). Une représentation de Sedna, portant deux tresses, tire la tresse d'une femme vêtue d'un *amauti* : *Comparing Braids*, 1993. Le catalogue d'estampes de l'année suivante présente une diversité tout aussi étonnante : deux oiseaux ressemblant à des grands corbeaux tirent verticalement deux femmes par les cheveux (*Transference*, 1994). Dans cette composition symétrique autour de l'axe médian, il n'y a plus de mouvement d'irradiation et les corps humains ont peu de formes.

Un harfang « irradiant » présente deux corps supportés par une seule paire de pattes. Le soleil tatoué fait un retour « marqué » : son disque est couvert de fines lignes de tatouage en pointillés, les rayons se déploient comme des excroissances foliées aux pointes effilées, très régulières et selon une élégance qui se distingue de la rusticité du premier soleil tatoué (*Tattooed Sun*, 1994). Le tatouage se décline sur les visages de plusieurs dessins (*Owls together*, 1994).

My Mother, Myself, 1995 : deux profils féminins se font face, simplement encerclés d'une fine ligne, dans une composition d'une sobriété nouvelle. Un oiseau à tête humaine semble aussi faire écho à un dessin de 1960. Il est à noter que le procédé d'irradiation est affecté à d'autres oiseaux que le harfang. Le grand corbeau et Sedna sont beaucoup plus représentés qu'auparavant.

Conclusion

Cette présentation schématique permet de souligner plusieurs caractéristiques de la production graphique de Kenojuak.

En premier lieu l'existence d'une pensée visuelle apparaît nettement. Kenojuak élit une forme, un style, caractérisé par le déploiement d'un motif central et par une mise en symétrie des éléments du dessin, style dont elle ne se départit pas, malgré des propositions plastiques différentes qui ont pu lui être proposées ponctuellement. Il y a bien élection d'une forme de prédilection, dont l'étude proposera une interprétation.

Cette forme n'a pas la prétention à reproduire la réalité extérieure :

« Je tire juste ces choses de mes pensées et de mon imagination, et je ne donne pas vraiment de poids à l'idée que ce soit une image de quelque chose. En d'autres termes, je n'essaie pas de montrer ce à quoi une chose ressemble dans le monde matériel. Je me concentre juste sur son placement sur le papier d'une façon qui me plaît en propre, que cela ait à voir avec la réalité subjective ou non. Et c'est ainsi que j'ai toujours essayé de faire mes images et c'est toujours ainsi que je les fais et

je n'ai jamais pensé à une autre façon que celle-là. C'est juste mon style, et c'est la façon dont j'ai commencé et c'est la façon dont je suis aujourd'hui⁸¹. »

Kenojuak a clairement énoncé qu'il n'était pas dans son projet de dessiner le réel tel qu'il se donne à voir : « [...] je n'aime jamais vraiment dessiner de façon réaliste, explique-t-elle. Je peux dessiner à partir d'une photo, mais je ne le fais pas⁸². »

Son projet est même de désigner un espace de représentation qui ne puisse être confondu avec le réel. Les motifs, sur fond blanc, atteignent une sorte de dimension générique. Kenojuak les schématise en les réduisant à quelques lignes et formes caractéristiques : l'igloo est une construction à deux dômes, les personnages humains, lorsqu'ils ne sont pas figure noire, n'en sont pas moins réduits à une seule identification de genre (homme ou femme) rendue possible par le tatouage et les caractéristiques du vêtement⁸³.

Les signes liés au chamanisme disparaissent de sa production, fait qui peut être mis en relation, nous le verrons, avec une sphère publique de réception. Par ailleurs, progressivement, des figures mythologiques hautement signifiantes pour les Inuit intègrent les dessins.

Une autre caractéristique notoire concerne la façon dont la figure humaine s'impose comme motif central pour finalement être représentée dans une composition de la plus grande sobriété faisant totalement abstraction des figures animales habituellement auxiliaires et disposées en symétrie selon un mouvement irradiant.



Procédés de figuration, figures de déplacement : le harfang et les oiseaux auxiliaires

Oiseaux, rêves et chamanes

Pourquoi choisir le harfang comme élément récurrent des dessins de toute une vie ? S'il n'y a pas de harfang à Cape Dorset, Kenojuak nous signale qu'il y en avait dans le campement où elle a grandi⁸⁴. Kenojuak pourrait avoir hérité du nom de Okpik (le harfang en inuktitut). En effet, un Inuk peut posséder plusieurs noms de personnes (*atiq*) : ces noms qui lui ont été transmis sont des noms de défunt ou de défunte, et ne sont pas toujours

81. *Ibid.* Nt.

82. In O. Leroux, M. Jackson, M. Aodla Freeman, 1994, p. 106.

83. Le vêtement masculin est une veste courte à capuche, bandes de couleur claire et foncée disposées verticalement sur les bottes. Le vêtement féminin comporte une large capuche permettant de porter un jeune enfant, un long pan de veste sur le devant et sur l'arrière, des bandes de couleur claire et foncée disposées horizontalement sur les bottes.

84. Entretien de Kenojuak Ashevak avec l'auteur. K. Ashevak, 1996.

communiqués. Ces noms, « ordinairement attribués au nouveau-né à la suite de rêves que font ses proches parents, rêves où les défunts manifestent leur désir de revivre sur terre ⁸⁵ » assurent à ceux-ci une descendance et transmettent à l'enfant des qualités de la personne défunte. Kenojuak fait état de plusieurs noms dans le récit autobiographique transmis à Patricia Ryan ⁸⁶, mais elle ne mentionne pas celui de Okpik.

Le harfang est un animal dont la vue s'exerce constamment, de jour comme de nuit. C'est un oiseau, or le vol est étroitement associé au rêve dans les représentations inuit. C'est un animal prédateur qui présente en outre la caractéristique d'avoir des yeux situés sur le même plan, ce qui peut accentuer une comparaison anthropomorphe. Nous avons pu observer le comportement singulier du harfang dans les étendues désertes d'une vallée précisément nommée Owl Valley, qui traverse une partie de la péninsule de Cumberland dans le sud-est de l'île de Baffin. Un couple de harfangs se tient à distance, disparaît lorsque nous marchons le jour, réapparaît le soir, se retrouve toujours « en poste », immobile, le lendemain matin : les deux silhouettes blanches semblent deux vigies que l'on finit par chercher dans le paysage, tout en étant surpris de leur présence, de la fixité et de l'intensité de leur regard.

Le harfang est un animal fréquemment utilisé comme esprit auxiliaire, en raison, peut-être, des éléments précités. Plusieurs estampes et sculptures représentent le harfang comme esprit auxiliaire de chamane. Annie Kilabuk, de Pangnirtung, dessine un harfang aux ailes écartées à l'intérieur desquelles sont figurés une bouche munie de dents, et un œil (*Opik turning to Human*, 1975) ⁸⁷. Harold Qarliksaq commente une de ses sculptures formée d'un igloo à deux dômes surmonté d'un harfang en indiquant qu'au moment où l'esprit de l'*angakoq* (chamane) quitte son corps, on pouvait voir un oiseau s'envoler de l'igloo emportant l'« âme » du chamane (*soul* dans le texte anglais) vers le « monde des esprits ⁸⁸ ».

Kenojuak elle-même dessine un harfang exhibant de longues incisives, indice de la présence d'un chamane, et portant sur ses ailes, démultipliées au nombre de quatre, des ours dont on sait qu'ils sont, avec les oiseaux, les animaux les plus fréquemment utilisés comme esprits par le chamane. Le chamane a le pouvoir de guérir les malades, de changer le temps, de rendre visite à la lune, à Sedna, de se rendre dans le lieu de séjour des défunts, de combattre des esprits dangereux, de prendre des nouvelles de la famille éloignée lors de séances publiques où il se transforme et quitte

85. In B. Saladin d'Anglure, 1988.

86. In J. Blodget, 1985, p. 24.

87. Annie Kilabuk, *Opik turning to Human*, 1975.

88. In H. Seidelman, J. Turner, 1993, p. 137.

son enveloppe de chair. Au cours de son déplacement, son esprit auxiliaire entre dans son corps et prend sa place jusqu'à son retour. C'est également un esprit auxiliaire qui porte le chamane durant son déplacement vers la lune ou le séjour des défunts.

Le harfang n'est cependant pas systématiquement associé au chamanisme : il peut dans ce cas être un animal auxiliaire permettant à l'individu de se régénérer à travers un passage symbolique dans les espèces animales.

La pensée inuit établit en effet des relations très particulières entre le règne humain et le règne animal. La différence qui existe entre les deux règnes dans la culture occidentale n'est pas superposable à celle qui organise le réel dans le monde inuit. Les animaux, de même que la roche ou les lacs, sont animés : ils possèdent un *inua*. *Inua*, c'est une force, un principe à l'origine de l'existence d'un être et de toute vie inerte ou animée. Les animaux ont des *inua*, les configurations du paysage, les roches, ont des *inua*⁸⁹. Dans des temps très reculés, les hommes et les animaux, selon la tradition orale inuit, étaient indifférenciés. Ils restent toujours étroitement liés par la possibilité d'une réincarnation d'un être humain dans un animal par exemple, par l'utilisation de l'animal comme esprit auxiliaire, à titre profane ou sacré, et par des règles précises de communication et d'attitude, le respect envers le gibier étant de mise et se traduisant par des paroles empruntées au lexique sacré ou des rites particuliers après la mise à mort⁹⁰.

Le mythe de Kiviuk comprend un passage concernant le harfang qui signale également l'élection du harfang comme esprit auxiliaire⁹¹. Très répandu en Arctique, comme celui de Lumaq et de Sedna, le mythe de Kiviuk est une épopée au cours de laquelle Kiviuk tente de regagner son campement après qu'une tempête l'a chassé très loin de chez lui. Lors d'une des nombreuses épreuves qu'il doit surmonter, il invoque son esprit auxiliaire — « *Okpik, the big owl* » — pour lui venir en aide.

Comment le harfang est-il représenté dans les gravures de Kenojuak ? Si les dessins de Kenojuak ne sont pas porteurs d'une charge émotionnelle évidente, il est néanmoins difficile d'ignorer l'expression de puissance associée au harfang. Celle-ci se traduit, visuellement, par la récurrence de serres surdimensionnées (*Happy Little Owl*, 1969), voire en surnombre (*Owl Spirit*, 1969, pl. 4), un regard fixe et pénétrant, et les proies tenues dans les serres comme dans *Night Hunter*, 1969. Cette puissance se traduit également par une propension à investir tout l'espace de la représentation,

89. Littéralement, *inua* signifie « son propriétaire ».

90. Cf. V. Randa, 1996. Cf. également M. Therrien, 1987.

91. Récit de Karonak, rapporté par Raymond de Cocola. Cité in H. Seidelman, J. Turner, 1993, p. 136-137. Plusieurs contes évoquent le harfang, comme ceux du harfang et du grand corbeau, du harfang et du lemming, ou encore celui du mariage du harfang.

que ce soit par le déploiement d'un plumage démesuré (*The Owl*, 1969) ou par l'ajout de feuillage dans lequel le harfang a tendance à se fondre (*Birds and Foliage*, 1970, dessin à l'origine de l'estampe⁹², ou encore *Tundra Hawk*, 1971).

La puissance du harfang est également signifiée par la présence d'animaux auxiliaires comme l'ours. Très fréquemment utilisé comme esprit auxiliaire du chamane pour sa puissance, l'ours apparaît dans des sculptures de la culture de Dorset et dans de nombreuses sculptures contemporaines comme celles de David Ruben Piqtoukun. L'ours apparaît comme une figure de puissance dans les gravures de Kenojuak : il est dessiné sur l'aile d'un oiseau qui chasse un autre oiseau imposant (*Untitled*, 1962)⁹³, il figure sur les quatre ailes d'un harfang, une ourse protège un petit en de fréquentes occurrences (*Owls and Bears*, 1970). L'ours porte le harfang (*Composition*, 1971), prolonge le harfang (*Brown Owl*, 1968). Sa puissance est protectrice.

Les grands corbeaux semblent plus protecteurs que menaçants mais il est fort possible qu'ils soient dotés des deux dimensions (*Ravens and Owl*, 1979). Ils peuvent être ceux que le harfang tient à distance (selon un clivage possible de l'agressivité du harfang), comme ceux dont il s'agit de s'approprier la force. Les animaux auxiliaires peuvent être incorporés (*My Birds Together*, 1979) comme ils peuvent sembler se retourner contre la figure centrale de la composition, configuration qui apparaît quand la figure humaine a remplacé celle du harfang (*Goddess of the Sky*, 1980, ou encore *Transference*, 1994).

La substitution progressive du visage féminin à la figure du harfang, l'interchangeabilité croissante des deux figures, telle que décrite précédemment, laissent supposer que le harfang, en plus d'être un esprit auxiliaire, est une figure de déplacement. Le contexte particulier de l'expression personnelle dans la société inuit, et de la commercialisation occidentale des gravures pourrait expliquer un recours à un tel procédé de déplacement durant la première période de sa production.



L'expression de la personne dans la société inuit

L'expression individuelle

Les conditions de l'expression de soi dans la culture inuit indiquent une codification particulière des communications interpersonnelles. Edmund Carpenter précise en spécifiant que la langue inuit n'a pas de pronom personnel pour la première personne. Si un suffixe permet d'indiquer la

92. Kenojuak Ashevak, dessin, sans titre, CD.040.

93. Reproduit in J. Blodgett, 1985, n° 20.

participation de soi à l'expérience, les Inuit en évitent l'usage et utilisent un pronom impersonnel : « On a planté son harpon dans un morse⁹⁴. »

Michèle Therrien modère l'assertion de Carpenter, en spécifiant que l'évitement du « je » correspond le plus souvent à une forme de politesse, impliquant par exemple l'inopportunité de son emploi par un jeune en présence d'un aîné⁹⁵. Elle précise que « chacun est autorisé à affirmer sa personnalité dans un système social où l'on recherche, idéalement, l'accord de toutes les parties, c'est-à-dire une certaine homogénéité des membres du groupe⁹⁶ ». L'évitement des situations conflictuelles constitue une des valeurs « au fondement même de l'identité inuit⁹⁷ ». Une de ces valeurs est l'humilité⁹⁸. Le respect implique la retenue, un comportement de « "retrait" volontaire » de la part des jeunes vis-à-vis des aînés, « voire même une certaine attitude de crainte, de timidité⁹⁹ ». Therrien utilise la métaphore du corps social pour évoquer la constitution du groupe comme un ensemble d'éléments disparates et la solidarité qui l'anime. Chez les Inuit du centre de l'Arctique canadien, *isumataq* désigne le chef civil et fait référence à la pensée, à la tête. « Mais qu'un individu prenne subitement de l'importance, trop d'importance, et la société sera perturbée. » Therrien précise que l'épanouissement individuel est favorisé, dès la prime enfance, mais que la singularité est respectée « pour autant qu'elle s'exprime positivement¹⁰⁰ ».

Concernant les femmes, Marion Jackson avance que l'expression personnelle est davantage restreinte. Dans un texte introductif au livre *Femmes artistes inuit*, elle indique, à propos des textes qui ont été demandés aux artistes :

« Dans la culture inuit traditionnelle, où l'expression était orale, et non pas écrite, et où s'exprimer sur soi-même (et en particulier dans le cas des femmes) était subordonné aux intentions de la communauté, les femmes inuit n'avaient guère l'occasion, et on ne les y incitait d'ailleurs pas, d'exprimer par écrit leurs préoccupations et leurs idées. Traditionnellement, on inculquait aux femmes inuit la patience et la réserve, la compétence et l'effacement, sauf dans leur domaine à elles, à l'intérieur de la tente ou de l'igloo, ou de la maison préfabriquée moderne. S'affirmer publiquement ou donner à publier ses réflexions écrites n'étaient [*sic*] pas des activités familières pour les femmes inuit élevées dans la culture traditionnelle, ni des activités où elles pouvaient se sentir à l'aise¹⁰¹. »

94. E. Carpenter, 1966, p. 212. Nt.

95. Entretien de Michèle Therrien avec l'auteur. M. Therrien, 2004.

96. In M. Therrien, 1987b, p. 106.

97. M. Therrien, 1999, p. 131.

98. *Ibid.*, p. 131.

99. *Ibid.*, p. 120.

100. M. Therrien, 1987b, p. 103.

101. M. Jackson, 1994. Cf. également Freeman : « Une des qualités importantes exigées d'une femme est la capacité d'être patiente et de travailler sans jamais se plaindre. Cette

Cette définition du féminin n'a pas été pour simplifier les relations de Kenojuak au sein de sa communauté, estime Jean Blodgett dans la monographie qu'elle consacre à l'artiste :

« Dans le cas de Kenojuak, une reconnaissance publique précoce et rapide a rendu sa vie dans la communauté plus difficile que tout ; voici une femme, jeune de surcroît, gagnant rapidement une réputation considérable et de l'argent, davantage que ses aînés et que les hommes qui dominaient les activités de l'atelier d'imprimerie de la Coopérative. Le grand succès de Kenojuak aurait été plus acceptable chez une femme plus âgée, étant donné les valeurs traditionnelles de sa culture¹⁰². »

Un des lieux d'expression esthétique des femmes est bien sûr l'ornementation vestimentaire. Il a été précédemment indiqué l'étonnante explosion de créativité dès que sont disponibles à la fin du XIX^e siècle les perles de verre et les tissus. La décoration de l'*amauti*, vêtement féminin, est faite de motifs dont la nature ou l'agencement permettent d'identifier la personne qui le porte¹⁰³. L'art textile et la tapisserie suscitent un intérêt marqué dans la population féminine de Baker Lake ou de Pangnirtung¹⁰⁴ et il serait intéressant d'étudier cet art selon cette perspective.

Sphère publique de réception

La réception des dessins et des gravures, comme des sculptures, concerne tout à la fois les proches, la communauté de résidence, et le monde occidental, représenté dans la communauté par le directeur artistique de la coopérative, mais aussi par les Occidentaux qui travaillent dans les communautés et achètent des dessins ou des sculptures : instituteurs, infirmières, agents de police ou commerçants. Concernant les dessins, il faut préciser qu'à Cape Dorset le montant de la rétribution est plus élevé si le dessin est sélectionné pour le catalogue annuel d'estampes. Le personnel de la coopérative est composé d'Inuit et d'Occidentaux.

Par ailleurs, si les œuvres sont destinées à être exportées, leur rôle au sein de la communauté est loin d'être pour autant négligeable. La sculpture,

qualité n'est pas importante qu'au sein de la famille ; elle est également nécessaire pour assurer une plus grande harmonie dans l'environnement arctique, qui est parfois exigeant. » In M.A. Freeman, 1994. Cf. également le témoignage d'Ovilu Tunnillie concernant l'activité féminine de sculpture : in O. Tunnillie, 1994.

102. J. Blodgett, 1985, p. 73. Nt.

103. Dans l'ouvrage autobiographie de Peter Pitseolak, *People from our Side*, il est fait mention de la personnalisation de la décoration d'un *amauti* : un ensemble de motifs réalisé avec des perles est effectué pour une personne précise. Il peut être repris pour l'*amauti* d'une autre personne : dans le cas présenté, l'*amauti* se distingue alors par des décorations supplémentaires sur les épaules et les manches. P. Pitseolak, D. Eber, 1993, p. 124.

104. Cf. M. Von Finckenstein (dir.), 2002.

par exemple, s'offre immédiatement au regard, puisqu'elle se pratique en extérieur, devant l'habitation, en raison de la dangerosité de la poussière créée et parce que peu d'artistes disposent d'un atelier. L'importance symbolique de la fabrication d'objets esthétiques au sein de la communauté est donc réelle. Elle est d'autant plus grande que l'observation s'impose comme mode d'apprentissage. Un enfant apprend en observant, et les règles comportementales sont strictes : poser des questions dans cette circonstance est très malvenu. Les jeunes Inuit apprennent à sculpter de la même manière, par l'observation, avec une grande patience. Il existe donc une transmission, au niveau local, qui opère à travers le contenu et à travers la forme des œuvres qui, bien souvent, sont indissociables. Dans le cas des dessins, le plus souvent les femmes s'isolent dans une pièce de leur habitation pour dessiner et se mettre à l'écart des enfants qui chahutent et perturbent la quiétude de l'habitation, comme l'indique Pitaloosie Saila, mais il arrive aussi que les dessinatrices travaillent dans les locaux de la coopérative.

La sphère publique de réception est donc importante et détermine un contexte de limitation de l'expression qui explique que le dessin ait pu être investi de façon indirecte à la fin des années 1950.

Si le chamanisme a été déprécié par les missionnaires, qui en ont interdit l'expression publique, le dessin a été un lieu d'expression possible des croyances inuit. Mais on remarque néanmoins que, dans le cas de Kenojuk, les dessins témoignant des signes les plus évidents de chamanisme n'ont pas été reproduits en estampe. D'une façon générale, la dimension féminine du chamanisme est atténuée. Une estampe de Pitseolak Ashoona représentant une femme chamane a été intitulée *La Femme du chaman*. Une autre s'intitule *Le Monde de la sorcière*.

Bernard Saladin d'Anglure a noté une sous-évaluation du chamanisme féminin « en raison de l'androcentrisme inhérent à la démarche scientifique¹⁰⁵ ». Dans le cas des estampes inuit, la diversité des intervenants dans le processus de sélection des dessins et d'attribution des titres ne permet pas de réponse définitive, mais il est vrai que ce personnel est masculin.

Néanmoins, des expressions graphiques concernant le statut des femmes dans la société inuit ont vu le jour, à partir de la fin des années 1980, comme il en est fait état dans la troisième partie de ce livre. La sphère publique de réception a été déterminante pour Napatchie Pootoogook : c'est à partir de l'encouragement de Jimmie Manning, alors conseiller métis de la West Baffin Eskimo Co-operative, qu'elle entreprend la narration graphique d'une vie familiale jalonnée de violences¹⁰⁶.

105. B. Saladin d'Anglure, 1988.

106. Entretien de Terry Ryan avec l'auteur. T. Ryan, 1996. Cf. également les propos de Napatchie in J. Blodgett, P. Ashoona, M. Mitchell *et al.*, 1999. Une exposition de dessins de Napatchie Pootoogook, décédée en décembre 2003, se tient à la Winnipeg Art Gallery en 2004.

Un exemple d'anticipation sur la réception, emprunté à la littérature, confirme l'importance de la réception dans la production des œuvres inuit. L'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure, traducteur du livre *Sanaaq* écrit par Mitiarjuk Nappaaluk, témoigne dans la préface à l'ouvrage de ce que l'auteur du manuscrit fait subir des modifications importantes à son texte à partir du moment où le destinataire change¹⁰⁷.

Chez Kenojuak, l'utilisation de la figure du harfang se modifie au cours des années, et plus précisément à partir du milieu des années 1970 où la figure humaine s'impose. Progressivement, Kenojuak utilise des figures hautement significatives dans la mythologie inuit : Taleelayu (Sedna) et le grand corbeau, tout en conservant le même mouvement de déploiement des motifs. L'évolution de ses dessins permet de mieux comprendre les conditions de l'expression de la personne, comme la représentation inuit de l'être dans le monde qui l'environne.



Portraits, figure humaine, intensité de l'être

Les premiers dessins de Kenojuak sont d'emblée de facture diverse. On note une facture symétrique avec un motif central duquel se déploient d'autres figures comme dans l'ornementation, en peau, d'un sac féminin dont l'un des motifs a constitué la première estampe de Kenojuak : *Rabbit Eating Seaweed* (pl. 15.) On remarque aussi des scènes figuratives de campement, d'intérieur d'igloo, déjà simplifiées et organisées selon des axes de symétrie.

Kenojuak dessine des portraits, comme celui d'une femme, en pied, de face, portant un enfant dans son *amauti*, et dotée de multiples excroissances animales. Elle représente également une femme agenouillée, portant un enfant dans la capuche de son *amauti*, en train de dessiner sur une feuille posée au sol. Le personnage central est entouré d'une frise circulaire d'animaux marins et d'oiseaux. Ce portrait, vraisemblablement un autoportrait, signale déjà la façon dont Kenojuak désignera toujours l'espace de la représentation de la personne : dans une relation à un environnement.

Que la figure humaine s'impose soudainement en 1974 dans les dessins de Kenojuak peut être questionné. La collection d'estampes de 1973 ne présente aucun dessin de Kenojuak, et c'est en 1972 que disparaît l'époux de Kenojuak, Johnniebo. La relation entre les deux événements ne peut néanmoins être établie, et si elle l'était, son interprétation resterait hasardeuse.

107. B. Saladin d'Anglure, 2002.

Il est clair que chez Kenojuak l'expression de la personne ne se traduit pas en termes biographiques. Les événements de sa vie ne se traduisent pas en éléments iconographiques dans ses dessins. Sa vie ne manque pourtant pas de singularités — son grand-père paternel, Alareak, était chamane —, ni de tragédies — son père, Ushuakjuk, est assassiné alors qu'elle est âgée d'environ six ans. Atteinte de tuberculose à l'âge de vingt-cinq ans, elle est hospitalisée trois années de suite dans un hôpital de Québec, sans pouvoir retourner chez elle, et c'est à l'hôpital qu'elle apprend le décès de ses deux jeunes enfants, Jamasie, âgé de six ans et Mary, âgée de quatre ans. Elle perdra par la suite plusieurs autres enfants. Son mari Johnniebo décède en 1972, Kenojuak a alors quarante-cinq ans. Son deuxième mari, Etyguyakjua Pee, décède cinq ans plus tard. Kenojuak indique également avoir beaucoup souffert du fait d'être gauchère, comme son grand-père, qui essaie de la dissuader d'utiliser sa main gauche en attachant une de ses manches « parce qu'il savait tout ce qu'il avait dû endurer¹⁰⁸ ».

L'art occidental est familier de cette problématique de la présence du sujet au sein de l'œuvre. C'est la thèse que soutient Daniel Arasse lorsqu'il envisage de « faire surgir la valeur individuelle significative » d'œuvres des xv^e et xvi^e siècles¹⁰⁹, où la conscience de soi n'est pas identifiable à celle qui est aujourd'hui élaborée à partir des conceptions du xix^e. Aux xv^e et xvi^e siècles, peintres et sculpteurs prennent de leur psyché une conscience qui n'est pas psychologique, indique Arasse. « La conscience de soi, précise l'historien de l'art, repose sur la théorie des humeurs et de leur tempérament, sur l'influence des planètes, de l'air ou du lait de la nourrice, etc. »

La conscience de soi, chez les Inuit, n'est pas davantage superposable à celle qui se manifeste en Occident aujourd'hui. *Isuma* désigne, selon le contexte, la mémoire, l'intelligence, la pensée réflexive, la conscience. Ce terme signifie une propriété privée, dans un milieu où peu de choses le sont généralement¹¹⁰.

Qu'en serait-il donc au sein de l'image ? Les dessins de Kenojuak apportent des éclairages singuliers. Nous avons déjà signalé l'importance que Kenojuak accorde à son style graphique, et l'association entre la notion de style et de propriété :

« J'ai un style de dessin qui n'appartient à personne d'autre qu'à moi. Il est à moi et il m'appartient et les gens peuvent essayer de le copier mais ils n'y parviennent pas. Ils essayent mais n'y parviennent pas. Ce serait difficile d'exprimer comme je désire peu imiter le travail de quelqu'un d'autre. Je n'ai aucun désir au monde de le faire. En même temps, je n'ai pas vraiment envie que mon style, dont j'ai le

108. In K. Ashevak, 1994.

109. D. Arasse, 1997, p. 9-10.

110. M. Therrien, 1999, p. 43.

sentiment qu'il m'appartient, soit imité par n'importe qui d'autre. J'ai le sentiment que c'est juste. Je ne vais pas copier quelqu'un d'autre¹¹¹. »

L'intérêt de la remarque dépasse le seul point de vue d'un auteur qui affirmerait sa personnalité. En effet, Kenojuak fait référence à l'idée de propriété. Il eût été bénéfique d'avoir la version originale en inuktitut ; néanmoins la référence à l'idée de propriété est si marquée et récurrente que l'on peut la prendre en considération.

La formule selon laquelle le style est une « pensée visuelle » s'applique pertinemment à l'art de Kenojuak. Que son style fasse des émules, elle voit en cela une appropriation indue¹¹². Exprimer une perspective individuelle ne signifie pas pour autant que le point de vue détient une force de vérité supérieure. La nuance est particulièrement importante pour ce qui concerne le domaine artistique. Elle a été soulignée dans un contexte plus général. Collignon constate, dans une étude sur la représentation du territoire chez les Inuinnait (Esquimaux du Cuivre), groupe de l'Arctique central canadien, que l'énonciation se fait systématiquement sur le mode subjectif. La description d'un lieu est toujours spécifiée par rapport au point de vue du spectateur : lieu, saison, motif... Elle estime aussi que, dans une « subjectivité envahissante », nul ne songerait à imposer son regard comme le seul possible en absolu¹¹³. La personnalité s'exprime chez Kenojuak à partir d'une « pensée visuelle », qui est évidemment indissociable de la notion d'efficacité symbolique et qui s'organise selon trois caractéristiques principales.

En premier lieu, le sujet principal du dessin est représenté dans ses relations avec l'environnement. Les personnes ou les animaux sont positionnés dans un univers, ou un ensemble, qui les contient et avec lequel ils entretiennent des relations actives de signification. Ces relations apparaissent souvent de complémentarité et d'opposition comme l'opposition animaux terrestres/animaux marins. Les oiseaux, chez Kenojuak, semblent avoir un statut à part et désigner tout à la fois une intensité de présence, une intériorité et l'accès à un espace extérieur.

Cette double référence à un espace intérieur et un espace extérieur renvoie à celle que Saladin d'Anglure a évoquée au sujet de Sila. *Sila* est une notion qui a pu paraître paradoxale : elle désigne en effet tout à la fois « l'univers, ce qui est extérieur, ce qui enveloppe, et la "raison", l'intelligence, ce qu'il y a de plus intérieur à l'humain¹¹⁴ ». D'Anglure résout cette contradiction apparente en montrant qu'à l'échelle du microcosme,

111. In J. Blodgett, 1985, p. 74 et 75. Nt.

112. Elle déploie même des efforts continus pour que son époux ne s'approprie pas son style. *Ibid.*, p. 67.

113. B. Collignon, 1996.

114. B. Saladin d'Anglure, 1988.

celui de l'ontogenèse, l'âme, lorsqu'elle est incarnée dans le corps vivant, est constituée d'une petite bulle d'air, qui contient en miniature le modèle réduit du corps, et qui donne force et intelligence à l'être humain. Cet air retournera vers le grand Sila au moment de la mort. Le terme *sila* renvoie donc au même sens, mais selon deux échelles différentes.

Les deux espaces désignés par Kenojuak, d'intériorité et d'extériorité, sont cohérents : ils sont reliés, graphiquement, par l'utilisation d'un procédé tout à fait étonnant de déploiement de motifs autour d'une figure centrale. Ce mouvement de déploiement constitue la deuxième caractéristique des dessins de Kenojuak. Il est également à l'œuvre dans les dessins de nombreux autres auteurs, dans l'art de la tapisserie, la décoration vestimentaire, l'art de la parure (masques et tatouage), dans la sculpture. Il correspond à ce que nous appelons le style « irradiant ». Les occurrences de ce style dans d'autres médias sont étudiées dans le chapitre suivant afin d'en proposer une interprétation. Il est nécessaire auparavant de porter attention à une troisième caractéristique des dessins de Kenojuak : la mise en symétrie de motifs qui permet d'organiser les notions de masculin et de féminin.



Masculin/Féminin

En 1960, un dessin représente un homme et une femme nettement distincts mais néanmoins reliés par le fait qu'ils font tous les deux corps avec le traîneau qui les supporte. Toujours en 1960, dans le catalogue annuel d'estampes, la gravure *Bird Humans* témoigne d'une organisation symétrique selon deux axes. Un axe horizontal sépare trois oiseaux (dont un harfang central) et cinq êtres anthropomorphes, des oiseaux vêtus comme des humains. Un axe vertical sépare la composition en deux. L'itinéraire de cet axe est intéressant car sur cet axe figurent : le couteau féminin (*ulu*), le couteau masculin, une bouilloire et la lampe à huile (*kulliq*) sur laquelle veillent les femmes. La composition de cette gravure met en scène des repères fondamentaux qui sont : jeune/adulte (les jeunes sont en périphérie), masculin/féminin (signalés par les vêtements et les ustensiles), humain/animal (posture debout, vêtement, activité), monde visible/esprits protecteurs du monde invisible (un oiseau surmontant chacun des trois groupes de personnages). Le point de vue est vraisemblablement féminin : l'espace représenté, métaphorisé, est certainement celui d'un igloo. Aucun harpon, par exemple, n'est figuré.

Cette répartition de part et d'autre d'un axe de symétrie est également présente dans des gravures d'autres dessinateurs. Signalons par exemple l'étonnant *Memories of My Youth* de Tikitu Qinnuayuk : portrait d'une femme étirant latéralement deux masses de cheveux sur lesquelles, de part et d'autre du visage, une femme et un homme, de la taille du visage

central, portent chacun leur couteau respectif et tiennent de l'autre main, suspendue au-dessus du visage, une tête de caribou. Le couteau masculin inuit a une lame pointue, alors que la lame du couteau féminin inuit (*ulu*) est constituée d'un demi-cercle de métal.

Two Spirits, de Kenojuak (1967), est une gravure également organisée autour du masculin et du féminin : dans la partie inférieure figure un être terrestre à quatre pattes (crochues), queue crochue, et portant dans son très long bec un *ulu*. Dans la moitié supérieure du dessin figure un être vraisemblablement volant, portant deux couteaux féminins à l'extrémité de ses membres supérieurs (dans la moitié droite de la gravure) et deux couteaux masculins en lieu et place des membres inférieurs (partie gauche de la gravure).

Hawk Combating Spirit, 1967, figure un être en position horizontale, doté de nageoires caudales, surmonté d'un oiseau. L'être polymorphe est à la fois terrestre (comme en témoignent sa gueule et ses membres supérieurs) et marin. Il est également masculin et féminin, portant dans une patte le couteau féminin tandis que le couteau masculin émerge de son dos et semble pénétrer à l'intérieur du corps de l'oiseau.

Une gravure sans titre du catalogue de 1962 de Kenojuak (n° 58) présente deux oiseaux qui tendent à se séparer en courant mais dont les deux têtes cherchent à se rejoindre au centre de la composition. Les deux oiseaux diffèrent par les motifs décoratifs couvrant leur corps : l'oiseau de gauche porte des rayures blanches et noires, celui de droite des triangles noirs et blancs. Une tête animale, probablement une tête d'ours, s'étire latéralement comme pour empêcher les deux oiseaux de se rejoindre. Cette gravure est proche d'une autre gravure plus complexe appartenant au même catalogue de 1962, n° 60.

Cette gravure (sans titre, n° 60), s'ordonne autour de deux axes. Un axe horizontal sépare deux oiseaux de profil qui se font face (moitié supérieure du dessin) de deux sirènes (esprit de la mer) aux cheveux très courts qui se font face également (moitié inférieure de la feuille). Un axe vertical sépare l'oiseau et la sirène décorés de rayures (moitié gauche de la feuille), de l'oiseau et de la sirène décorés de triangles (moitié droite). Les becs des deux oiseaux diffèrent également. Un feuillage trilobé se situe au centre de la composition. Il accentue la séparation tout en réunissant les figures. Jean Blodgett estime que ce feuillage trilobé, qu'elle décrit comme un trident, est vraisemblablement une erreur de Kenojuak¹¹⁵. Nous proposons de voir dans ce feuillage un déplacement de la chevelure de l'esprit de la mer, car

115. J. Blodgett, 1985, p. 41. Blodgett précise que ce type de « formes abstraites » peut être le résultat d'idées non résolues — « une erreur de modèle » — ou un ajout à titre décoratif.

les deux représentations du dessin en sont curieusement dépourvues et le feuillage prend précisément naissance à la racine des cheveux des deux esprits marins.

La longue chevelure de l'esprit de la mer (Sedna, Taleelayu...) est une caractéristique essentielle : c'est dans sa chevelure emmêlée qu'elle retient les animaux marins emprisonnés lorsque trop de manquements aux règles ont été commis par les humains. Le chamane doit alors patiemment la recoiffer, et tous les manquements doivent être avoués pour apaiser la colère de Taleelayu. La chevelure de Taleelayu est un attribut essentiel, car elle lui permet de décider de la vie et de la mort des êtres humains.

Les becs et l'ornementation dissemblables des deux oiseaux pourraient suggérer qu'il s'agit de deux espèces différentes : Kenojuak a cependant signalé qu'elle ne représentait pas toujours des espèces particulières, ce qui est vraisemblablement le cas ici¹¹⁶. Il est possible qu'il s'agisse plus largement de l'opposition de deux principes, un principe masculin et un principe féminin. La puissance de Taleelayu serait mise ici à contribution pour séparer — tout en rapprochant — ces deux principes opposés. L'opposition des deux principes est fréquente chez Kenojuak. Par ailleurs, l'utilisation de rayures différenciées est ce qui permet de distinguer le vêtement masculin du vêtement féminin. Un procédé comparable est fréquemment utilisé par Jessie Oonark, de Baker Lake, pour distinguer un homme et une femme à partir de l'ornementation graphique des vêtements : rayures et triangles pour l'homme, rayures et disques pour la femme.

Kenojuak avance qu'elle représente des femmes parce qu'elle est une femme. Il est tout à fait symptomatique que l'exemple de motif sur lequel elle s'appuie pour énoncer une telle formule est un être imaginaire absolument irréductible à une figure particulière — sans doute parce qu'il en réunit un grand nombre — : cet être qui se déplace sur deux pattes a une tête de mammifère terrestre, des mamelles, deux têtes d'oiseaux, un corps entier d'oiseau et deux têtes de sirènes¹¹⁷. « Je dessine rarement des figures masculines. [Je dessine des femmes] parce que je suis une femme », précise Kenojuak¹¹⁸. Kenojuak représenterait donc les dimensions du féminin et du masculin présentes dans un personnage féminin.

La symétrie du corps humain renvoie également, dans la pensée inuit, aux notions de masculin et de féminin. Nous avons signalé que Kenojuak était gauchère et qu'elle avait souffert de cette particularité qui n'était pas acceptée dans la société inuit. Bernard Saladin d'Anglure indique que la main gauche est un symbole féminin, utilisée « lors des rituels chamaniques

116. *Ibid.*, p. 37.

117. In K. Ashevak, 1994.

118. *Ibid.*

tels que le découpage du cordon ombilical d'un nouveau-né, après une naissance difficile, ou la chasse aux *tapilait*, mauvais esprits qui apportent maladie et mort¹¹⁹ ». Therrien précise que plus généralement, dans la représentation de la latéralité, la gauche (main, bras, narine...) est réservée aux pratiques rituelles et chamaniques, tandis que la droite est associée à la force¹²⁰.

Le corps, *timi*, se divise en deux moitiés, et le concept de corps qui se compose de deux moitiés s'exprime, dans la langue inuit par le syntagme *quppariik* qui pourrait se traduire, selon Therrien, par « les deux qui partagent une affinité de moitié longitudinale¹²¹ ». La maladie, spécifique Therrien, se traduit par une dissymétrie corporelle. On peut donc supposer que la représentation de deux éléments en parfaite symétrie correspond à l'expression d'une forme d'équilibre.

La notion de masculin et de féminin est exprimée par Kenojuak à l'occasion d'une épreuve redoutable : la mort de ses deux premiers enfants, pendant qu'elle est hospitalisée, à près de deux mille kilomètres de chez elle et pour plusieurs années, à l'hôpital Parc Savard, à Québec, où sont hospitalisés les Indiens et les Inuit atteints de tuberculose. Kenojuak relate un rêve qu'elle fait alors que l'annonce de ce drame provoque une aggravation profonde de son état.

« J'ai vu une structure gigantesque avec beaucoup d'entrées. Mes enfants, ainsi que d'autres enfants et adultes, étaient à l'intérieur. J'ai reconnu la sœur d'un ami qui est décédée à l'hôpital. Dans un autre endroit, se tenait un groupe de personnes inquiètes. Mon père, dans une magnifique robe blanche, était assis sur une échelle. Un large accordéon était suspendu à sa tête. J'ai lutté pour le toucher, mais il refusa de le permettre. Il dit que je ne pouvais venir à lui que lorsque Seelaki [la mère de Kenojuak] l'aurait fait. À ce moment j'ai presque perdu conscience. Je pense que ma vie a été sauvée grâce à l'intervention de mon père¹²². »

Il semble que, dans ses dessins, Kenojuak représente davantage les deux dimensions du masculin et du féminin présentes en tout être humain, et, plus précisément encore, la façon dont, d'un point de vue féminin, les deux dimensions du masculin et du féminin peuvent coexister de façon équilibrée.

La distinction entre le féminin et le masculin est très importante chez les Inuit où des inversions des deux dimensions sont possibles. Un jeune garçon peut être élevé comme une fille, une fille comme un garçon, jusqu'à la puberté. Les jeunes enfants portent alors les attributs de leur

119. B. Saladin d'Anglure, 1988.

120. M. Therrien, 1987b, p. 74.

121. *Ibid.*, p. 73

122. In J. Blodgett, 1985, p. 18.

sexe social (vêtements) et remplissent les fonctions qui leur sont associées. Ce changement pouvait être demandé à titre thérapeutique et l'enfant reprenait graduellement le rôle de son sexe normal. La dualité du chamane lui permet de franchir les frontières de règne et de genre : il peut être à la fois homme et animal, homme et femme. Dans certaines circonstances, un chamane revêt des vêtements féminins. Saladin d'Anglure émet l'hypothèse de l'existence d'un « troisième sexe chamanique » qui correspond à la situation du chamane qui n'appartient ni à la classe des hommes, ni à celle des femmes, mais à une troisième classe¹²³. »

Peu à peu la symétrie cesse d'organiser la dualité masculin/féminin selon une opposition aussi systématique dans les dessins de Kenojuak. L'artiste propose ensuite des compositions dans lesquelles un jeu d'imbrication conduit à une sorte de dynamique très singulière comme dans *A Raven's Dream*, en 1997, où des poissons encerclent un disque à l'intérieur duquel un oiseau est à son tour encerclé de deux poissons. Cette configuration très originale mériterait une attention particulière. Elle reste cependant isolée par rapport à une configuration qui va occuper Kenojuak pendant une longue période, et qui permet d'éclairer la signification de l'opposition masculin/féminin.



Duos, duels et quppariik

De la symétrie au dédoublement

Il est étonnant de constater que l'organisation symétrique des compositions de Kenojuak évolue vers un dédoublement. La différence essentielle entre la symétrie, telle que Kenojuak la développe durant trente années, et le double, tel qu'il s'annonce dans les années 1990, tient à ce que les êtres présentés en vis-à-vis peuvent désormais être nettement séparés, graphiquement, par un espace. De multiples duos de visages se font face dans *Katajaktuit (Throat Singers Gathering)*, 1991. Deux femmes se font face, surmontées et entourées d'oiseaux : *Guardians of the Katajjaqatiit (Throat Singers)*, 1992 (pl. 19). Un visage fait face à un autre visage (*My Mother, Myself*, 1995). Le harfang lui-même présente deux bustes et deux têtes tout en ne reposant que sur deux seules pattes (*Owls Together*, 1994), suggérant une étape possible de séparation des deux corps.

La double représentation, selon notre hypothèse, serait dans une continuité avec la symétrie. Or quelles symétries sont mises en jeu ? Remarquons, effectivement, que toutes les « mises en symétrie » de Kenojuak ne sont pas

123. B. Saladin d'Anglure, 1988.

identiques. Une figure centrale, de face, est entourée et « élargie » de deux figures de profil : le dispositif est très fréquent. Mais Kenojuak utilise aussi un autre procédé : une figure centrale est présentée selon ses deux profils mis en vis-à-vis au niveau de sa ligne médiane.

Ce procédé s'apparente-t-il à la mise à plat des représentations des Indiens de la côte Nord-Ouest, la *split representation* ? Les Indiens de la côte Nord-Ouest « dissèquent », en quelque sorte, un animal selon une ligne médiane et en reportent les différentes parties sur le même plan (pl. 11)¹²⁴. Certaines estampes de Kenojuak offrent en effet des parentés évidentes avec ce procédé. Ainsi de l'animal s'apparentant à un caribou figurant sous le soleil-harfang dans *The Return of the Sun* de 1961 (pl. 14). Ainsi également d'un être composé de deux têtes d'oiseau et de deux pattes (gravure sur cuivre de 1962, sans titre)¹²⁵. *Birds I Imagine* (1964-65) ou encore *Animal Spirit* (1968, pl. 13) présentent les mêmes caractéristiques, de même que des harfangs dans des dessins non reproduits en estampe.

Le procédé utilisé par Kenojuak est-il semblable, dans ses fonctions et ses significations, à celui mis en œuvre par les Indiens de la côte Nord-Ouest ? Si tel était le cas, nous n'en concluons pas pour autant à une incapacité pour le sujet de représentation unitaire. Hubert Damisch a attiré l'attention sur le fait que le procédé de la représentation dédoublée tel qu'il a été identifié par Boas a été mal interprété par les ethnologues et les archéologues. Une telle interprétation, remarque-t-il, admet que le double, tel le reflet de Narcisse, correspond à un questionnement sur l'identité de la personne dans la culture occidentale, mais qu'une représentation dédoublée dans les cultures non occidentales est forcément synonyme d'une incapacité pour le sujet de représentation unitaire.

« La description des objets [...] procède de catégories de pensée typiquement occidentales, la notion de dédoublement empruntant en définitive son sens d'une idéologie de la représentation, voire d'une conception du "sujet" strictement ethnocentristes¹²⁶. »

Là où l'anthropologue croit devoir s'étonner du caractère arbitraire de la technique de la *split representation*, l'image dans le miroir correspondrait à un dédoublement tenu celui-là pour éminemment naturel. Avec le double, le sujet occidental est censé accéder à la conscience de sa propre identité, et d'abord de son unité corporelle, quand la représentation dédoublée ne saurait s'expliquer que par la théorie sociologique du dédoublement de la personnalité. Ainsi, concernant une peinture de façade de maison

124. Cf. F. Boas, 1888 et F. Boas, 1927.

125. Reproduit in J. Blodgett, 1985, n° 17.

126. H. Damisch, 1990.

Tsimshian, Damisch se demande si Boas n'aurait ni voulu ni su entendre ses informateurs¹²⁷ : n'y aurait-il pas là, plutôt que dédoublement, rencontre de deux animaux (« deux se réunissant en un ») ? L'hypothèse avait également été formulée par Gombrich à partir de la description par Karl von den Steinen de « visages secondaires » sur les modèles de tatouage des îles Marquises, lui suggérant le même type d'interprétation pour la figure du monstre chinois *t'ao-t'ieh* et donc aussi pour la peinture kwakiutl¹²⁸.

Damisch note encore un biais dans une interprétation de Boas, tenant au fait que Boas a négligé le contexte d'utilisation de ces peintures corporelles. Boas les a analysées à partir de la retranscription effectuée par un autochtone sur un espace plan, alors que ces peintures corporelles prennent leur sens dans le mouvement de la danse.

D'une civilisation à l'autre, il est hasardeux de franchir le pas. Kenojuak utilise en fait un style symétrique, une formule liée aux *quppariik* et elle la pousse à un point inégalé de renouvellement en veillant à tenir toujours ensemble forme et signification.

Symétrie et dualité

Kenojuak utilise deux principaux types de symétrie. Le premier mode se caractérise par une ouverture (Boas parle de « dissection ») du corps d'une figure, vue de face, au niveau de son dos, les deux moitiés étant alors écartées pour être dans le même plan de la représentation. Or, la distinction d'avec le procédé de représentation des Indiens de la côte Nord-Ouest tient à ce que les deux moitiés sont bel et bien présentées comme des profils chez Kenojuak, alors que les Indiens reconstituent une vue de face à partir des deux profils. Chez Kenojuak, ce procédé conduit à présenter deux profils se regardant.

Le deuxième mode de symétrie organisée par Kenojuak présente deux profils qui sont dans une direction opposée. Ce qu'elle obtient lorsque la « dissection » est opérée sur la partie faciale de l'être à représenter, à partir d'une vue de dos : c'est le cas du caribou du *Return of the Sun* (pl. 14). L'image de la dissection n'est pas opérante pour une vue de face : car un tel procédé présenterait deux profils de l'intérieur du corps. Il s'agit (dans le cas d'une même figure) d'un profil gauche à gauche et d'un profil droit à droite.

Kenojuak peut combiner les deux types de symétrie. L'image la plus simple qui en résulte présente une figure centrale entourée de profils qui se font face et de profils opposés.

127. La question de la confiance accordée par Boas à ses informateurs, de même que la variabilité des récits est évoquée par J. Guiart, 1989.

128. E. Gombrich, 1979.

Kenojuak dispose aussi avec le couple face/dos de plusieurs modalités de représentation qu'elle peut également faire intervenir dans la combinaison : la figure est de face ou de dos, les profils sont tournés vers l'extérieur ou vers l'intérieur. Orienter les profils vers l'extérieur permet l'expression d'une intensité d'être et d'une puissance. C'est sans doute la raison pour laquelle la figure semblable à un caribou du *Return of the Sun* (pl. 14) est présentée de dos. Si cette figure, qui a pour fonction de réunir un cercle de figures (mais aussi sans doute de figurer un être terrestre), apparaissait de face, donc dans un déploiement, sa présence affaiblirait celle du motif central.

La double représentation apparaît donc dans la continuité d'une représentation d'une symétrie au service de l'expression d'une intensité de présence comme d'une réunion de principes contraires masculin/féminin. Elle semble véritablement consacrer une dualité. Cette dualité, permise par la distanciation des deux figures, est ici placée sous le signe du féminin : ce sont toujours deux ou plusieurs femmes qui sont mises en vis-à-vis, ou une femme et Sedna (Taleelayu). Les personnages féminins en vis-à-vis ne sont pas identiques : de légères différences de traits les distinguent. Dans *Guardians of the Katajjaqatiit (Throat Singers)*, 1992 (pl. 19), ce sont la main visible, qui est ouverte ou fermée, la bouche, ouverte ou fermée, la sinuosité de l'œil, ou même le profil du nez¹²⁹. La distinction est encore plus nette dans *Women Speak of Spring Fishing*, 1991, où l'une des deux femmes se faisant face porte un chignon. Les *quppariik* ne sont d'ailleurs jamais à parfaite égalité, et l'uffixe *-iik* est une marque de duel. La perception de « paires » joue un rôle central dans l'organisation du réel. La langue inuit désigne ainsi par cet affixe la parité du couple (*aippariik*), le père et le fils (*ataatagiik*), l'homme et son couteau (*savigiik*), et généralement le corps humain qui constitue un lieu privilégié de la dualité. Les yeux se nomment *ijiik*¹³⁰.

La double représentation est plutôt reliée, chez Kenojuak, à la manifestation d'une dualité du féminin. L'association, sous la forme d'un duel, d'un personnage féminin et de la figure de Taleelayu dans *Comparing Braids*, 1993, renvoie vraisemblablement à cette problématique.

À l'appui de cette hypothèse, une évolution de la représentation de Taleelayu. Avec *Seamaids* (1978), pour la première fois Taleelayu porte, comme dans le mythe, une longue chevelure, mais qui se prolonge ici de nageoires, et elle se présente, comme dans le mythe, les doigts mutilés. Ce qui est remarquable, dans cette gravure, c'est que pour la première fois également, non seulement deux visages se font face (deux

129. Le chant de gorge oppose deux femmes face à face qui tentent par leur chant de provoquer le rire de l'autre.

130. M. Therrien, 1987, p. 74.

profils), mais chacun de ces profils se voit accolé derrière lui son profil complémentaire. Non seulement Sedna est un être double, mais chacun des doubles est bicéphale. Le bras gauche et le bras droit de chacune des moitiés se rejoignent au niveau des mains : le doigt manquant de l'une trouve un prolongement avec un doigt de la main de l'autre Sedna. Cette estampe illustre une fonction de cette symétrie et de la double représentation : réaliser une union permettant une complétude. En 1991, dans *Guardians of the Owl*, les deux sirènes, dissemblables, se font face et nul doute qu'elles sont engagées dans un duel plus que dans un duo : les regards, l'expression et les postures des bras connotent un affrontement. Le même duel de sirènes est repris en 1992 dans *Custodians of Ancestral Lore*, puis il devient manifeste dans *Comparing Braids* (1993) où la sirène enferme le personnage féminin avec sa nageoire caudale d'un côté, et de l'autre côté la retient avec une tresse.

Cette dualité, qui n'est donc pas une distanciation sereine avec soi-même (*Narcisse* peint par le Caravage), est donc en toute logique contemporaine d'une exacerbation des compositions symétriques et irradiantes avec un retour marqué de la figure du soleil, comme d'un renforcement des procédés d'enfermement du motif. Cette modalité d'enfermement des figures apparaît nettement lorsque deux profils sont opposés comme dans *Comparing Braids*, de 1993, où Sedna et un personnage féminin sont dos à dos. Elle apparaît nettement aussi dans *My Mother Myself* qui présente deux profils se faisant face et entourés d'un cercle (le titre n'est pas attribué par Kenojuak).

Le fond lui-même, toujours très actif chez Kenojuak, acquiert presque le statut de motif, un motif qui tend à réunir les deux représentations ou moitiés dans une même entité. *My Mother Myself* étonne par la possibilité pour l'espace entre les deux visages de former lui-même un troisième visage. La même année, Kenojuak dessine *Owl's Embrace* où l'espace autour et au-delà des deux figures représentées forme un oiseau protecteur. De plus, dans *My Mother Myself*, Kenojuak réunit les deux profils de visage par le motif du tatouage qui irradie comme s'il ornait un seul visage de face. Les deux profils opposés ne peuvent donc être que les deux facettes d'une même entité. Leur identification par une figuration séparée, distincte, ne saurait atténuer, dans *My Mother Myself*, la puissance de l'être représenté.

L'expression d'une puissance et de ses limites

L'expression de puissance est présente dans l'un des tout premiers dessins de Kenojuak, qui n'a pas été gravé, daté de 1960 : un personnage féminin, et même maternel comme l'indique la présence du bébé dans la poche de l'*amauti*, est muni de multiples prolongements animaux, prenant naissance au niveau de ses pieds, du bas de sa jupe, de la bordure

inférieure de son *amauti*, de ses coudes et de ses poignets. Les animaux dont elle manifeste les qualités sont issus de tous les univers : marin (morse), terrestre (animal ressemblant à un chien), aérien (deux espèces d'oiseaux).

L'expression de puissance associée à la figure du harfang a été soulignée précédemment. Elle se traduit par la récurrence de serres surdimensionnées, voire en surnombre, un regard fixe et pénétrant, une propension à investir tout l'espace de la représentation, que ce soit par le déploiement d'un plumage démesuré ou par l'ajout de feuillage dans lequel le harfang a tendance à se fondre. Elle est également signifiée par la présence d'animaux auxiliaires tels l'ours et le grand corbeau.

Après avoir représenté essentiellement la figure du harfang, Kenojuak représente de plus en plus les figures du grand corbeau (à l'origine de la lumière) et de Taleelayu (Sedna). Des esprits marins apparaissent dotés de dents chamaniques (*Untitled*, 1962¹³¹) ou d'une tête d'oiseau à la place de la queue (*Untitled*, 1962¹³²), d'un couteau masculin et de serres. L'esprit de la mer apparaît clairement dans une gravure de 1978, *Seamaids*.

Le grand corbeau devient le seul animal qui encadre un visage féminin (*Young Girl and Ravens*, 1979, pl. 5). L'estampe *Spirit of the Raven*, 1979, est un exemple probant d'illustration de puissance : le visage humain est doté de quatre prolongements oblongs, de deux ailes, deux nattes (ou masses de cheveux), deux extensions foliées de part et d'autre du menton ; les mains surdimensionnées portent de longues serres crochues. Le grand corbeau est représenté sans autre animal à ses côtés : *Raven Duo*, 1983. *Spirit of the Sun*, 1998 représente un personnage féminin vêtu d'une jupe et d'un *amauti*, dont la tête et les pieds sont ceux d'un grand corbeau. Des coudes émergent deux autres grands corbeaux, et de la tête et des mains jaillit un déploiement de formes oblongues, comme autant de rayons lumineux, ressemblance qui a présidé au choix du titre. Le titre associe très explicitement le soleil et le grand corbeau à qui la mythologie inuit attribue l'origine de la lumière.

Kenojuak utilise des couleurs spécifiques pour renforcer la présence de certains éléments comme becs ou serres placés en périphérie du dessin. Les prolongements de la tête (ou le déploiement des ailes) notés précédemment n'ont pas toujours comme fonction de prolonger une figure centrale, mais aussi d'entourer et de protéger les figures représentées dans un mouvement de contrôle (*Muskox and Bears*, 1976), voire de domination (*Together with*

131. Reproduit in J. Blodgett, 1985, sous le n° 23.

132. *Ibid.*, n° 21.

Ravens, 1979, *Ravens Guard the Sun Owl*, 1979, *Nanulu Timialu*, 1979). Cette domination peut évoluer en incorporation : les grands corbeaux forment les ailes déployées du harfang (*Ravens and Owl*). La figuration d'une femelle caribou est surmontée d'une vaste aile aux rémiges crochues ; elle est aussi prolongée de créatures qui prennent naissance à l'intérieur même de son corps et en ressortent munies de serres gigantesques (*Spirit Helpers*, 1989).

La figure du harfang est démultipliée, des becs géants s'ouvrent latéralement, la tête centrale de la composition est cerclée de puissants motifs géométriques, tandis qu'un jeune harfang s'accroche au dos du harfang maternel (*Owls Gather Together*, 1984). À plusieurs reprises Kenojuak représente un harfang qui se prolonge de têtes d'autres oiseaux, comme dans *Spirit Bird*, 1971, ou dans *Bountiful Bird*, 1986, où de chacune des extrémités des excroissances tubulaires du harfang émerge la tête d'un oiseau. Le procédé prend encore une dimension plus étrange avec *Guardian Owl*, 1997, où le harfang est prolongé de longs cous ondulants à l'extrémité desquels des têtes d'oiseau pointent leur bec : image qui dans la culture occidentale pourrait évoquer la figure de Méduse. Le harfang devient lui-même en étroite relation avec Sedna, émergeant en arrière-plan de Sedna dans *Talelayu Opiitlu*, 1979, encadré de deux représentations de Sedna dans *Seamaids with Owl*.

La première figuration de Taleelayu dotée de longs cheveux apparaît dans une estampe de 1993, *Comparing Braids*, où elle agrippe dans une main la tresse d'une femme se trouvant derrière elle et qui est tournée dans une direction opposée¹³³. La queue de la sirène ferme l'espace sur la gauche comme la tresse du personnage féminin ferme l'espace sur la droite, créant une sorte d'enfermement que l'on trouve exacerbé dans *A Raven's Dream*, de 1997. Rappelons que la chevelure de Taleelayu, qui réside au fond de la mer, lui permet de retenir les animaux marins emprisonnés lorsque les tabous n'ont pas été respectés, et que, par ailleurs, la chevelure est la partie du corps humain qui a le plus de pouvoir. Chez les Netsilingmiut, couper ses cheveux équivalait à couper une partie de son âme¹³⁴.

La même dimension de puissance qui semble se retourner contre un des éléments de la représentation est déjà en place en 1980 dans une estampe intitulée *Goddess of the Sky*. Les queues de deux oiseaux aux longs becs et ailes crochues se rassemblent au centre de la composition pour se séparer aussitôt en deux lobes qui s'écartent pour supporter un visage féminin dont le cou se prolonge de deux lobes enserrant ceux des oiseaux. Les

133. Une sculpture de Kenojuak réalisée en 1965 et intitulée *Sea Spirit with Seal* figure les tresses de Taleelayu.

134. K. Rasmussen, 1931, p. 44 et 262.

cous et les becs des oiseaux surmontent cet assemblage et pointent vers le visage à hauteur des yeux. À un étage supérieur de la composition, celui des cheveux, deux longues excroissances entourent finalement les oiseaux et sont elles-mêmes surmontées de quatre lobes centraux. Cette estampe illustre parfaitement un entrelacs de principes opposés qui s'organisent dans une opposition duelle jouant sur les notions d'intérieur et d'extérieur. *Arctic Assembly*, 1996, en serait le prototype, assemblée d'oiseaux aux longs becs, très longs cous ondulants pour certains et portant tous à l'intérieur de leurs corps des poissons.

Dès lors qu'elle est représentée, la chevelure est un prolongement qui est saisi. L'estampe *Transference*, 1994, présente, dans une symétrie latérale, un personnage humain dont la chevelure est enserrée dans le bec d'un oiseau. Le procédé est aussi imputable au personnage humain de la même estampe dont le prolongement aviaire prend à son tour dans son bec la queue de l'oiseau principal. Dans le catalogue de la même année, l'estampe *Birds Braid Woman's Hair* présente deux oiseaux au long cou qui ensèrent également de leur bec la chevelure du personnage féminin central. Le procédé est encore repris dans *Akkunnigani Timmiat (In Amongst the Birds)* en 1995 (pl. 18), pour les cheveux d'un personnage au visage entièrement et finement tatoué.

La dualité du masculin et du féminin donne lieu, dans les dessins de Kenojuak, à une complémentarité de duos ou à une opposition de doubles qui peut prendre la forme de duels.

Conclusion

La production graphique de Kenojuak, dont il est probable que la sphère publique de réception ait contribué à modifier le contenu, notamment les signes de chamanisme, ou une expression de la figure féminine, présente une forte cohérence. Kenojuak met en scène des figures féminines dont elle révèle, par des procédés graphiques de déploiement et de symétrie, l'intensité d'être, voire la puissance, dans une ambivalence et parfois un affrontement des dimensions du féminin et du masculin. L'environnement arctique, les animaux, les figures mythiques, sont convoqués dans cette expression singulière du féminin.

Le projet de Kenojuak de désigner un espace de représentation qui ne puisse être confondu avec le réel apparaît d'autant plus clairement qu'il met en scène et visualise des dimensions de la personne liées à la notion d'âme, ainsi qu'il est développé dans le chapitre suivant.

C'est donc en ce sens qu'il est désormais possible de comprendre la formule de Kenojuak : « *Make something beautiful, that's all.* » Il ne s'agit pas tant d'exprimer une vision de la beauté du monde, selon une esthétique occidentale, ni d'une sérénité que les dessins sont d'ailleurs

loin de toujours exprimer. La formule de Kenojuak s'étend au-delà d'un formalisme pour signifier que tout un monde doit être ordonné et contrôlé pour être (re)présentable et atteindre un équilibre. Cette notion d'équilibre par la juxtaposition des contraires est au cœur des représentations inuit¹³⁵ et Kenojuak en propose une expression originale. L'intensité d'être qui se déploie dans les dessins de Kenojuak s'exprime également dans de nombreuses autres œuvres et expressions visuelles inuit.

135. M. Therrien, 1987b, p. 117.

3.

INUA, TARNIQ ET LES FORMES DE L'« ÂME »



Étonnantes excroissances de la tête

Les arts graphiques

Le déploiement des motifs dans les dessins de Kenojuak se caractérise par une surextension d'une figure centrale et l'ajout, dans une symétrie latérale, de figures complémentaires animales ou végétales et d'excroissances généralement oblongues. L'étude de ce procédé fait apparaître un usage qui n'est pas exclusif à Kenojuak. Il apparaît principalement dans le dessin, l'art textile du vêtement féminin mais aussi les tapisseries.

Ce procédé n'a fait l'objet d'aucune attention dans la littérature. Pourtant, s'il est intensifié chez Kenojuak, surtout dans l'extension des excroissances, le dispositif d'une figure centrale qui se déploie soit par extension de son propre corps (ailes par exemple) soit par multiplication, autour d'un axe médian, de motifs secondaires, est fréquent.

Le déploiement d'éléments comme la chevelure a souvent un caractère excessif au regard d'une représentation réaliste, de même que l'ajout des motifs confère une incohérence. Ce sont parfois des motifs géométriques, pointes de triangles le plus souvent, ce sont aussi des bois de caribou, des feuillages, des harpons de pêche féminins, un visage, un oiseau, ou le soleil, ou d'autres éléments encore qui ne sont pas identifiables mais constituent des excroissances. Dans un dessin de Kenojuak, *Muskox and Bears* (1976), un mammifère, beaucoup plus probablement un ours qu'un caribou, est doté de deux longues excroissances latérales effilées qui s'enroulent vers le bas à leur extrémité.

Pitaloosie Saila, comme Kenojuak, a utilisé, pour prolonger latéralement le portrait d'une femme, le motif irradiant de bois de caribou. La coopérative a donné pour titre à l'estampe : *Flower Woman*, 1970. Pitaloosie indique, au sujet de cette estampe, à laquelle elle attribuerait plutôt le titre *Woman* :

« Les vraies femmes inuit ont généralement des traits intéressants. Certaines devaient être très jolies. Je l'ai fait [le dessin] en pensant à ça et en pensant en

même temps à leurs vêtements. Les caribous ont des bois, je pensais seulement à ça quand j'ai fait le dessin. J'ai imaginé leurs épaules, et les capuchons de leurs *amautiit*. [...] On peut penser à une fleur en voyant ça, mais je pensais à un parka en peau de phoque avec des motifs¹³⁶. »

Les caribous sont les seuls cervidés dont les femelles, comme les mâles, portent des bois. Kenojuak emploie également des harpons de pêche pour prolonger latéralement la tête d'un harfang (*Untitled*, 1962¹³⁷, 27), de même que d'autres dessinateurs de Cape Dorset. Ce procédé d'ajouts céphaliques est déjà fréquent dès 1960, dans les dessins de personnes très diverses de Cape Dorset. Mary Pitseolak dispose des bois de caribous sur la tête de deux oiseaux, deux fleurs sur la tête d'un troisième (*Birds with Antlers*, 1960)¹³⁸. Mary Ashevak Ezekiel, de Cape Dorset, représente de la même façon un animal polycéphale (*Transformation*, 1960)¹³⁹, ainsi que Kakulu Saggiaktok, qui augmente encore les excroissances de prolongements plumetés (*Vision at Nuwata*, 1974). Plusieurs dessins de Sheouak figurent également le dispositif d'irradiation associé à la personne humaine. On distingue en effet dans plusieurs dessins une masse centrale, parfois nettement corporelle, dotée de prolongements qui se terminent en têtes animales ou en excroissances de formes abstraites. Le dessin intitulé *Abstract with Heads*, de 1961, présente également des prolongements au niveau de la tête¹⁴⁰.

À Baker Lake, Jessie Oornak prolonge de harpons de pêche la tête d'un être humain représenté sur une tenture. Dans une estampe intitulée *Big Woman* (1974), elle dispose deux couteaux féminins dont la forme en quart de cercle (plus étroite qu'à Cape Dorset) s'évase à l'extérieur. Marion Tuu'luq, aussi de Baker Lake, l'utilise dans diverses tentures pour figurer des visages entourés d'excroissances animales ou foliées¹⁴¹. Un dessin de Jessie Oonark présente un visage entouré de cercles de taille croissante et de triangles (*Power of Thought*, 1977). Simon Tookoome, de Baker Lake, figure un homme dont le visage, présenté de face et avec deux profils, est prolongé d'excroissances de diverses sortes : humains, animaux, êtres polymorphes, qui sont disposés en rayonnement autour de la tête du

136. P. Saila, 1994.

137. Kenojuak Ashevak, *Untitled*, 1962. Reproduit dans J. Blodgett, 1985, n° 27.

138. Mary Pitseolak, *Birds with Antlers*, dessin, 1960. Réf. : CDL.1992.1.85. Reproduit in J. Blodgett, S. Gustavison, 1993, p. 79.

139. Mary Ashevak Ezekiel, *Transformation*, dessin, 1960. 45,9 cm x 60,9 cm. Réf. : CDL.1992.1.80. *Ibid.* p. 33.

140. Sheouak, *Abstract with Heads*, dessin, 1961. Réf. : CDL.1992.1.171 Reproduit in J. Blodgett, S. Gustavison, 1993, p. 111.

141. *Le Rêve d'un homme* (1988) et *Laughing at Men with Big Noses* (1978). Tapisseries reproduites in Musée des Beaux-Arts du Canada, 2002.

personnage principal (*Untitled drawing*, 1978)¹⁴². Kenojuak applique ces excroissances à des têtes d'ours (*Guardian Owl*, 1980) qui se trouvent alors curieusement dotées d'une sorte de crinière surdimensionnée.

Kenojuak a indiqué pour l'un de ses dessins que les longues excroissances oblongues entourant le visage féminin correspondent à ses cheveux¹⁴³. Cependant, dans d'autres dessins, ces mêmes excroissances sont nettement distinguées, par la forme et les couleurs, des tresses ondulantes de la chevelure du personnage féminin.

Ce déploiement symétrique, qui pourrait paraître aberrant, s'observe également dans des dessins réalisés par des hommes, comme Simon Tookoome, cité précédemment, mais aussi dans des sculptures de Toonoo Sharky, Manasie Akpaliapik, David Ruben Piqtoukun. Toonoo Sharky décrit ses sculptures comme représentant des oiseaux, des masques, des visages et des ailes. Il nous dit s'intéresser aux masques, à l'apparence des visages et à ce qu'ils sont au-delà de l'apparence (*Winged Head*, 2001-2002)¹⁴⁴.

Pour comprendre ce déploiement, il est nécessaire d'en repérer les occurrences dans les expressions visuelles inuit, et de tenter de voir si un élément de signification les relie.

Les portraits photographiques de Peter Pitseolak

Il est tout à fait étonnant de constater l'apparition de ce dispositif dans une série de portraits photographiques réalisés par Peter Pitseolak au milieu du xx^e siècle. Chef de campement, Peter Pitseolak impose une forte personnalité. C'est pour un Occidental qu'il réalise sa première photo dans les années 1930, la photographie d'un ours polaire que l'homme n'osait prendre. L'idée n'était peut-être pas si bonne, estime d'ailleurs Pitseolak, qui autorise un compagnon de chasse à tirer si l'ours commence à bouger.

Dans les années 1940, tandis qu'il travaille pour la Baffin Trading Company, qui entre alors en compétition avec la Compagnie de la baie d'Hudson à Cape Dorset, Peter Pitseolak acquiert un appareil photo. Il réalise, avec pied, de très nombreux clichés de la vie arctique : portraits à l'intérieur des habitations (*haumuq*, igloos...), autoportrait, scènes de chasse, installation de pièges à renard, scènes d'intérieur, vêtements de fourrure... Il se servira d'ailleurs de photographies pour réaliser des dessins caractérisés par une grande exactitude de description. Il fait poser les personnages et réalise

142. Simon Tookoome, *Untitled drawing*, dessin, 1978. Reproduit in *Inuit Art Quarterly*, 17, 1, 2002, p. 11. Entretien de Toonoo Sharky avec l'auteur. T. Sharky, 1996.

143. K. Ashevak, 1994, p. 97.

144. Toonoo Sharky, *Winged Head*, sculpture. Pierre. Reproduite in *Inuit Art Quarterly*, 18, 3, p. 5.

parfois des mises en scène pour reconstituer des récits comme celui de Taktillitak, bien connu à Keatuk, dans lequel le chasseur est sauvé de la mort, et de la tombe qu'en désespoir de cause il s'est construite, par la pensée d'un animal qu'il va alors chasser avec succès et qui va lui permettre de revenir chez les siens¹⁴⁵.

Peter Pitseolak constitue un fond pour des portraits avec un drapeau de la Hudson Bay Company. Le drapeau porte en son centre un emblème de type héraldique : deux orignaux dressés sur leurs pattes arrière encadrent un motif central constitué du blason de la société. La mise en scène de Pitseolak positionne les enfants de façon à ce que les visages se situent exactement entre les deux orignaux. Le visage se trouve ainsi prolongé latéralement par les bois de caribou (pl. 6, 7 et 8).

Il ne s'agit certainement pas d'une coïncidence fortuite. On pourrait supposer que Peter Pitseolak utilisait ce qui était à sa disposition pour réaliser un fond. Outre qu'il a réalisé de nombreux portraits sans fond particulier, le motif du drapeau de la Compagnie de la baie d'Hudson l'intéressait suffisamment pour qu'il juge utile de le reproduire en dessin. Pitseolak, qui peint également, dès 1939, des aquarelles, ne reproduit cependant pas le motif à l'identique. Il remplace les deux orignaux par des renards — arctiques — et le blason central par une étoile jaune reproduite encore en plus petite taille dans chacun des deux angles supérieurs du dessin.

Il est possible que Peter Pitseolak ait voulu introduire une dimension politique dans sa composition. Il est clair en tout état de cause que ce dispositif héraldique prend une signification particulière pour Pitseolak et que c'est au cœur de ce dispositif qu'il positionne les visages à photographier¹⁴⁶. La dimension emblématique et héraldique de ce dispositif, hiératique, confère une intensité de présence particulière aux personnes photographiées.

Masques

Les masques sont utilisés traditionnellement dans tout l'Arctique. On connaît de très nombreux exemplaires issus des cultures inuit d'Alaska où le bois était disponible, mais aussi de la côte Nord-Ouest. Les cultures kwakiutl, tlingit, haida, salish, produisent en effet des masques dont on a surtout recueilli des exemplaires datant des XIX^e et XX^e siècles. Dans l'ouvrage *Eskimo Masks* publié en 1967 et basé essentiellement sur la collection Lowie du musée de l'université de Californie, à Berkeley, Ray indique que la plupart des missionnaires considéraient les masques comme

145. P. Pitseolak, D. Eber, 1993, p. 42.

146. *Ibid.*, p. 3 et p. 143.

des « images païennes de sorcellerie », et qu'à la fin des années 1700, les prêtres russes avaient détruit tous les masques qu'ils pouvaient trouver dans les îles Aléoutiennes¹⁴⁷. La majorité des masques conservés dans les musées américains, estime Ray, a été collectée entre 1877 et 1900, c'est-à-dire sur une période d'à peine plus de vingt ans. Les masques de l'Arctique canadien ont été retrouvés en petit nombre, sans doute en raison de leur matériau périssable : la peau de phoque.

Les masques de l'Alaska ou de l'Arctique canadien proviennent de cultures dont la proximité de traits a été fréquemment soulignée¹⁴⁸. La fabrication et l'usage des masques sont communs à l'ensemble du monde « eskimo », mais l'importance du rôle des masques dans l'élaboration des rituels religieux serait plutôt la spécificité de l'Alaska, selon Dorothy Jean Ray. Les masques sont un élément d'un ensemble organisé de chants, récits, et danses s'intégrant à des activités religieuses ou profanes.

Les masques religieux sont portés durant les danses de festivals (à l'exception des danses estivales en extérieur et des fêtes dédiées aux souvenirs des défunts¹⁴⁹) et durant des performances non curatives du chamane. Les masques ne symbolisent pas seulement un esprit spécifique, ils expriment aussi la relation complexe entre le chamane (ou les danseurs) et un esprit qui peut contrôler le gibier, le temps ou la vie elle-même. Le masque du chamane est fabriqué par le chamane lui-même ou un sculpteur à qui il donne ses instructions. L'« artiste » est crédité par Ray d'une très grande liberté d'expression¹⁵⁰.

Le masque profane est généralement sculpté par celui qui souhaite représenter ses propres esprits protecteurs, mais aussi créer un effet comique par la distorsion du visage. Il est porté durant les danses. Ray rapporte aussi l'existence de sculptures représentant des esprits protecteurs, sculptures qui ne sont pas destinées à être portées comme des masques mais qui sont suspendues dans une maison ou posées dans une embarcation. La perte de ces sculptures est perçue comme une tragédie. A. E. Nordenskiöld rapporte avoir vu en 1879 deux images en bois d'oiseaux aux ailes rouges déployées qu'il lui fut impossible d'obtenir quel qu'en fût le prix¹⁵¹.

Les masques sont presque tous constitués d'un visage portant des excroissances de plumes¹⁵². Les masques de l'Arctique canadien semblent avoir été d'usage moins fréquent qu'en Alaska à l'exception du festival de

147. *Ibid.*, p. 1 et p. 2.

148. Cf. J. G. Oosten, 1996.

149. D. J. Ray, 1967.

150. *Ibid.*, p. 51.

151. *Ibid.*, p. 22.

152. J. Blodgett, 1976, p. 179.

Sedna. Deux auteurs, Flemming et Boas, ont rapporté indépendamment la particularité de ces masques : ils portent des lignes de tatouage. Ces lignes de tatouage ont été représentées dans un dessin de Kanaginak Pootoogook de 1989, *Masked Drummer*.

Si le contexte d'utilisation des masques et des sculptures de figures est divers (danse, contexte chamanique, vie quotidienne, sépultures...), si la diversité des masques est extraordinaire, les masques présentent deux caractéristiques communes : ils sont en relation avec l'*inua* et ils sont ornés de plumes ou de lignes de tatouage ; le déploiement, note Ray, est commun à tous les masques (pl. 2 et 3).

Chaque animal ou objet possède ce qui a été appelé un « esprit » et qui s'exprime par le terme *inua*, signifiant « son être humain » ou « sa personne ». Fait pour le moins étonnant, l'*inua* d'un animal se rend visible sous la forme d'un visage humain. L'esprit, dans un masque, n'est pas l'« esprit individuel » de l'« animal individuel », il est plutôt, indique Ray, une « force vitale » représentant une chaîne ou un continuum formé de tous les esprits individuels.

Nelson a rapporté le propos d'un chamane qui explique l'origine de la fabrication d'un masque. Le masque en question est un masque d'oiseau figurant une tête, un cou et un bec. Le sommet de la tête est excavé de façon à ce que la lumière d'une petite lampe puisse briller à travers les yeux. Le chamane raconte qu'un jour, alors qu'il est seul dans la toundra, il remarque un crâne d'oiseau, à distance, qui le regarde. Alors qu'il s'approche, les plumes de la poitrine de l'oiseau se séparent, révélant le visage de l'*inua* de l'oiseau.

Le chamane était associé à la luminosité : les esprits auxiliaires étaient en effet attirés par la lumière dégagée par le chamane, rapporte Stefansson. C'est ainsi que le chamane pouvait être élu par des esprits, car il choisissait moins les esprits qu'il n'était choisi par eux. Comparés à la brillance des chamanes, les gens ordinaires sont comme des maisons aux lampes éteintes, commente également Rasmussen. Les masques peuvent être directement associés à l'esprit du soleil. Désveaux commente « l'astralité systématique du masque yupik » (pl. 2). Cette profonde connotation astrale, précise Désveaux, est relayée par « l'importance du dispositif périphérique comme image du rayonnement¹⁵³ ».

Les plumes et la fourrure de renne sont utilisées dans presque tous les masques au sud de Norton Sound, et quelques-uns au nord de cette limite, mais du fait que de nombreux masques ont été collectés en l'absence de ces parties périssables, il est difficile de déterminer quand une formule

153. E. Nelson, 1899, cité in D. Ray, 1967, p. 14. Stefansson, 1914, p. 12. Rasmussen, 1932, p. 28. Cités par J. Blodgett, 1976, p. 48. E. Désveaux, 2002, p. 110.

décorative était utilisée et quelles combinaisons de traits existaient. Néanmoins, on observe plusieurs constantes : la fourrure de caribou forme généralement un halo autour du masque dans son entier, ou de la tête, qu'il s'agisse de n'importe quel type de masque, comme des masques d'oiseaux par exemple. Très fréquemment, un trio de plumes de penne taillées ou de plumes caudales sont associées avec des plumes duveteuses. Les plumes sont toujours placées de façon symétrique à partir du sommet du masque. Un petit masque utilisera souvent trois plumes pour seule ornementation. Enfin de larges plumes pennées, insérées directement sur la partie supérieure du masque, sont généralement sans autre ornementation.

L'effet recherché s'exprime plus en termes de densité que d'espace, estime Ray. La coiffe était portée en association avec la tête d'un animal réel ou d'un masque. Il apparaît donc vraisemblable qu'attacher des plumes aux masques de la mer de Béring soit une conséquence de l'association originelle d'un masque et d'une coiffe.

Dans un dessin sans titre (*Untitled, Flying Chamane*, c. 1978¹⁵⁴), Jessie Oonark représente un personnage (identifié comme un chamane) entouré d'excroissances de plumes. De même, les hommes dansaient les mains gantées. Dans le nord de l'Alaska, les femmes portaient dans leurs mains de longs bâtons de plumes d'aigle huppé. Dans le Sud, elles agitaient des pièces de bois sculptées de façon géométrique ou des masques miniatures décorés de plumes ou de fourrure de caribou. Appelés « *finger masks* », ces objets étaient utilisés, signale Ray, pour étendre ou insister sur les mouvements ondoyants des épaules et des bras¹⁵⁵.

La fréquence de l'utilisation des plumes dans la fabrication des masques est également notée par Blodgett, avec l'utilisation de peinture, boyaux, dents, perles et fourrure, les masques les plus élaborés portant des appendices. Blodgett signale que les masques religieux représentent des sujets et des concepts tels que les vols chamaniques, les esprits, les hommes et les déités, tout autant que les animaux, des objets et leurs *inuait* respectifs. Le dessin d'un masque réalisé par Enooky de Cape Dorset, en 1970, porte deux petits oiseaux sur le sommet de la tête, et présente latéralement trois têtes d'animaux (dont l'un est un phoque) qui émergent des joues (pl. 16).

Mentionnons encore la représentation graphique, par William Noah de Baker Lake (*Spirit*, 1971), d'un homme marchant à quatre pattes, portant un masque et dont la tête est coiffée de bois de caribous.

Quant à la signification qui pourrait être attachée aux multiples façons de porter des plumes, elle est inconnue, selon Ray. Un de ses informateurs,

154. Jessie Oonark, *Untitled* (Flying Chamane), dessin, c. 1978. 76 cm x 56 cm. Reproduit in M. Jackson, 1985, p. 246.

155. *Ibid.* p. 31.

commentant un masque, avance pourtant que les plumes groupées ensemble sur le sommet faisaient en sorte que le masque semblait voler. Sur un masque de doigt représentant une étoile, indique Nelson, les plumes correspondent à leur scintillement¹⁵⁶.

De cet examen des masques, de leur fonction et de leur style, il ressort une association constante entre l'*inua* et le déploiement du masque. Le déploiement est souvent lié à la lumière, il peut être relié à des significations complémentaires s'il est directement associé à la figure astrale du soleil, qui est *soleil-sœur*, l'astre tatoué. Le déploiement peut être effectué avec des figures animales, cette configuration apparaissant nettement dans les dessins, peintures et estampes du xx^e siècle. Dans l'est groenlandais, les masques en bois étaient ornés de lignes et de motifs de squelette¹⁵⁷.



Le motif du squelette

L'art préhistorique indique une relation entre un effet de présence, qui s'étend dans ce cas à la notion de permanence, et un motif irradiant. Le squelette renvoie en effet dans la pensée inuit, à une partie essentielle du corps qui subsiste après la mort, et donc à la notion de permanence, de même qu'il renvoie à la capacité du chamane de se transformer et de se rendre dans le monde des esprits, car le corps du chamane, lors de la séance chamanique, se présente alors sous sa forme squelettique.

L'art préhistorique fait une place importante au motif du squelette au point qu'on a pu parler d'« art squelettique eskimo¹⁵⁸ ». L'art préhistorique de l'époque dorsétienne est en partie constitué de figures humaines et d'ours nageant qui présentent la particularité de porter des lignes incisées qui ont été rapportées à la figuration du squelette. Taylor, dans *The Silent Echoes of Culture*, met le motif du squelette, si commun dans l'art dorsétien, en relation avec un récit de chamane d'Igloolik. Georges Swinton, dans un article intitulé *The Magico-Religious Basis*, insiste sur la nécessité d'étudier l'art archéologique du point de vue du contenu *et* de la forme, plutôt que sur la seule forme ou le style.

156. E. Nelson, 1899, cité in D. J. Ray, 1967, p. 59.

157. O. G. Jensen, 2003.

158. Cf. R. Gessain, 1959. Culture Ipiutak (200 à 600 ap. J.-C.). Culture de Dorset (800 av. J.-C.-1000 ap. J.-C.). Une graphie plus usuelle est Ammassalik, village de la côte orientale du sud Groenland. La culture la plus ancienne identifiée localement est la culture Saqqaq (2400 av. J.-C. à 1200 ap. J.-C.), précédant le dorsétien ancien. Cf. R. McGhee, 1981. R. McGhee, 1984.

Il estime en effet qu'il est possible d'établir des comparaisons à partir de ressemblances « intrinsèques » plutôt que simplement d'ordre stylistique. L'utilisation identique de motifs de squelette dans différents styles, comme « Ipiutak, Dorset et Angmagssalik », ne pourrait-elle pas être aussi significative que chaque style particulier qui s'est développé localement ? Swinton rappelle que Taylor, et Collins ont exprimé cette position en plusieurs occasions. Il est alors possible de parler d'origines intellectuelles-spirituelles, de ressemblances et de continuités, d'échos entre culture (« *culture echoes* »), qui sont au moins aussi signifiantes que des relations stylistiques, typologiques, et chronologiques. Swinton développe donc un argument interprétatif en faveur d'une base magico-religieuse de l'art dorsétien.

La relation entre le squelette et le chamanisme a également été établie à partir de l'importance de l'oursin dans le mythe d'Itijjuaq expliquant l'origine de l'art de guérir. Itijjuaq trouve un test d'oursin et c'est en aspirant son contenu que des pouvoirs de guérison lui sont transmis. Saladin d'Anglure estime qu'il s'agit là du premier grand mythe chamanique, l'une des premières expressions du squelette dans l'histoire de la vie, à savoir un « squelette externe ». On remarque également que la surface des tests d'oursin se caractérise extérieurement par une succession de points en relief disposés en étoile.

Si la relation entre l'art préhistorique et le chamanisme ne peut être systématique, car il faut distinguer entre l'utilisation chamanique des objets et la représentation de la capacité de transformation de l'être humain dans un contexte profane, la relation entre le motif du squelette et le chamanisme a été plusieurs fois avancée¹⁵⁹. Or ce motif du squelette est repris dans des dessins et des sculptures contemporains. *Shaman Riding a Bear*, probablement réalisée vers 1954 et attribuée à Akeeaktashuk, en est un exemple.

Le motif du squelette a également été repris dans une sculpture qui associe la composition irradiante d'un squelette avec l'idée d'« esprit » et de « renaissance identitaire » : *The Rebirth of the Bear Spirit*, de David Ruben Piqtoukun, créée en 1996. La sculpture fait référence à une pratique chamanique au cours de laquelle le chamane, métamorphosé en ours, entreprend un voyage dans le monde des esprits afin de rétablir l'harmonie. La sculpture se présente comme un ensemble organisé de morceaux de pierre taillée figurant les os et disposés en étoile. Piqtoukun, à qui un développement est consacré plus loin, se réapproprie des éléments de l'histoire à partir d'une problématique contemporaine. Dans cette visée, les moyens plastiques sont pleinement utilisés. La sculpture est présentée sur un plan de Plexiglas incliné. David Ruben Piqtoukun indique :

159. Cf. J. Blodgett, 1976.

« Mon œuvre évoque la transformation d'un squelette d'ours en train de reconstituer son esprit pour devenir entier. L'ours a aussi un sens particulier pour moi, parce que son esprit me guide à travers les nombreux obstacles de la vie. Tout comme l'esprit de l'ours dépeint dans cette œuvre, l'être humain doit reconstituer son esprit pour redevenir fort ¹⁶⁰. »

On sait qu'une concentration de *tarniq* se situe au niveau des jointures du squelette et que c'est à ce niveau, celui des points d'articulation, que le corps se disjoint lors de la transformation chamanique. C'est également ce qu'indique le sculpteur Piqtokun avec *The Rebirth of the Bear Spirit* : reconstituer son « esprit » implique que les jointures du squelette retrouvent leur cohésion.

Tarniq est, avec *atiq*, une des composantes de l'individu. Oosten montre les relations entre *tarniq* et ce que Thalbitzer appelle un « registre visuel lié à l'aspect caché de la personne » :

« *Tarniq* est associé à l'obscurité et au passage de la vie à la mort et vice-versa. [...] Thalbitzer soulignant les notions d'ombre et de reflet situait le phénomène à l'intérieur d'un registre visuel lié à l'aspect caché de la personne, toujours indirectement révélé. [...] Après la mort de la personne, *tarniq* pouvait se réincarner dans un être humain ou un animal. [...] *Tarniq* relie l'Inuk au cycle de la vie et de la mort ¹⁶¹. »

Plus énigmatique, car nous ne disposons pas de commentaire de l'auteur, Oodlooriak Manning, le dessin d'un papillon, ailes déployées dont le squelette est parfaitement illustré (*Skeletal Insect*, 1962/63 ¹⁶²). Le squelette de ce papillon, bien singulier puisque les papillons en sont dépourvus, est articulé selon un modèle clairement anthropomorphe : deux membres supérieurs et inférieurs sont dotés à leurs extrémités de phalanges. Oodlooriak a produit d'autres dessins de ce type comme celui d'une créature aux ailes déployées dont les vertèbres contiennent toutes un petit objet ou un animal.

Jessie Oonark a réalisé un dessin très explicite à ce sujet. Il s'agit d'un chamane, comme l'indique le titre *Angutkoq* (1975) : le chamane se tient de face, jambes et bras fléchis et écartés. Il porte sur sa tête un deuxième visage, plus petit, probablement l'*inua* de l'esprit auxiliaire. Deux excroissances émergent de sa tête, ainsi que de la tête de l'esprit. Cette caractéristique renvoie à celle que l'on a notée chez Kenojuak et de nombreux autres artistes. Le plus étonnant, dans ce dessin, ce sont les excroissances qui jaillissent également, en étoile, des points d'articulation de ses genoux et de ses épaules.

160. In J. Papatsee, 1997, np.

161. J. Oosten, 1996.

162. Oodlooriak Manning, *Skeletal Insect*, 1962/63. 50,8 cm x 65,5 cm. Réf. : CDL.1992.1.231. Reproduit in J. Blodgett, S. Gustavison, 1993, p. 49.

Il paraît donc très vraisemblable que ces excroissances situées aux points d'articulation et au niveau de la tête du chamane visualisent *tarniq*.

Tatouage

Signes d'identité

Dans le sixième volume du rapport de l'expédition danoise menée sous la direction de Knud Rasmussen de 1921 à 1924 dans la région Igloodik, Mathiassen note que la plupart des femmes sont tatouées mais que cette coutume est de plus en plus inusitée et que parmi les plus jeunes, seules quelques-unes le sont. Les lignes de tatouage partent toujours du centre du visage et s'écartent les unes des autres. Elles sont placées sur le front, les joues et le menton. Toutes les femmes n'ont pas l'ensemble de ces motifs tatoués sur le visage : le tatouage du menton étant spécialement douloureux, il est souvent omis, note Mathiassen, qui rapporte que deux femmes de Pond Inlet portaient des rangées de points entre les lignes du menton.

Les tatouages des mains, des bras et des épaules sont constitués de rangées de lignes séparées de carrés, « Y », triangles ou points. Les tatouages sont réalisés avec un fil enduit de suie et de graisse, et passé sous la peau avec une aiguille. La poudre à fusil est utilisée pour donner une couleur bleue. Les jeunes femmes inuit sont tatouées à la puberté. Le tatouage marque le passage de la vie d'enfant à la puberté, et donc la possibilité d'avoir un enfant, qui permet la transmission du nom d'un défunt. Les esprits des défunts dont on n'a pas attribué le nom à un nouveau-né rôdent la nuit autour des habitations et il appartient au chamane de les tuer.

Les femmes tatouées « s'embellissaient en quelque sorte, elles mettaient toutes les chances de leur côté pour être reconnues dans le monde de l'au-delà le jour où elles mourraient et où elles seraient placée à égalité avec les chasseurs émérites », indique Therrien. « Les femmes étaient à parité dès lors qu'elles étaient parfaitement tatouées. » Le tatouage ne confère donc pas un statut individuel, selon Therrien, mais une position sociale. Une femme non tatouée après la mort est une femme que l'on ne reconnaît pas, qui n'a pas sa place.

Rasmussen indique que de beaux tatouages étaient nécessaires pour plaire à Kannaaluk, encore dénommée Sedna, maîtresse des animaux marins, et dont la colère, provoquée par le non-respect des règles et des tabous, était redoutée. Le tatouage féminin protège les femmes des dangers spirituels accrus au début de leurs règles et durant l'accouchement, rapporte Darlene Wight ¹⁶³.

163. In D. Wight, 1995.

Mathiassen signale que le tatouage n'est pas très répandu chez les hommes. Sur une ou deux mains, et parfois également sur les épaules, certains hommes portaient un visage humain. Deux hommes de Pond Inlet portaient d'importants tatouages consistant en une rangée de visages humains sur chaque épaule. D'autres contextes d'utilisation du tatouage sont signalés dans la littérature. Les individus ayant été contraints, lors de famines, de consommer de la chair humaine, devaient porter un tatouage d'identité autour de la bouche¹⁶⁴. Dans son autobiographie, Peter Pitseolak signale le cas d'un chamane qui portait trois marques sur sa joue pour avoir tué des esprits¹⁶⁵. Une ligne de tatouage sur l'arête du nez signifie que l'homme qui la porte a tué un adversaire redoutable. Peter Pitseolak rapporte un épisode dramatique qui se produisit entre Cape Smith et Ivujivik dans lequel un groupe d'Inuit attaqua un groupe de Blancs. Tous les hommes ayant commis un meurtre furent tatoués sur l'arête du nez. Son père Inukjuarjuk, contraint de participer à l'attaque, porta cette marque toute sa vie¹⁶⁶. Une femme signale avoir vu plusieurs hommes porter un tatouage au même emplacement, et explique que cela signifiait qu'ils avaient tué une personne redoutable. Un autre témoignage, masculin, précise que cette marque conférait du prestige dans un campement¹⁶⁷.

Ainsi qu'il a été précédemment souligné¹⁶⁸, les masques portés par le chamane étaient parfois décorés de lignes de tatouage. La plus ancienne représentation figurant un être humain est un petit masque en ivoire de 5 cm de long et de 3 cm de largeur, créé au Paléoesquimau il y a plus de trois mille cinq cents ans. Son visage est entièrement tatoué. L'art du xx^e siècle porte également témoignage de l'utilisation des lignes de tatouage sur les masques liés au chamanisme.

Le tatouage dans les estampes et sculptures

Le tatouage apparaît, dans les représentations graphiques et en sculpture, selon deux modalités distinctes : une modalité réaliste, dans laquelle les lignes de tatouage, facial le plus souvent, sont indiquées à titre descriptif, et une modalité plus allégorique où le tatouage confère une présence forte à l'être qui le porte. Les lignes de tatouage qui apparaissent dans les dessins et les sculptures sont celles du tatouage féminin.

La dessinatrice Pitseolak Ashoona dit ne pas se souvenir des raisons pour lesquelles les femmes se faisaient tatouer, mais que c'était probablement

164. M. Therrien, 1987b, p. 100.

165. P. Pitseolak, D. Eber, 1993, p. 29.

166. *Ibid.*, p. 26.

167. In N. Hallendy, 1982, p. 10 et p. 33.

168. Cf. p. 158.

pour s'embellir : « Moi aussi, je trouvais cela joli. Quand j'étais jeune, je me suis fait quelques tatouages sur le bras¹⁶⁹. »

Le tatouage est associé à l'idée de beauté, de parité avec les hommes et à une certaine force de la personne, ainsi qu'en atteste la dessinatrice Pitaloosie Saila dans le commentaire qu'elle fait d'un dessin représentant une femme tatouée :

« Quand j'ai fait le dessin [1972], j'ai imaginé une femme. À cette époque-là, j'avais entendu dire que des femmes avaient des tatouages qui signifiaient qu'elles étaient de "vraies femmes". [...] Elles prenaient ces tatouages très au sérieux. Et à cette époque, mariées ou non, certaines femmes étaient considérées comme des chefs par les hommes. [...] J'ai même découvert que la mère de mon père, qui toutefois n'avait pas de mari, elle n'avait que des fils, était pourtant le chef, mais elle n'avait pas de tatouage. [...] Oui, elles avaient alors le pouvoir, si leurs enfants restaient avec elles, et aussi quand elles avaient été mariées au chef du campement. Comme mon grand-père. [...] À cette époque-là, les femmes tatouées étaient considérées comme importantes. Lorsque les gens faisaient leur éloge quand elles avaient fait des choses qui étaient importantes pour eux, on les tatouait. Je ne sais pas, je n'ai jamais su exactement pour quelle raison. Sinon qu'on le faisait quand cette femme avait fait quelque chose d'inoubliable. Mon père me racontait souvent cette histoire sur une femme chef d'un de ces campements. Cette femme avait des capacités que certaines femmes n'avaient pas. Elle avait aidé des gens qui avaient fait naufrage et les avait emmenés dans une île, et ils avaient survécu grâce à son aide. Il ne restait rien du bateau. Cette femme savait beaucoup de choses, et c'est pourquoi on lui demandait généralement des conseils. C'était une femme puissante ; elle n'était pas autoritaire, mais elle a survécu et en a sauvé d'autres. Il n'y a pas que les hommes qui soient puissants, il y a aussi des femmes puissantes¹⁷⁰. »

Dans un dessin qui a été intitulé *Sunwoman* (1976), Luke Anguhadluq de Baker Lake, représente le buste d'une femme tatouée surmontée de la figure de *siqiniq*, Sœur-Soleil, dotée ici d'immenses rayons, également tatouée, qui apparaît comme un esprit protecteur.

Kenojuak et David Ruben Piqtoukun utilisent fréquemment les lignes de tatouage dans leurs dessins et sculptures. Kenojuak associe très nettement les lignes de tatouage du visage au dispositif irradiant, parfois lui-même associé à *siqiniq*. Piqtoukun en fait un tel usage que l'on pourrait presque identifier ses sculptures à ce seul motif. Les lignes de tatouage sont représentées soient par des lignes droites, soit par une succession de petits points, réalisés en creux. Les deux artistes en ont fait un usage commun : les motifs de déploiement (feuilles ou flammèches chez le Soleil-Sœur de Kenojuak, par exemple), ou simples lignes qui se déploient dans la

169. In D.H. Eber, 1972, np.

170. In O. Leroux, M. Jackson, M. Aodla Freeman, 1994, p. 169. Cf. P. Pitseolak, D. H. Eber, 1993, p. 26.

sculpture de Piqtoukun, sont le prolongement des lignes de tatouage. Celles-ci permettent donc d'ancrer l'origine du déploiement au centre même du visage.



Déploiement, morcellement, reflet

Sheouak, artiste décédée avant l'âge de quarante ans, auteur d'une centaine de dessins dont moins d'une dizaine probablement ont été reproduits, associe étonnamment mouvement de déploiement, représentation d'une composante de la personne et morcellement¹⁷¹. Plusieurs dessins figurent une masse centrale dotée de prolongements qui se terminent en têtes animales (*Abstract with Heads*, 1961), en petits oiseaux (*Two Abstracts*, 1961¹⁷²), parfois en excroissances de formes abstraites. L'un des dessins de Sheouak a d'ailleurs servi de base pour l'emblème de la West Baffin Eskimo Co-operative de Cape Dorset qui unit côte à côte deux silhouettes humaines.

Sheouak a produit plusieurs dessins énigmatiques empilant des bandes composées de motifs géométriques et de silhouettes animales. Ces dessins ont été interprétés par Houston comme caractérisant des réflexions d'images, celles-ci étant, dans la culture inuit, « *innua* [*sic*], c'est-à-dire esprit de l'homme, de l'animal ou de la terre ». L'une de ces gravures est évocatrice des mirages qui peuvent affecter la vision dans le paysage maritime et insulaire de la région de Cape Dorset et dont nous avons fait l'expérience lors d'un déplacement en mer. Aucune autre occurrence de ce procédé n'existe — à notre connaissance — dans l'art graphique de l'Arctique canadien, à l'exception d'une gravure de Kenojuak. Réalisée en 1963, elle est intitulée *Sea Dogs* et étage de longs mammifères dotés d'excroissances. Une estampe récente d'Ohotaq Mikkigak (*Spirit Reflection*, 2002) semble illustrer un phénomène de reflet, ainsi que le suggère aussi le titre, cependant elle ne présente pas ce trait singulier d'une répétition verticale du motif.

D'autres dessins de Sheouak représentent une figure marine à demi émergée. Sheouak semble donc porter une attention particulière à ce qui est apparent et ce qui se dérobe au regard, à travers la dimension du reflet. Que cette dimension corresponde à celle de l'*inua* est possible mais non étayé.

171. Cf. West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), 1960. Et West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), 1961.

172. Sheouak, *Two Abstracts*, dessin, 1961. 20,2 x 24,2 cm. Réf. : CDL.1992.1.169. Reproduit in J. Blodett, S. Gustavison, 1993, p. 110. La reproduction inverse le dessin de droite à gauche mais aussi de haut en bas, si bien que les motifs d'oiseaux ne sont pas aisément identifiables dans l'ouvrage, sauf à le retourner.

Les dessins de Sheouak sont intéressants d'un autre point de vue. Ils représentent des corps striés de bandes alternativement foncées et sans couleur, de sorte que la figure représentée semble morcelée ou composée de parties invisibles. Le procédé semble atypique car généralement, la fragmentation des corps s'opère au niveau des jointures, où se trouve une concentration de *tarniq*. C'est également ce qu'indique le sculpteur Pigtoukun avec *The Rebirth of the Bear Spirit* : reconstituer son « esprit » implique que les jointures du squelette retrouvent leur cohésion. Un dessin de Kunu de 1960 semble indiquer une association des lignes du squelette (côtes) avec les bandes de fragmentation telles que les représente Sheouak. Le dessin de Kunu est celui d'un être double, mi-phoque mi-humain, qui porte sur une moitié du corps des lignes semblables à des côtes et de l'autre côté de l'axe médian une alternance de bandes blanches et foncées : le dessin laisserait supposer une relation, sinon d'équivalence, du moins de compatibilité entre les motifs du morcellement associé au squelette, et le morcellement par succession de bandes, tel que figuré chez Kunu et Sheouak.

Ces exemples montrent une opposition entre morcellement et déploiement, et comment le déploiement permet une prise de possession de l'espace. La dynamique du déploiement, qui correspond vraisemblablement à *tarniq*, est une garantie de la cohésion du corps qui exclut toute fragmentation. La présence s'affirmerait dans une tension entre le continu et le discontinu, entre la présence (de *tarniq*) et l'absence (la mort ou la non-vie).

Cette hypothèse est compatible avec la notion de dynamique dans la culture inuit où l'importance est accordée « à la mobilité, au changement, à la transformation et à la régénération¹⁷³ ». Therrien précise que « cette dynamique, outre ses qualités intrinsèques, permet de nourrir des considérations plus larges sur la permanence, le mouvement, l'espace, le temps, le continu, le discontinu, l'ordre et le désordre, phénomènes qui seraient moins, selon les Inuit, dans un rapport de corrélation négative que de nécessaire complémentarité ». Michèle Therrien dans une étude de la représentation du corps dans la langue inuit désigne la dynamique des relations entre le corps et une des composantes de la personne :

« 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. La cohésion du corps implique l'action de l'âme¹⁷⁴. »

173. M. Therrien, 1996.

174. M. Therrien, 1987b, p. 112.



La forme des anges et des esprits

Ce dispositif de déploiement et l'ajout d'excroissances au niveau de la tête se retrouvent dans le corpus synchrétique de l'art religieux. Les artistes inuit ont fréquemment représenté des scènes de la religion chrétienne. Kautaq Joseph représente une Annonciation figurant nettement l'aura de l'archange (*The Annunciation*, 1964)¹⁷⁵. Les représentations témoignent d'adaptations des conventions occidentales au monde inuit. Le *Simon de Cyrène* de Mark Emerak (1983), de la localité de Holman Island, s'éloigne de conventions occidentales en plusieurs points : Jean Blodgett note que les mains du Christ portent déjà les blessures de la Crucifixion, la colombe, bien que symbolique de l'Esprit saint, n'est pas associée à cet épisode¹⁷⁶. La figure de droite — probablement un soldat romain d'après Blodgett — tiendrait une lance inuit ; tous les personnages portent des vêtements inuit et la colombe dodue ressemble plutôt à un harfang des neiges.

Parmi les diverses sculptures récentes critiquant la disparition des croyances chamaniques au profit du christianisme, l'artiste David Ruben Piqtoukun associe l'esprit du chamane à la forme de la croix. L'artiste a lui-même commenté : « L'intention de ce travail était de faire prendre conscience de la compétition entre les croyances anciennes et le Christianisme comme indiqué par la forme de la croix. L'esprit du chamane (*angakoq's inua*) quitte son corps sous la forme de l'esprit de l'ours, peut-être pour la dernière fois¹⁷⁷. »

Deux exemples marquants témoignent de l'interpénétration des systèmes de représentation occidentaux et inuit, et donc nous informent en retour sur la prégnance de représentations inuit. Il faut rappeler que l'oiseau, dont il a été signalé l'importance dans le chamanisme, dans les rêves et comme esprit auxiliaire, est le plus souvent représenté de face, ailes déployées, dans une parfaite symétrie.

L'ange, être ailé de l'iconographie religieuse occidentale, devient un être double : il représente l'existence d'une réalité supérieure à la réalité terrestre (et le messager de Dieu), mais il est aussi doté conjointement d'une signification inuit en ce qu'il est associé à un esprit. Or l'*inua* d'un être est fréquemment figuré par un visage. Les anges d'Omalluq Oshutsiaq, représentés ailes déployées, possèdent ainsi deux visages, particularité que présentaient les masques chamaniques d'Alaska ou ceux de l'Arctique canadien tels qu'on peut les observer dans des dessins inuit. Omalluq

175. Kautaq Joseph, *The Annunciation*, 1964, dessin. Réf. : A.B.15.14. Reproduit in J. Blodgett, 1986, p. 62.

176. *Ibid.*

177. In H. Seidelman, J. Turner, 1993, p. 205.

Oshutsiaq nomme ses petits personnages ailés portant un deuxième visage sur le torse de l'appellation redondante : « *spirit angels* » (pl. 10). Ce dessin fait partie des premiers dessins réalisés à Cape Dorset. Il date de 1961 ou 1962. Trente ans plus tard, en 1992, à l'occasion d'une exposition des premiers dessins de Cape Dorset, Omalluq le commente ainsi : « Je devais rêver quand j'ai dessiné ça. J'avais l'esprit vide quand je commençais à dessiner. Je dessinais des choses drôles. Peut-être que ce sont des anges-esprits ("*spirit angels*"). »

D'une façon similaire, Françoise Oklaga, de Baker Lake, offre en 1979, la vision d'un ange, de face, ailes déployées, nettement bicéphale (*Angel*).

Pudlo Pudlat a proposé à de fréquentes reprises des thèmes ou motifs du christianisme (anges ou églises...). L'un de ses dessins, intitulé par la Coopérative *Ecclésiaste* (pl. 9), 1969, emprunte à la figure de l'ange aux ailes déployées, et à celle du prêtre dont la chasuble est notamment décorée d'une croix. La tête du personnage est dotée de longs prolongements latéraux qui se courbent et se mêlent au plumage des deux ailes. *Winter Angel* (1969), du même Pudlo Pudlat, propose un dispositif similaire. Une estampe de Pudlo porte un titre double *Angel/Woman*, montrant bien l'interpénétration d'une iconographie chrétienne et inuit. Au sommet de l'imposante coiffe du personnage féminin, s'évasant vers le haut, deux excroissances accentuent davantage encore le mouvement de déploiement du personnage féminin.



Conclusion : Tarniq, inua et représentation de la personne

Pour comprendre la signification des excroissances de la tête très présentes dans l'art inuit, ainsi que le mouvement de déploiement qui l'accompagne et le soutient, un ensemble d'images d'origines diverses ont été réunies. L'examen de l'usage du déploiement et des excroissances, présents dans des médias variés : art graphique et tapisserie, photographies, sculptures, mais aussi masques et tatouage (pour le déploiement), montre une occurrence dans des contextes religieux et profane, et une utilisation aussi bien par des hommes que par des femmes. On remarque néanmoins un usage particulier chez les femmes, qui utilisent, entre autres possibilités d'ornementation de la tête, des ustensiles féminins comme le couteau (*ulu*) ou le harpon de pêche féminin. Le tatouage dans les arts visuels est utilisé pour situer l'origine du mouvement de déploiement au centre du visage aussi bien par Kenojuak que par David Ruben Piqtoukun. Il est de même difficile de catégoriser l'usage d'excroissances comme les bois de caribou : ils sont utilisés dans des portraits photographiques d'enfants, dans la parure d'un esprit portant un masque, dans des portraits dessinés de personnages féminins, sur des têtes d'oiseaux...

Ce mouvement qui prend naissance au centre de la personne pour se projeter vers l'extérieur peut-il être mis en relation avec le phénomène perceptif dans la culture inuit ? En effet, le processus de connaissance procède, dans la culture inuit, par projection sur le monde environnement de caractéristiques du corps : Michèle Therrien parle d'un « corps qui irradie, se projette dans l'espace¹⁷⁸ ».

L'hypothèse paraît plausible, non pas tant de la projection d'une individualité sur un espace à s'approprier dans un mouvement d'affirmation de soi, que de la visualisation d'une intensité de présence. Le mouvement de déploiement serait, selon nous, la manifestation d'une des composantes de la personne. Correspondrait-il à *inua* ou à *tarniq* ?

La frontière entre *inua* et *tarniq* n'est pas toujours aisée à spécifier, car dans certaines régions l'âme est dénommée *inua*, alors que dans d'autres, *inua* ne s'applique qu'à l'âme de l'animal seulement. Oosten définit *tarniq* comme étant « associé à l'obscurité et au passage de la vie à la mort et *vice versa* ». Thalbitzer situait le phénomène « à l'intérieur d'un registre visuel lié à l'aspect caché de la personne, toujours indirectement révélé ». Oosten précise les relations entre *inua* et *tarniq*. Les deux termes se rapportent « à deux aspects différents de l'être humain : le premier se référerait à la chaleur, au souffle et à la vitalité et disparaissait après la mort, le second à des notions de propriété et de vitalité. *Tarniq* relie l'Inuk au cycle de la vie et de la mort¹⁷⁹ ».

Therrien précise que l'usage des deux notions varie selon les régions.

« Au Nouveau-Québec et dans l'ensemble de l'Est de l'Arctique canadien, *tarniq* désigne l'âme humaine, l'âme-double, alors qu'en Alaska chez les Nunamiut, *tarniq* est une forme d'âme humaine, la principale étant *inua* (dans les régions orientales, l'*inua* désigne l'âme animale)¹⁸⁰. »

Elle signale également la difficulté à donner une définition de l'âme, car chaque groupe en a donné une « description nuancée » au moment des premiers contacts. Des fonctions différentes étaient attachées à *anirniq* “souffle”, *tarniq* “ombre”, *inua* “propriétaire”, *atiq* “nom de personne”.

Si l'*inua* est représenté dans les masques par un deuxième visage, à quoi correspondrait donc le déploiement ? Les Inuit semblent représenter de façon assez partagée un deuxième être pour désigner l'*inua* : il s'agit d'une représentation anthropomorphique, copie miniaturisée du corps humain, mais aussi d'un animal. Par ailleurs, l'emploi que Jessie Oonark fait du déploiement d'excroissances au niveau des articulations, dans le dessin

178. M. Therrien, 1999, p. 53.

179. J. Oosten, 1996.

180. M. Therrien, 1987b, p. 110. Therrien n'utilise plus le terme d'« âme », mais celui de « composante de la personne » qui lui semble plus approprié.

d'un chamane, déploiement manifestement lié à *tarniq*, situé également les mêmes excroissances sur la tête du chamane, et sur la tête de l'*inua*. Ces excroissances sont semblables à celles qu'utilise Kenojuak. C'est ce que semble indiquer un commentaire de Kenojuak. Elle rapprochait le déploiement du *Hibou enchanté* (pl. 1) de la notion d'obscurité.

« On peut voir l'essence de son art dans *The Enchanted Owl* [*Le Hibou enchanté*], car dans cet oiseau avec son jaillissement dissimulé de pouvoir et d'intensité, ses yeux fixes et ses serres qui agrippent, les rayons de lumière et la queue tournoyante s'étendent ainsi que Kenojuak le dit "pour chasser l'obscurité"¹⁸¹. »

Une estampe d'Helen Kalvak, de la communauté de Holman, qui était chamane, présente les deux caractéristiques probables de l'*inua* et de *tarniq* indépendamment : *Song of Power* (1985) représente une femme, identifiable à ses vêtements, vraisemblablement chamane, tenant un tambour, entourée de deux personnages. Le personnage central porte un masque figurant un visage humain et surmonté d'une tête animale (oiseau), comme le personnage de droite (peut-être un ours). Le personnage de gauche tient un bâton à l'extrémité duquel figure un soleil aux larges rayons déployés. Le cercle du tambour fait écho à celui du visage central et à celui du soleil.

Hélène Kalvak a également représenté en 1970 un homme de face dont la tête est encadrée à droite par un oiseau en vol et à gauche par un disque, de même taille que le visage, à l'intérieur duquel rayonne un soleil.

Nous serions donc portés à penser que le mouvement de déploiement objective *tarniq*, et que sa représentation visuelle peut être concomitante de celle de l'*inua*. L'*inua* semble pouvoir également être représenté dans une forme irradiante comme l'indique un dessin d'Agnès Nanogak Goose de la communauté de Holman, *The Shaman and the Spirit*, dans lequel un chamane transformé en oiseau possède une tête entourée d'excroissances en forme de longs pétales, tandis que la deuxième tête qui le surmonte, vraisemblablement celle de l'*inua*, est entourée de rayons.

Le système d'ornementation, doublement caractérisé par un déploiement des motifs et par l'ajout d'excroissances, pourrait caractériser ce que nous appelons un « style irradiant ». L'utilisation extensive de ce dispositif justifie cette appellation. Le style irradiant caractérise au plus près une « pensée visuelle ». Il ne correspond pas à une norme, ni ne semble dépendant d'une convention explicite. Son usage n'est pas systématique, mais il est très répandu. Son identification permet de mettre en évidence la permanence de représentations inuit de la personne qui pouvaient sembler avoir disparu.

181. J. Houston, 1967, p. 35. Nt.

TROISIÈME PARTIE

SINGULARITÉ ET DIVERSITÉ
EN HISTOIRE DE L'ART



1.

STYLE, CULTURE, IDENTITÉ



Expression de la personne et expression sociale

L'expression du féminin

Le style irradiant, très présent dans l'esthétique inuit, repose sur le déploiement d'un motif central et de motifs secondaires. Il exprime l'intensité d'être d'une personne, qui correspond à *tarniq*, et se trouve associé parfois à *inua*. Il apparaît dans des contextes variés, profanes ou religieux. Kenojuak en fait un usage intensif dans l'expression du féminin, de la dualité du féminin et de la puissance qui peut lui être attachée, en convoquant, dans cette perspective, l'environnement arctique et des figures mythiques. L'extension d'une figure centrale, par l'ajout, dans une symétrie latérale, de figures complémentaires animales ou végétales et d'excroissances généralement oblongues, est un procédé décliné à partir d'éléments récurrents : l'astre solaire au visage tatoué : *siqiniq*, le soleil-sœur, Sedna à la longue chevelure, le grand corbeau, à l'origine de la lumière, des animaux puissants comme l'ours et le harfang — autre esprit auxiliaire de prédilection. Les visages et les êtres féminins s'auréolent, se prolongent et se déploient selon d'étonnantes excroissances, bois de caribou, harpons, figures animales. La dualité du féminin s'exprime, dans les dessins de Kenojuak, par une mise en symétrie, qui dans la pensée inuit, définit l'équilibre de la personne. Cet équilibre dynamique caractérise l'art graphique de Kenojuak.

Cette expression du féminin dans l'art graphique ne se donne pas à voir de façon immédiate. Elle est médiatisée par le procédé formel spécifique du style irradiant qui nécessite une interprétation pour un regard non familier des modes de pensée inuit. Il est relativement étonnant que ces formes spécifiques aient pu voir le jour, tant l'approche réaliste des images domine dans la réception occidentale des œuvres inuit et tant les croyances et les modes de pensée inuit ont été discrédités. Les commentaires des artistes publiés dans la littérature sont généralement évasifs, et peuvent proposer

des rationalisations. Le désir de comprendre une image oriente le regard vers l'identification de motifs, alors que le dispositif inuit de figuration des éléments non seulement fait sens, mais permet de comprendre la raison d'être d'éléments secondaires qui apparaissent, en premier lieu, sans logique particulière avec l'objet de la représentation.

D'autres artistes femmes comme Jessie Oonark, dont les dessins ont été mentionnés, ont, dans une perspective analogue, eu recours à ce style. Pitaloosie Saila en fait usage bien que ce soit davantage la corporéité propre de ses personnages qui impose leur présence, qu'il s'agisse d'êtres humains (*Chef inuit, Fièvre couturière, Mère...*) ou d'oiseaux (*Chaleur maternelle, Nichée de hiboux*). Pitseolak Ashoona a également réalisé des compositions symétriques dans lesquelles un motif central se déploie muni d'excroissances étranges (*Oiseau rieur*), ou grâce à l'ajout de figures animales : *Ève et le serpent* présente un nu féminin entouré de diverses têtes animales — phoques, morses — et d'esprits qui s'écartent latéralement, l'ensemble étant surmonté d'un serpent.

Dans ses tapisseries, Marion Tuu'luq (1910-2002) figure fréquemment des visages rayonnants. Au centre de *Rêve d'un homme*, le visage du soleil-sœur tatoué munis de rayons oblongs est entouré de motifs animaux et géométriques disposés selon des cercles de taille croissante. Sur le motif du soleil-sœur central se tient un personnage humain dont la tête est hérissée d'excroissances. La tapisserie intitulée *Manitoba* (1970) est occupée dans toute la moitié centrale par des visages humains, au nombre de six et disposés selon deux rangées : chacun de ces visages est aurolé d'un feuillage dense constitué de fines tiges aux feuilles opposées.

Mayoreak Ashoona a représenté un portrait féminin étonnant composé de poissons et de laisse marine qui se déploient à partir du centre du visage. Neuf poissons différents, enfermés dans des capsules de type végétal, prennent naissance à la bordure du menton, prolongeant ainsi les lignes de tatouage. Des fines algues forment une large chevelure rehaussée de deux prolongements latéraux où s'opposent deux flotteurs d'algues portant des yeux. Sur le front du visage féminin, dans un entrelacs d'algues et de lignes sinueuses, deux petits oiseaux se tournent le dos.

L'être humain au centre du paysage

La représentation du paysage dans les dessins inuit est en fait indissociable d'une présence humaine. C'est d'ailleurs souvent à partir du caractère déconcertant de la modernité, dans le cadre de cette relation de l'homme et de l'environnement, que peuvent se comprendre les dessins de paysages de Pudlo Pudlat où prennent place les avions et les hélicoptères qui font irruption dans l'espace arctique et introduisent des dimensions nouvelles de vitesse, de puissance, de repères dans le ciel.

De même que, dans l'art graphique, la figure humaine apparaît souvent dans une interrelation avec l'environnement, de même la représentation du paysage ne correspond pas à la description figurative d'une réalité extérieure : c'est toujours le sens de l'action ou de la présence humaine qui organise le paysage. C'est la raison pour laquelle le style irradiant apparaît dans la représentation du paysage car le paysage est alors figuré selon les mêmes règles que celles qui président souvent à la représentation de la personne : composition symétrique à partir d'un motif central, selon un axe vertical, figures de déploiements, symétrie selon un axe horizontal organisant deux mondes : monde réel/monde symbolique, monde terrestre/monde marin, ou encore lieu du campement/espace du lointain, espace au-dessus de la surface de l'eau/espace sous-marin... L'ordonnement symétrique des compositions de scènes d'extérieur s'accompagne du déploiement de motifs à l'aide de plumes, ou d'appendices plumetés prolongeant des éléments tels des piquets de bois, des amoncellements de pierres.

Lucy Qinnuayuk, qui a beaucoup apprécié la technique de la peinture acrylique, a créé des paysages dans lesquels la symétrie et le déploiement jouent un rôle essentiel dans la désignation de l'importance de l'action représentée. Dans *Bird on the Land* (vers 1977-78) un kayak et un *umiak* (bateau à voile) transportant des chasseurs encadrent la tête d'un phoque émergeant de l'eau. À l'aplomb de la tête du phoque, un harfang gigantesque posé sur le sol granitique de la toundra déploie ses ailes desquelles émergent deux autres oiseaux. Dans *Oiseaux imaginaires* (pl. 17), Lucy distingue plus nettement l'espace du monde visible d'un espace symbolique qui est entièrement organisé de façon symétrique. Un arc de cercle horizontal partage le tableau en deux parties. Dans la partie inférieure, une femme assise au sol découpe un morceau de viande, tandis que derrière elle un enfant porte un oiseau posé sur sa main. Dans la partie supérieure du dessin, à l'aplomb du personnage féminin, un phoque est étendu verticalement sur une surface rouge, et de ses flancs naissent, à droite et à gauche, trois oiseaux. Suusan Inuaraq a ainsi témoigné de l'importance du phoque pour les Inuit :

« Le phoque représente autre chose qu'une source alimentaire. Il fonde notre identité. C'est en partageant sa viande, c'est en nous rassemblant autour de lui, que nous retrouvons nos forces physiques et psychiques. Nos ancêtres pensaient que les phoques venaient s'offrir aux humains. Il en découlait des devoirs, notamment celui de partager la viande avec les autres membres du campement. Bafouer cette règle entraînait l'inaccessibilité du phoque, une sanction sévère. Les animaux sont dotés d'une composante invisible, un esprit, leur permettant de se régénérer, c'est-à-dire de ne jamais disparaître. Le partage garantit la revitalisation de l'espèce¹. »

1. In M. Therrien, 1999, p. 109-110.

Le phoque et les oiseaux sont encadrés de deux amoncellements de pierres surmontés chacun d'un harfang aux ailes déployées.

Les compositions de *Bird on the Land* et de *Oiseaux imaginaires* reposent sur le style irradiant. Dans le cas de *Oiseaux imaginaires*, les caractéristiques du déploiement et de la symétrie désignant l'*inua* de l'animal sont étendues à l'ensemble du paysage. La composition symétrique liée à un déploiement d'excroissances est également celle qu'élit Josie Papialuk, de Puvirnituq, dans une gravure comme *Man Hunting Birds Who Fly Away* (1977). La symétrie se prolonge à l'ensemble du paysage dans des dessins rappelant la peinture de Lucy, comme *Untitled (Caches)*, de 1985, où trois caches de pierre sont surmontées d'oiseaux que le graphisme fait rayonner et sont encadrées d'étoiles.

En réalité, ces prolongements de la tête sont si fréquents que l'on finit par ne plus les remarquer. Egevadluq Ragee, dans une peinture sans titre de 1978, représente deux femmes se tenant debout entre les trépieds de ce qui semble être un séchoir, et des oiseaux disposés symétriquement : les deux capuches des *amautii* sont étirées pour former deux pointes courbées vers le ciel.

Le style irradiant se prête à la figuration de la personne, à la figuration d'une action, à la figuration du paysage dans lequel elle s'inscrit, mais également aux représentations graphiques elles-mêmes. Mayoreak Ashoona a représenté l'espace de la feuille d'un dessin où figurent quatre oiseaux posés au sol dans des postures distinctes, sans que la ligne d'effet de sol n'apparaisse. Ce dessin, dans le dessin principal, est encadré de figures latérales : deux représentations de Sedna en bas, à mi-hauteur une tête de caribou à gauche, une tête d'ours à droite, et tout en haut deux phoques facétieux glissant sur la tranche de la feuille (*De la terre et de l'eau*, 1984).

Expression sociale contemporaine

Le style irradiant apparaît dans des contextes où s'expriment l'importance et la force vitale et symbolique de l'être. Il n'apparaît pas dans d'autres contextes. Un certain nombre d'artistes inuit femmes vont adopter des styles très variés pour rendre compte d'une réalité qui se complexifie avec la présence de la civilisation occidentale en Arctique : la considération de la femme dans la société inuit traditionnelle est questionnée, de même que les conséquences désastreuses que le changement de mode de vie a pu engendrer. Les conditions de l'expression de soi ont fait l'objet d'une présentation dans la deuxième partie de ce livre : il a été en particulier fait état de la limitation de l'expression des femmes dans la société inuit traditionnelle et de l'appropriation, dans ce contexte, de l'expression artistique.

Napatchie Pootoogook se distingue par le parti pris de description réaliste de la vie en Arctique, observée du point de vue féminin. Napatchie

Pootoogook est la fille de Pitseolak Ashoona, qui utilisait fréquemment le style irradiant. Napatchie n'utilise pas ce style ; elle opte pour une représentation réaliste. La sphère publique de réception a été déterminante pour Napatchie Pootoogook : c'est à partir de l'encouragement de Jimmie Manning, conseiller de la West Baffin Eskimo Co-operative, qu'elle entreprend la narration graphique d'une vie familiale jalonnée de violences². Dans *L'Échange du baleinier*, une femme inuit portant un enfant dans son *amauti* est l'objet d'un troc entre son mari et le baleinier. Napatchie a apporté un commentaire à ce dessin.

« Celui-là [à droite] est un Blanc, et ceux-là sont un couple — j'ai montré un Blanc en train de demander de pouvoir se servir de la femme de l'homme en échange d'un pot de tabac. Les hommes inuit acceptaient que leurs femmes soient utilisées par un Blanc³. »

Oviloo Tunillie, sculpteur, indique que le choix de cette technique contribue à la reconnaissance de la valeur des femmes.

« Les hommes ont l'habitude d'être dehors pour sculpter ou chasser. Parce que j'étais femme, je devais normalement rester à l'intérieur, et j'ai eu de la difficulté à m'habituer à sculpter à l'extérieur, particulièrement pendant les huit mois où nous avons de la neige. [...] J'incite les autres femmes à sculpter dehors elles aussi, parce que ça montre que les femmes sont fortes, à leur manière⁴. »

Oviloo représente les méfaits de l'alcoolisme, notamment sur les femmes, des nus féminins, des expériences de son enfance, en particulier un séjour dans le sud du Canada où, atteinte de tuberculose, elle a été hospitalisée durant plusieurs années, un joueur de football, une patineuse, mais aussi la figure mythique de Sedna. Ses sculptures constituent un ensemble de sujets hétéroclites, mais elles traduisent, plastiquement, le sentiment de l'étrangeté devant des faits qui constituent la réalité de l'Arctique de la fin du xx^e siècle et la singularité de l'expression du corps occidental : le bras en couronne d'une patineuse, dans une gestuelle de danse classique, les visages féminins dérobés au regard par le port de voilettes à la fin des années 1950...

Annie Pootoogook, fille de Napatchie Pootoogook, petite-fille de Pitseolak Ashoona, représente à son tour, dans un style réaliste, des scènes de la vie arctique desquelles ne sont exclues ni l'âpreté, ni la violence imposée aux femmes, et dans lesquelles le monde matériel occidental et la configuration occidentale de l'espace domestique sont rendus avec un

2. Entretien de T. Ryan avec l'auteur. T. Ryan, 1996. Cf. également J. Blodgett, L. Boyd, M. Mitchell, 1999. Une exposition de dessins de N. Pootoogook, décédée en décembre 2003, se tint à la Winnipeg Art Gallery en 2004.

3. N. Pootoogook, 1994.

4. O. Tunillie, 1994.

caractère de froideur et d'étrangeté. Les espaces intérieurs sont dénudés, les décorations murales apparaissent dérisoires ou déplacées sur des murs blancs. Objets et personnes semblent rapportés de façon artificielle dans l'espace de l'habitation moderne.

Style irradiant et formules de pathos

Les dessins inuit de facture réaliste frappent généralement par leur aspect documentaire duquel semble exclue l'expression de pathos. Cette impression d'impassibilité, voire de froideur, de description factuelle, est également présente dans les dessins d'Annie Pootoogook. Le plus souvent, les scènes descriptives sont représentées de façon statique, les mouvements sont saisis dans une sorte d'instantanéité qui tend à les figer et couper court à l'émotion contenue dans les gestes eux-mêmes.

Kananginak Pootoogook, de Cape Dorset, connu pour ses descriptions très réalistes de la faune arctique, a également réalisé des dessins, moins diffusés, figurant la présence de l'Occident en Arctique. Les titres des dessins correspondent aux textes de l'auteur sur le dessin. Kananginak décrit le début de l'alcoolisme chez les Inuit (*Inuit Did Not Realize How They Were Changing When the White People Came. Their Way of Life Has Changed*, 1999), des Inuit posant pour des photographes blancs, une Inuk dansant au son du tambour et de l'accordéon, en tenant les bords relevés de sa jupe (*These Inuit Are Just Starting to Wear like White Men's Clothes and also Starting to Live like Them*). Kananginak décrit encore un prêtre donnant la bénédiction à un Inuk, ou officiant comme médecin, de même qu'un prêtre assis dans un igloo, en robe noire, portant un bonnet bleu et d'épaisses lunettes noires (*I Remember Inuit Naming this Priest « Tall Guy with Glasses » (Iglalikutaaq in inuktitut)*).

Sur trois cents dessins de Kananginak sélectionnés pour être reproduits en estampes, seuls trois figurent des Blancs, estime Robert Kardosh⁵. Des estampes de Napatchie, nièce de Kananginak, figurant des Occidentaux sont éditées dès 1979 (*Première rencontre avec un policier*), et en 1989 (*L'Échange du baleinier*). Les conditions de production, de diffusion et de réception des dessins relatifs aux contacts entre Inuit et Occidentaux sont liées à la sphère locale de réception inuit, à la réception par le personnel de la coopérative, composé d'Inuit et d'Occidentaux, au marché des galeries ayant privilégié une image idéalisée de l'Arctique et très réceptif, aujourd'hui, à la description de la vie inuit contemporaine.

La relative absence d'émotion dans les dessins inuit peut être mise en relation avec une sorte d'« économie des passions » qui gouverne l'expres-

5. R. Kardosh, 2007.

sion de soi : « ne pas penser, agir inconsidérément ou impétueusement⁶ ». Marybelle Mitchell avance que cette mise à distance des émotions peut également représenter un effort prudent des artistes pour évaluer jusqu'à quel point ils peuvent s'exprimer sans attirer la censure⁷. Le sculpteur Abraham Anghik, originaire de Paulatuk, dans l'Arctique occidental, frère de David Ruben Piqtoukun, dont un grand-père et une grand-mère étaient chamanes, explique la portée politique de ce mode d'expression, neutre en apparence, en précisant qu'il s'agit d'une vision équilibrée qui inclut le respect pour la nature, le respect pour les aînés et le respect pour la culture et les traditions.

« En soi, c'est une formulation aussi forte que de dire que nous ne voulons plus nous faire avoir. Les Indiens disent qu'ils veulent changer l'ordre social. Les Inuit disent : "C'est notre vision du monde." C'est une observation positive plutôt que négative sur ce qui ne va pas, une affirmation positive à propos de la façon dont les choses sont et devraient rester⁸. »

Le style irradiant n'est pas incompatible avec une expression de sentiments : les dessins de Kenojuk sont d'une certaine variété à cet égard. L'expression du style irradiant est plus difficile en sculpture en raison des contraintes du matériau, mais sans doute aussi en raison des choix de motifs qui ont longtemps prévalu dans ce domaine de l'art inuit. La sculpture narrative s'est beaucoup développée à partir du XVIII^e siècle sous l'influence des voyageurs, des chasseurs et baleiniers, des missionnaires, puis des marchands qui commercent avec les Inuit. Les objets les plus prisés sont les plus réalistes et ceux qui offrent les descriptions les plus détaillées du mode de vie inuit et de ses techniques. La sculpture, qui constitue une partie seulement de la production esthétique inuit, comprend la fabrication et l'ornementation d'outils, d'amulettes, de perles d'ivoire pour la décoration vestimentaire, de jouets, de masques pour l'Arctique occidental, alors que dans l'Arctique de l'Est, les masques sont réalisés en peau de phoque.

Le troc et le commerce avec les Occidentaux orientent la sculpture vers la production de miniatures représentant des scènes de campement ou vers la description animalière, des scènes de chasse... La chute des cours de la fourrure, dont le troc a modifié l'économie de l'Arctique et les modes de vie, créera des conditions favorables au développement d'un marché de la sculpture inuit. La pression du marché de l'art en quête d'images de la vie du Grand Nord contribue à accroître la production de sculptures narratives, et rend plus difficile l'émergence de propositions plus singulières. Cette situation a été à l'origine de la création du Conseil canadien des arts

6. M. Therrien, 1987b, p. 89.

7. M. Mitchell, 2007, p. 7.

8. In J. Ayre, 1991. Nt.

eskimo lors de la mise en place, quelque vingt ans plus tard, du marché des estampes. Cependant, le Conseil canadien des arts eskimo est marqué par un tel paternalisme et un tel ethnocentrisme, considérant l'art autochtone comme un art primitif et comme l'expression d'un essentialisme de la culture, que son action de protection et de promotion se transforme en un contrôle contesté.

L'art graphique a constitué un média privilégié pour l'expression du style irradiant, forme de pensée visuelle qui se constitue à partir de représentations de la personne et qui s'est particulièrement incarnée dans la sculpture de masques et dans la parure profane et religieuse. Il n'est pas si étonnant de constater que ce style s'exprime aujourd'hui le plus clairement, dans la sculpture, chez des artistes pour qui la reconstruction d'une identité culturelle est essentielle. Les artistes puisent dans ce dispositif formel irradiant pour créer des figures exprimant une façon singulière d'être dans un monde culturel hybride.

Manasie Akpaliapik, qui se dit confronté à trois conceptions de la vie, celles du Nord, la nouvelle et l'ancienne, et celle du « Sud », qui prédomine, considère la sculpture comme un moyen de « préserver la culture » car elle la donne à voir et la revalorise. C'est à la suite d'un drame familial où sa femme et ses deux garçons meurent dans un incendie que Manasie Akpaliapik se remet à la sculpture, de façon intensive et continue afin de « guérir », dit-il, de ce drame.

Manasie Akpaliapik utilise principalement la stéatite, l'ivoire et l'os fossilisé (pl. 21). Les sculptures qu'il réalise dans des vertèbres de baleine sont tout à fait symptomatiques du style irradiant, valorisant la symétrie, utilisée parfois dans une mise en perspective du masculin et du féminin, et mettant en évidence, au centre, un mouvement de déploiement, tout en incluant, latéralement, diverses excroissances animales. La figure de l'oiseau constitue le centre de la sculpture, mais cela peut être également le visage d'un chamane, comme dans *Shaman and Helper* (1992-93). Le chamane, bouche ouverte laissant voir de longues dents, se tient bras écartés : sur son corps des incisions forment des lignes rayonnantes. Il est surmonté d'un deuxième visage tatoué, paisible, vraisemblablement l'*inua*, qui est entouré de deux harfangs, animaux auxiliaires du chamane. La composition de cette sculpture rappelle tout à fait des dessins de Kenojuak, en particulier le dessin d'un visage chamannique entouré d'animaux (CD040-497) dont le visage central est celui d'un chamane aux longues incisives, entouré de figures secondaires. La sculpture de David Ruben Piqtoukun représente également une forme particulièrement expressive d'art inuit contemporain, tournée vers l'expression d'une identité inuit à reconstruire et qui puise pour cela dans le registre formel du style irradiant lié à une représentation de l'être et de son environnement.



Entre deux mondes : la sculpture de David Ruben Piqtoukun

David Ruben Piqtoukun, né en 1950 à Argo Bay, à l'ouest de Paulatuk, dans l'Arctique occidental, dont la sculpture emprunte fortement au style irradiant, ouvre la voie, dans ce domaine, à l'expression critique de la modernité occidentale telle qu'elle s'est imposée en Arctique. La dévalorisation des croyances chamaniques au profit du christianisme est un thème qu'il a fréquemment abordé. Isolé de sa famille dès l'âge de cinq ans pour être placé jusqu'à l'âge de dix-sept ans dans un pensionnat, il fait la douloureuse expérience de la séparation, de l'acculturation, mais aussi de souffrances supplémentaires. Plusieurs milliers d'enfants inuit ont en effet été comme lui déplacés dans des pensionnats où ils subissent des violences physiques, sexuelles et affectives.

L'enseignement scolaire décourage l'usage de l'inuktitut et l'on impose de s'adapter à la religion catholique et à l'anglais. David Ruben Piqtoukun, dont l'arrière-grand-père et la grand-mère étaient chamanes, apprenait de ses instituteurs que les *tupilaks* (esprits) étaient le diable. La sculpture, que son frère Abraham Anghik lui fait découvrir, lui permet d'établir une relation étroite avec la culture inuit :

« Au cours des années où j'ai gagné ma vie en tant qu'artiste, j'ai essayé de me raccorder à ma culture. J'ai beaucoup voyagé dans le Nord, apprenant d'autres artistes et partageant ma propre connaissance, limitée. Parfois, j'ai douté qu'une culture cohérente puisse être réunie à partir des quelques fragments qui ont survécu au chaos et à la confusion du monde moderne⁹. »

Piqtoukun voyage aux États-unis, en Afrique, en Europe où il fréquente musées et galeries, s'enthousiasme pour le travail de Rodin, Brancusi. Il réside actuellement à Toronto et fait partie des très rares artistes inuit à vivre dans le sud du Canada, comme son frère Abraham Anghik ou Manasie Akpaliapik. Ses sculptures se distinguent par de fréquentes incrustations, l'utilisation de matériaux extérieurs à l'Arctique comme la pierre du Brésil, des dimensions très importantes résultant de commandes (plusieurs mètres de hauteur et 25 tonnes pour une œuvre de commande figurant un *inukshuk* en 2000, *Guardians of Life, Nature and Friendship*, pour le parc de sculptures de Changchun en Chine), mais aussi par un travail de la pierre d'une finesse remarquable pour sculpter de fins rubans de pierre aux mouvements ondulants (*Tsunami, the Wave of the Creative Spirit*, 2003). Depuis 1974, ses œuvres sont présentées dans plus d'une trentaine d'expositions collectives et plusieurs expositions individuelles lui ont été consacrées. Ses œuvres figurent également dans les collections publiques

9. In H. Seidelman, J. Turner, 1993, p. 7. Nt.

et privées, notamment celles du musée des Beaux-Arts de l'Ontario, du musée des Beaux-Arts de Winnipeg, du Musée canadien des civilisations, du Staatliche Museum für Völkerkunde de Munich, et récemment du muséum d'Histoire naturelle de Lyon.

Dans les sculptures chamaniques, de Sedna, d'oiseaux flottant à tête humaine, de morse-caribou, de l'homme-corbeau, de masques, le style irradiant prend forme avec l'usage récurrent du déploiement d'un visage selon divers procédés. Le sculpteur prolonge les lignes de tatouage du visage de traits rayonnants incisés dans la pierre, recourt — rarement — à des plumes, surdimensionne une auréole de traits rayonnants autour d'un visage, ou la fourrure de la capuche entourant un visage féminin (*Woman with Sunburst Parka*, 1985). Cependant, la forme la plus fréquente est discrète et se condense dans les lignes et traits et pointillés de tatouage. La voilure d'un uniak qui a des traits humains en porte les marques (*Voyage of the Spirit Helpers*, 2002). Les marques sur les joues des visages sont constituées de petits points ou de lignes creusées qui donnent une sorte d'extension latérale au visage. Le visage présente souvent les deux types de tatouages, l'un sur la moitié droite, l'autre sur la moitié gauche. Les visages de chamane portent cette marque sur les joues, mais ces lignes sont également reportées sur le corps des figures animales ou de chamanes en transformation, comme sur les bordures des ailes, le cou. Ces lignes trouvent un écho dans l'accentuation du relief des côtes, des apophyses épineuses des vertèbres dorsales, qui est une ligne de vie importante au même titre que le squelette dont il a été souligné l'importance dans le processus de transformation du chamane. La sculpture *The Rebirth of the Bear Spirit*, précédemment évoquée, se caractérise par le déploiement du motif entier du squelette.

La sculpture de David Ruben Piqtoukun utilise le style irradiant au service de l'expression d'une intériorité en quête d'équilibre, ainsi que par un jeu maîtrisé autour de l'historicité des images. Plusieurs sculptures en témoignent. *La Renaissance de l'âme de l'ours* évoque des figurines d'ours de la culture de Dorset dont le corps est strié de lignes figurant le squelette. Dans *Bird*, Piqtoukun propose la figure d'un petit oiseau posé au sol, pattes cachées sous le corps, qui semble flotter, et dont la tête est humaine. Le corps est marqué de stries, petites incisions groupées par paires, parallèles, donnant un effet de texture et rappelant le motif des stries latérales sur les ailes. Dans une sculpture de facture semblable, ces larges stries sur les ailes correspondent aux lignes de tatouage du visage d'un chamane apparaissant sur le dos de l'oiseau (*Bird Shaman with Sila*, pl. 20). Les apophyses épineuses de la colonne vertébrale sont proéminentes. Le visage humain, de forme délicate, allongée, est tourné vers le ciel, dans une expression légèrement interrogative. Cette œuvre, par son motif et par ses

dimensions modestes comparées aux autres sculptures de Piqtoukun (20 cm de longueur pour 10 cm de largeur et d'épaisseur), est très évocatrice des figurines de la culture de Thulé (1100-1700 ap. J.-C.) d'environ 4 à 5 cm de longueur, sculptées dans l'ivoire et représentant d'élégantes femmes oiseaux qui semblent flotter sur l'eau. Les figurines sont décorées de lignes de petits points. Elles servaient probablement d'amulettes ou d'objets décoratifs.

La sculpture *Phoenix Rising* se caractérise également par de multiples références. Elle figure une tête d'oiseau dressée verticalement (59,1 cm de hauteur pour 23,1 cm de largeur et 13 cm d'épaisseur à la base). Elle est taillée dans de la stéatite du Brésil à dominante ocre rouge. La pierre des yeux est vraisemblablement de l'African Wonderstone que l'artiste utilise couramment.

Massive et élégante, cette tête d'oiseau, probablement un plongeon arctique (huard), est très épurée : les contours sont linéaires, le plumage suggéré par de fines incisions, le front de l'oiseau s'effaçant dans le prolongement du bec. Le plongeon arctique est un oiseau très précieux. Animal prémonitoire, il annonce la tempête et renseigne les chasseurs sur le gibier. La façon dont il se pose sur l'eau et agite ses pattes indique la proximité de caribous. Le plongeon apparaît dans de nombreux contes et dans le mythe de Lumaaq où, grâce à lui, un jeune garçon recouvre la vue et peut se venger d'une mère cruelle. Plus généralement, le plongeon, comme beaucoup d'oiseaux marins (fulmars, oies), est intimement associé au chamane car il domine la terre, la mer et le ciel¹⁰.

Si la représentation du plongeon est relativement fréquente dans l'art inuit, la représentation de la seule tête de l'animal est très rare. Il existe une pièce fort similaire à celle de Piqtoukun : la *Tête d'oiseau* de Samwillie Amidlak (1897-1961), sculptée en 1954 à Inukjuak. Cette pièce a fait l'objet de deux reproductions dans des catalogues d'exposition : *Arctic Vision*¹¹ et *Grasp Tight the Old Ways*¹². David Ruben Piqtoukun a d'ailleurs indiqué s'être inspiré de la pièce d'Amidlak¹³. La *Tête d'oiseau* de Samwillie Amidlak a elle-même fait l'objet d'un rapprochement formel avec une sculpture en os d'un bec d'oiseau de la culture *Ipiutak* de la côte occidentale de l'Alaska (200 à 600 ap. J.-C.)¹⁴. Bien qu'elle soit reproduite dans *Arctic Vision* et que les solutions plastiques pour figurer les lèvres du bec de l'oiseau soient troublantes de parenté avec *Phoenix Rising*, il est probable mais incertain qu'elle ait retenu l'attention de l'artiste.

10. In H. Seidelman, J. Turner, 1993, p. 94.

11. B. Lipton, 1984, p. 44.

12. J. Blodgett, 1983, p. 180.

13. Communication personnelle de Louis Gagnon.

14. B. Lipton, 1984, p. 44.

Phoenix Rising se singularise en outre par l'esthétique des yeux qui évoque fortement des motifs de la côte Ouest, motifs qui ne sont pas étrangers à l'artiste qui a vécu à Vancouver et qui a été initié à la sculpture par son frère, Abraham Anghik ayant fréquemment recours à l'esthétique haïda. Enfin, le titre *Phoenix Rising* se réfère aux mythologies grecque et égyptienne pour indiquer l'idée d'une renaissance.

The Rebirth of the Bear Spirit, *Phoenix Rising* ou *Bird* constituent des exemples marquants de tentative de réconciliation identitaire, dans lesquels la puissance symbolique des formes, leur survivance, jouent un rôle essentiel.

La notion d'identité ne renvoie pas à une définition essentialiste. Piqtoukun a également utilisé l'image de l'*inukshuk* dans ses sculptures. Les *inuksuit* sont des empilements de pierres qui reproduisent des silhouettes humaines. Leur fonction était multiple : ils servaient à repérer un point géographique lors d'un déplacement — et certains îlots éloignés des campements en sont recouverts —, à simuler des chasseurs pour rabattre les caribous et marquaient des lieux qui avaient une importance spirituelle¹⁵. La silhouette de l'*inukshuk*, maintes fois reproduite en sculpture¹⁶, est réappropriée par Piqtoukun qui la surdimensionne pour construire des sculptures dans lesquelles les plus récentes utilisent du métal et réintroduisent la pierre, sous la forme de gros galets de couleur blanche, grise ou peints en bleu (*Metal-Man at 60 Below*, 2006, 203 x 152 x 41 cm).

Dans l'expression d'une identité qui puise dans des registres visuels anciens, Piqtoukun réinvente constamment des formes plastiques. Jusqu'au milieu du xx^e siècle, l'identité s'établissait à un niveau local, à partir du lieu de vie partagé par un petit groupe de famille. Si cette identité, notamment à partir des structures de développement de l'art et du développement de l'art lui-même, s'est élargie pour inclure l'ensemble des personnes partageant une langue commune, elle ne se définit pas davantage que l'art en termes essentialistes : en inuktitut, identité se traduit par « *Inuit inuunirarnirijangat* », ce qui signifie « ce que disent les Inuit (eux-mêmes) concernant le concept d'être des Inuit¹⁷ ».

L'art ne peut avoir *a priori* une fonction patrimoniale : sa définition est celle qu'en donnent ceux qui le construisent à partir d'œuvres singulières.

15. N. Hallendy, 1992.

16. N. Graburn, 2004.

17. M. Therrien, 1999, p. 32.



Près du Pôle : enjeux de l'art et contraintes

Des définitions inuit

Il n'existe pas de définition de l'art qui serait imposée par une instance particulière, pas plus qu'il n'existe, pour l'instant, d'usage académique inuit. Néanmoins un terme inuit revient plus fréquemment que d'autres : *sananguaq*. L'étymologie du terme le rapporte à l'action de faire et à l'idée de « modèle, imitation ou représentation ». Il met l'accent sur « la création et l'obtention d'une image qui devient sa propre réalité ». Ce terme est, comme signalé précédemment, celui que Georges Swinton propose dans son ouvrage *Sculptures des Esquimaux du Canada*¹⁸. Swinton estime qu'il « résume toute l'esthétique esquimaude contemporaine ». La sociologue Marybelle Mitchell a interrogé des sculpteurs qui évoquent plusieurs notions permettant d'évaluer la qualité d'une œuvre : *inismatsiatuk* (« chaque chose est à sa place »), *takuminuktut* (« ce qui veut être regardé ») et *suligasuatuk* (« s'efforçant à la vérité ») sont les termes évoqués¹⁹. L'art a également été décrit comme la capacité à transformer ce qui est réel pour le rendre plus réel qu'il ne l'était auparavant²⁰.

Cette absence de normativité dans la conception de l'art a de quoi déconcerter un œil occidental. Elle est tout à fait cohérente avec la façon dont l'art s'est développé et qui est d'une grande diversité formelle, si l'on veut bien ne pas considérer la production en grand nombre de sculptures, généralement de petite taille, sans intérêt esthétique. L'exemple de Cape Dorset est éloquent : dans la même communauté, des expressions très différenciées ont vu le jour, que l'on considère l'art graphique ou la sculpture. Les dessins de Pudlot Pudlat, de Kenojuak ou de Pitaloosie Saïla sont très distincts en termes esthétiques et de signification. Pudlo Pudlat s'est beaucoup intéressé au paysage arctique, dans la symbolique de sa dimension territoriale, et à la façon dont la modernité pouvait s'y inscrire. Kenojuak et Pitaloosie ont développé des expressions de la féminité selon des voies distinctes, Kenojuak portant à un haut degré de compositions des agencements symétriques de figures irradiantes et Pitaloosie plus attachée à la corporéité des personnages pour imposer leur présence. La sculpture de Tukikee Manomee associe de multiples figures animales et humaines émergeant d'une même masse, ou ménage des ouvertures dans des compositions aériennes où les êtres semblent autonomes tout en étant interreliés par un même espace, tandis

18. G. Swinton, 1972, p. 130-131.

19. M. Mitchell, 1997.

20. N. Hallendy, 1982, p. 21.

que les oiseaux et les masques de Toonoo Sharky expriment une très forte intensité de présence.

Quelles que soient les propositions plastiques des artistes, la façon dont elles se positionnent par rapport au passé colonial de l'Arctique dans un contexte de plus grande liberté d'expression, les artistes inuit associent toujours étroitement art et culture selon un lien qui n'est ni direct, ou mécanique, ni essentialiste. Cette relation s'est historiquement établie de façon singulière, et pour comprendre la configuration actuelle de l'art inuit, il est nécessaire de rappeler des spécificités et des contraintes qui s'exercent toujours dans le domaine particulier de l'art inuit.

Les ressources de l'art

Les témoignages d'artistes pour qui le développement des arts a représenté un événement déterminant dans leur vie sont nombreux. Cette importance se mesure en termes économiques, humains, culturels, sociaux. La dimension économique de l'activité artistique renvoie, dans les années 1950, à la nécessité de survivre. Survivre en Arctique n'est pas une mince affaire, et ceci reste vrai dans les années 1950 où des famines ont fait de nombreuses victimes. Les livres de Farley Mowat *People of the Deer* (1952) et *Desperate People* (1959) témoignent de la situation tragique des populations inuit. Plusieurs artistes qui ont acquis une forte renommée chez les collectionneurs d'art inuit ont frôlé la mort, comme Pudlo Pudlat. La signification que peut représenter en Arctique, encore au milieu du xx^e siècle, la capacité à assurer sa subsistance, et les valeurs qui lui sont associées, est essentielle pour comprendre l'engagement d'Inuit dans l'activité artistique.

Une des valeurs essentielles est en effet l'autonomie. On attend d'une personne, indique Michèle Therrien, « qu'elle se montre *attanaittuq* [...], c'est-à-dire capable d'assurer son bien-être en toute indépendance, tout en éprouvant le désir de mettre son entourage à l'abri de dangers éventuels²¹ ».

Pour cette raison, les Inuit sont très reconnaissants envers James Houston qui a accordé une valeur esthétique aux sculptures inuit et a créé les conditions de leur vente. James Houston, surnommé *Saumik*, « le Gaucher » en inuktitut, est décédé en 2005. À l'occasion d'un voyage réalisé en sa mémoire, Kananginak Pootoogook exprime la reconnaissance des habitants de Cape Dorset à qui il a permis de « gagner leur vie²² ». Cape Dorset, dans les années 1950, est un lieu encore très isolé, relié au monde du Sud par bateau une fois par an. Pitseolak Ashoona (1904-1983)

21. M. Therrien, 1999, p. 36.

22. Cité par A. W. Houston, 2007.

témoigne de ce qu'a représenté le développement des arts à cette période et des relations particulières qui se sont établies avec Terry Ryan, qui assure la direction artistique de la coopérative : « Terry fournit les plumes et le papier pour dessiner et nous rapportons nos travaux. Il nous paie. Je ne dessine pas quand Terry est ailleurs. Quand il est parti, je suis fatiguée de l'attendre. Beaucoup de gens s'ennuient quand il est loin. » Pitseolak Ashoona précise : « Si personne ne me dit d'arrêter, je vais dessiner aussi longtemps que je serai bien. Si je peux, je dessinerai même après ma mort. »

L'attrait pour des œuvres considérées comme primitives, puis exotiques, a généré un marché considérable qui n'a pas toujours porté les institutions muséales des beaux-arts du Canada à un jugement circonstancié, comme nous l'avons signalé. Nelson Graburn a étudié l'importance de la production artistique autochtone dans un contexte de domination occidentale²³.

Plusieurs marchés coexistent. Le marché des petites sculptures qui n'ont pas de qualités esthétiques particulières peut jouer un rôle non négligeable, en Arctique, dans la formation de jeunes artistes. En l'absence d'école d'art, et sans économie locale qui permettrait ne serait-ce que des revenus d'appoint, ce marché offre la possibilité aux jeunes sculpteurs d'expérimenter la sculpture. La concurrence privée locale ne joue pas en faveur de ce système, regrette Terry Ryan²⁴. Les magasins de Northern, anciennement la Compagnie de la baie d'Hudson, achètent également des sculptures, selon une autre logique que celle de la Coopérative. Les employés de Northern se réfèrent à une liste de sculpteurs qui leur ont été recommandés et dont les noms sont déjà cotés dans le « Sud », tandis que la Coopérative encourage les jeunes sculpteurs moins expérimentés. Dans le sud du Canada, et à l'étranger, les deux marchés sont fréquemment associés et donc confondus.

La création en Arctique est également tributaire de son isolement géographique. Une récente enquête menée par l'Inuit Art Foundation indique que plus de trois sculpteurs sur quatre rencontrent des difficultés pour se procurer des matériaux (pierre, ivoire), et des outils pour sculpter. Plus de 80 % souhaitent bénéficier d'une formation. Les résultats indiquent également des conditions de travail difficiles : plus de la moitié des artistes travaillent à l'extérieur, seuls 16 % disposent d'un atelier.

L'isolement des artistes est ressenti comme une contrainte. La plupart des sculpteurs que nous avons rencontrés nous ont fait part de leur désir de rencontrer d'autres artistes, de découvrir de nouvelles façons de travailler la pierre, des thèmes différents, de renouveler un regard, d'éprouver d'autres matériaux.

23. N. Graburn, 1979.

24. Entretien de T. Ryan avec l'auteur. T. Ryan, 1996.



La réception occidentale de la diversité

Arts lointains : définitions de l'œuvre et processus de légitimation

1989 : *Magiciens de la Terre* ouvre la possibilité d'une connaissance des arts de toutes les parties du monde, par le biais du médium exposition. Presque vingt ans plus tard, la multiplication des échanges artistiques et la création de biennales d'art contemporain sur tous les continents ont pu laisser croire que s'imposait en Occident un « égalitarisme postmoderne ». En réalité, la régulation esthétique s'exerce essentiellement à partir du marché de l'art international.

Les expositions dont les commissaires sont inuit sont rarissimes. July Papatsee, commissaire de l'exposition itinérante *Transitions*, fait figure d'exception. L'association d'Inuit à la conception d'expositions est également peu fréquente. Il est plus usuel d'inviter des artistes, et de les disposer comme des œuvres d'art, ainsi que le commente ironiquement Iyola Kingwatsiak de Cape Dorset : « Nous étions assis comme des œuvres d'art dans une vitrine... Les Blancs dominaient, comme d'habitude. Ils pensent qu'ils sont les experts et qu'ils connaissent tout des Inuit²⁵. »

Une autre spécificité des expositions d'art inuit tient à ce qu'elles sont constituées d'ensembles issus de collections particulières, parfois d'une seule collection, sans que cela soit toujours explicite, sans qu'un commissaire puisse exprimer la cohérence d'un regard singulier, selon une visée spécifique. Maria von Finckenstein, qui fut conservatrice des collections d'art inuit au Musée canadien des civilisations, estime que cet état de fait a contribué à maintenir l'art inuit à l'écart du monde de l'art²⁶.

Les prescripteurs des manifestations artistiques internationales restent occidentaux et le champ de la critique maintient la prépondérance des catégories occidentales de définition de l'objet d'art et du concept d'exposition. Alain Quemin a montré le poids du facteur territorial dans la valorisation tant esthétique que financière de l'art contemporain en révélant la « hiérarchie entre pays qui structure le monde de l'art contemporain²⁷ ». Il dresse le constat du « quasi-monopole des États-Unis et de l'Allemagne, puis, nettement derrière ces deux premiers pays, de quatre autres États au rôle non négligeable mais déjà nettement plus faible : Grande-Bretagne, Italie, France et Suisse, le reste du monde n'occupant qu'une partie congrue de ce système ». Alain Quemin note encore que si ce système hiérarchique existe au niveau des États, il « se prolonge au niveau des métropoles ».

25. In M. Mitchell, 2006, Nt.

26. *Ibid.*

27. A. Quemin, 1999.

Celles-ci sont en effet le lieu de résidence et de création des artistes exerçant, au sein même des pays, « une influence considérable sur la reconnaissance institutionnelle et la valorisation marchande ».

Les expositions internationales valorisent les arts qui puisent dans les registres énonciatifs de l'art contemporain ou sont compatibles avec les formes installatives comme les peintures aborigènes d'Australie ou les peintures d'Esther Mahlangu que *Partage d'exotismes* met en dialogue avec une peinture de Sol Lewitt.

Jean-Hubert Martin, commissaire de l'exposition, note, au sujet du débat sur l'individualité de l'artiste dans les sociétés traditionnelles :

« S'il est admis dans le monde de l'art que derrière toute invention de forme il y a forcément un auteur, que son nom soit identifié ou non, le degré de dépendance au milieu social auquel il appartient peut être extrêmement variable. Il serait dangereux de généraliser trop hâtivement et d'oblitérer de ce fait l'importance de relations avec le contexte communautaire, qui peuvent s'avérer extrêmement intéressantes dans la divergence d'avec notre tradition européenne²⁸. »

Dans cette ère du soupçon, où les arts non occidentaux sont encore très fréquemment suspectés de plagiat de l'art occidental, quelles voies leur sont offertes pour accéder à la visibilité internationale ? La dimension critique et politique des œuvres contemporaines non occidentales apparaît comme un argument de légitimation. Cette dimension critique fondamentale de l'expression contemporaine de l'altérité, légitime, attendue, et dont on ne peut préjuger des formes qu'elle pourra prendre dans un média ou un autre, ne saurait occulter les arts qui font appel à d'autres registres d'énonciation.

Marybelle Mitchell remarque que peu d'artistes inuit ont tiré parti de ce que Norman Verano, conservateur de l'art contemporain inuit au Musée canadien des civilisations, désigne comme la recherche, par le monde de l'art, « du multiple, du syncrétique et de l'hybride²⁹ ».

Ainsi qu'il a été précisé avec Abraham Anghik, l'affirmation d'une identité spécifique peut prendre valeur de résistance par rapport à la culture occidentale. Une telle conception de l'art permet tout autant d'inscrire un présent dans une dynamique de continuité ouverte aux transformations. Elle ne sera peut-être pas toujours celle-ci et elle n'exclut pas des formes plus directes de critique sociale. La sculpture de David Ruben Piqtoukun, celle de Manasie Akpaliapik, par exemple, empruntent à un répertoire de formes ancrées dans un mode de pensée inuit selon des propositions dont le contenu ne se livre pas forcément d'emblée. La visibilité du contenu des œuvres n'est pas systématiquement immédiate, pas plus que ne l'est celle des œuvres de Kenojuak.

28. J.-H. Martin, 2000a, p. 38.

29. M. Mitchell, 2006.

L'Occident a cru, dans les années du primitivisme, que l'art s'exprimait selon un langage universel. La même illusion pourrait s'exprimer aujourd'hui, dans la réception des œuvres non occidentales contemporaines. Pas plus qu'ils ne sont tenus à reconduire les mêmes étapes que celles que l'art occidental, selon un schéma linéaire universel, les arts non occidentaux ne sont davantage tenus de produire les mêmes formes d'art, au même moment. Le sentiment d'étrangeté que peuvent produire des œuvres est même l'une des conditions de leur efficacité. Que l'art exprime des univers singuliers de formes et de significations semble plutôt réjouissant, et ouvre à l'histoire de l'art des perspectives nouvelles, propres à renouveler sa géographie artistique.

2.

QUELLE GÉOGRAPHIE ARTISTIQUE POUR L'HISTOIRE DE L'ART AU XXI^e SIÈCLE ?



Diversité des procédures et des objets

C'est avec Aby Warburg que l'histoire de l'art s'ouvre véritablement à l'étude des œuvres d'art dans leur contexte culturel. L'approche de Warburg, qui a été justement qualifiée d'anthropologique, dépasse l'histoire du goût, les questions d'attribution et de formalisme strict. S'écartant d'une histoire autonome de l'œuvre d'art, Erwin Panofsky considérait également des sources textuelles et iconographiques mais Warburg opère un élargissement considérable des sources. « Dégouté de l'histoire de l'art esthétisante », Warburg développe une iconologie qui ne dissocie pas forme et contenu, et considère un ensemble de sources vaste et hétérogène, suivant en cela la démarche de Burckhardt.

Serge Gruzinski, dans son étude sur le xvi^e siècle renaissant en Europe et dans le Mexique espagnol, a affirmé sa dette envers Warburg. Depuis quelques années, historiens de l'art et anthropologues croisent leurs réflexions dans leurs travaux respectifs. Il en résulte ce que Carlo Severi a nommé « un heureux désordre » :

« Lorsque des historiens de l'art s'interrogent sur le statut des images "avant l'époque où elles ne tombent dans la catégorie de l'art" (Belting 1994) ; lorsqu'ils tentent d'explorer la manière dont les images de culte représentent et exercent un pouvoir d'ordre religieux ou politique (Freedberg 1991), ou quand ils développent le concept d'un "œil esthétique" propre à chaque culture (Baxandall 1985), leur questionnement entre légitimement dans l'aire des études anthropologiques. En revanche, lorsque des ethnologues comme A. Forge (1970), D. Newton (1971), ou Susanne Küchler (1992) analysent les formes et les stratégies d'usage rituel d'objets océaniques ou africains, ils pratiquent une lecture d'image dont le monopole semblait jusque-là réservé à l'approche esthétique³⁰. »

30. C. Severi, 2003.

Ruth B. Phillips estime qu'en pratique les études se distinguent toujours selon les formations disciplinaires de ceux qui les mènent. Elle note des différences essentielles de localisation dans le temps et de durée du phénomène étudié, de méthode dans le recueil des données et des faits sélectionnés comme point de départ d'une étude.

« Pour les anthropologues, la "profondeur de focus", selon l'expression de Gell, est habituellement la durée d'une vie individuelle, le contexte d'analyse est synchronique, la méthode est basée sur le terrain, et le point de départ un comportement ou une interaction sociale. Pour l'historien de l'art, la période de temps est habituellement historique, le contexte diachronique, la méthode reposant sur les archives et le point de départ une œuvre d'art³¹. »

Michèle Coquet, soulignant les liens qui se resserrent entre les historiens de l'art et les anthropologues qui étudient l'art et les images, avance que « le temps est la coordonnée qui construit la réflexion des premiers et organise la saisie des relations joignant les réalités sociales du passé et du présent qu'ils étudient³² ». Pour les ethnologues, le temps « ne constitue pas la composante structurante de leurs travaux », non pas que les ethnologues ne se soucient pas de l'historicité des phénomènes qu'ils étudient, mais, explique Coquet, ils sont « partie prenante d'une réalité dans laquelle ils sont immergés, celle du "terrain", et l'enquête ethnographique, constituant le préalable nécessaire et fondateur de tout projet ethnologique, détermine la façon dont celui-ci s'élabore ». Et de préciser : « Le savoir ethnologique ne peut se construire que dans l'échange. »

Une des dimensions essentielles de l'histoire de l'art réside dans la reconnaissance d'une dimension heuristique des œuvres et des images. Le « terrain » de cette étude, à partir d'entretiens, d'échanges, de l'observation dans les communautés des sculpteurs travaillant le plus souvent en extérieur, permet d'établir l'importance symbolique de la réalisation d'œuvres d'art, à partir d'une question qui s'était initialement formulée ainsi : « Quel rapport les Inuit établissent-ils entre l'art et la mémoire ? » C'est la fréquentation des œuvres et des images qui entraîne un déplacement de la question vers la signification d'un dispositif particulier qui n'a pas été interrogé dans la littérature spécialisée : le déploiement des motifs et l'ajout d'excroissances symétriques dans la représentation de la personne, d'actions ou d'objets et qui détermine ce que nous avons appelé le « style irradiant ».

Cette étude s'est située à l'entrecroisement d'une diachronie et d'une synchronie, puisant dans une monographie des éléments de questionnements qui sont ensuite considérés selon une perspective diachronique, dans

31. R. B. Phillips, 2005.

32. M. Coquet, 2005.

une historicité beaucoup plus large qui ne s'en tient pas à un découpage de périodes cloisonnant les objets.

Le choix des objets a davantage été dicté par la densité d'expression des œuvres et des images, plutôt que par la notion de qualité esthétique. C'est même le haut degré de cohérence d'une pensée visuelle, déterminant son efficacité, qui permet l'identification d'un style et génère le processus d'interprétation conduisant à la mise au jour de ses appropriations dynamiques. Il s'agit bien, comme le rappelle Trottein à propos de la démarche de Warburg, de « pointer la fracture, l'élément symptomatique, voire incongru, disruptif, qui transforme l'image organisée en champ de tension³³ ».

Les objets considérés n'ont pas tous le même statut : certains sont objets d'étude (les dessins et estampes de Kenojuak, par exemple), et d'autres constituent des sources (le tatouage), cependant que la représentation du tatouage dans les dessins constitue un objet d'étude. À un niveau plus général, l'objet de la recherche se déplace d'un objet habituel en histoire de l'art (des œuvres, un style...) vers l'étude de représentations qui caractérisent davantage l'histoire culturelle. Ces perspectives ne sont pas séparées mais tenues ici dans un même ensemble, relevant de l'histoire de l'art discipline.

La question du choix des objets d'étude n'est pas tout à fait nouvelle. Plusieurs auteurs ont montré comment l'histoire de l'art opérait une sélection du corpus des œuvres en fonction de conceptions de l'objet d'art et de l'histoire. Dès le 1^{er} siècle, Pline considère que l'art n'existe plus, car la fonction même de l'art serait dévoyée. Pline privilégie la seule peinture de portraits qui se transmet généalogiquement. La théorie de l'art que conçoit Vasari « fourmille de contradictions », aux dires de Panofsky. À titre d'exemple, Vasari « oublie » les *boti*, ces portraits de cire dont Julius von Schlosser fera l'histoire en 1911³⁴. Les *boti* de la Santissima Annunziata, objets « mêlant à la piété chrétienne des croyances païennes dignes d'une magie fétichiste et peu recommandables pour une histoire de l'art qui se réclame d'un réalisme humaniste³⁵ », permettront pourtant à Warburg d'identifier les portraits du cycle de Ghirlandaio à Santa Trinita.

La diversité s'ouvre ici à l'horizon d'une géographie plus vaste. Comment organiser une temporalité cohérente avec des objets aussi divers ? Comment l'histoire de l'art peut-elle faire l'histoire d'objets si différents que parfois ni l'histoire ni la géographie ne les rassemblent ? L'histoire de l'art peut-elle s'atomiser dans une diversité telle qu'aucun dénominateur commun ne relie alors les objets d'étude ?

33. S. Trottein, in F. Hartt, M. Muraro, A. Warburg, D. Arasse (*et al.*), 1982.

34. J. von Schlosser, 1993.

35. G. Didi-Huberman, 1996.



Temporalités, *Nachleben* et contemporanéité

La problématique de l'histoire et de l'objet d'art est tout à fait évidente dans les propos de Panofsky :

« Pour la science de l'art (*Kunstwissenschaft*), c'est en même temps une bénédiction et une malédiction que ses objets émettent nécessairement la prétention d'être compris autrement que sous le seul angle historique. [...] C'est une bénédiction parce qu'elle maintient la science de l'art dans une tension continue, parce qu'elle provoque sans cesse la réflexion méthodologique et que, surtout, elle nous rappelle toujours que l'œuvre d'art est une œuvre d'art, et non un quelconque objet historique. C'est une malédiction parce qu'elle a dû introduire dans la recherche un sentiment d'incertitude et de dispersion difficilement supportable, et parce que cet effort pour découvrir une normativité a souvent abouti à des résultats qui ou bien ne sont pas compatibles avec le sérieux de l'attitude scientifique, ou bien semblent porter atteinte à la valeur que donne à l'œuvre d'art individuelle le fait d'être unique³⁶. »

Il s'agit donc bien de renoncer à un idéalisme historique, en particulier évolutionniste. L'œuvre graphique de Kenojuak n'a pu faire jusqu'à présent l'objet d'une interprétation car elle ne pouvait trouver place dans aucun des modèles historiographiques en usage aujourd'hui. La deuxième partie de cette étude a montré comment Kenojuak utilise un style irradiant, selon une visée personnelle, en le renforçant de plusieurs procédés de symétrie. Kenojuak fait un usage si marqué des couleurs et emploie une telle fluidité de traits, qui ne pouvaient s'exprimer dans l'ornementation vestimentaire ni dans l'art des appliqués, que son style a pu paraître une expression de la seule modernité, entendue comme une expression libérée d'éléments hérités du passé.

L'objet singulier est sans rapport, affirme Clément Rosset. Mais qu'est-ce qu'un objet singulier en histoire de l'art ? Est-ce un objet si singulier qu'il ne puisse être « mis en rapport » ou un objet dont on n'a pas fait l'histoire ? L'art graphique de Kenojuak articule les temporalités diverses de l'histoire, du présent, du mythe, de la personne. La notion de survivance a posé quelques difficultés en anthropologie pour être marquée du seau de l'évolutionnisme³⁷ mais aussi pour ce qu'elle comporte d'imprécision historique au point de poser la question : « Comment dater une survivance³⁸ ? » La question de la complexité temporelle des œuvres pourrait se formuler aujourd'hui de façon symétrique et tout aussi insatisfaisante : « Qu'est-ce que la contemporanéité d'une œuvre » ?

36. E. Panofsky, 1920.

37. T. Ingold, 1986, p. 32.

38. M.T. Hodgen, 1936.

C'est la dimension de la culture qui pose une difficulté lorsque les styles artistiques ont été définis dans une équivalence avec des périodes historiques. Les œuvres de Kenojuak ne sont pas hybrides sur le plan culturel ; elles ne le sont que pour un regard occidental qui distinguerait ce qui pour lui serait de l'ordre du passé, une représentation de l'être et de la personne qui n'aurait plus cours, et une formule graphique que l'emploi de couleurs et le médium désigneraient comme moderne, sans que ce terme ne puisse davantage convaincre. Ainsi que le remarque Pierre Vaisse au sujet de l'emploi de la notion de modernité :

« Vouloir rendre manifeste la modernité d'un artiste ou d'une œuvre, c'est d'abord accorder une valeur absolue à l'esthétique contemporaine, et à travers elle à la valorisation générale de la notion de modernité dans la société dans laquelle nous vivons, ce qui n'est pas faire preuve de la distance critique et du sens de la relativité que l'on attendrait d'un historien. [...] la notion même de modernité en art, surtout dans l'art des deux derniers siècles, reste une notion aussi indéfinissable qu'elle paraît solide à qui s'en réclame³⁹. »

L'art graphique de Kenojuak n'est pas situable sur une échelle de temps qui reposerait sur le concept d'une linéarité stylistique. Considérer les arts lointains implique donc nécessairement d'en faire l'histoire mais en renonçant à établir une continuité temporelle des phénomènes artistiques. L'histoire de l'art peut donc alors s'en tenir à l'étude de ce qui relie plus sûrement ses objets d'étude, la dimension d'efficacité symbolique des objets que leur confère leur dimension esthétique, selon un ancrage géographique qui se complexifie de plus en plus.



Centres et périphéries, histoires locales et histoire globale

Essentialisme et territoire

Dans un vaste panorama des relations tissées historiquement entre les arts visuels, l'espace et le territoire, Dario Gamboni pose la question de la définition même de la spécificité des arts visuels, de leur reproduction à l'aspect identitaire et politique des pratiques de conservation et de diffusion, en passant par le territoire culturel de la géographie artistique⁴⁰. Le territoire culturel, état du patrimoine, résultat d'un processus d'accumulation, de concentrations, de dispersions, est ici défini comme un palimpseste sur lequel les textes, superposés au cours des siècles, apparaîtraient brouillés et comme en transparence. Quel serait un tel palimpseste à l'échelle mondiale ?

39. P. Vaisse, 2003, p. 112 et 113.

40. D. Gamboni, 1993.

Si l'art n'a pas toujours été considéré comme un ensemble de formes *per se*, la nature des relations entre l'œuvre et le lieu dans lequel elle s'inscrit est diversement établie selon l'histoire. Après la valorisation de la cité, puis de la nation, avec la nationalisation des styles et les querelles d'attribution qui se développent en Europe, après le déterminisme de la théorie du « milieu » qui contribue à valider la relation métonymique entre art et nation, une nouvelle approche de la dimension spatiale des phénomènes culturels se développe au milieu du xx^e siècle : la dialectisation des notions de centre et de périphérie permet de reconsidérer l'histoire de l'art à partir de l'an mil.

En 1962, Kenneth Clark définit « l'histoire de l'art européen comme l'histoire d'une série de centres, de chacun desquels a irradié un style⁴¹ ». Le style d'un centre domine alors l'art du temps, pour une période plus ou moins longue :

« [...] il est devenu de ce fait un style international, métropolitain au centre et de plus en plus provincial à mesure qu'il gagnait la périphérie. Un style ne se développe pas spontanément dans une aire étendue. Il est la création d'un centre, d'une unité singulière d'où provient l'impulsion ; ce centre peut être petit, comme la Florence du xv^e siècle, ou grand comme le Paris de l'avant-guerre, mais il a l'assurance et la cohérence d'une métropole ».

La proposition de Clark est fort insatisfaisante pour les historiens de l'art Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg qui constatent que si « le centre est par définition le lieu de la création artistique, et que la périphérie ne signifie rien d'autre que l'éloignement du centre, il ne reste qu'à considérer la périphérie comme synonyme de retard artistique, et tout est dit⁴² ». À partir d'exemples puisés dans l'histoire de l'art italien, Castelnuovo et Ginzburg situent au contraire les termes « centre » et « périphérie » ainsi que leurs rapports mutuels dans toute leur complexité : géographique, politique, économique, religieuse — et artistique. Les deux auteurs montrent que les relations entre centre et périphérie ne se réduisent pas à assimiler périphérie avec retard, « schéma subtilement tautologique qui élimine les difficultés au lieu de chercher à les résoudre » : en particulier, la périphérie ne se limite pas à suivre servilement les indications du centre, elle peut aussi bien être le lieu de formulation d'une résistance cohérente. Au terme de « diffusion », Castelnuovo et Ginzburg préfèrent celui de « conflit ». En outre, tous les retards ne sont pas périphériques et toutes les périphéries ne sont pas non plus retardataires. Faute de quoi l'on finit par rechercher dans l'art de la périphérie les éléments, les canons et les valeurs qui ont été établis en se basant précisément sur les caractères des œuvres produites au centre.

41. K. Clark, 1962, p. 3.

42. E. Castelnuovo, C. Ginzburg, 1981.

Un centre artistique est défini par les auteurs comme « un lieu caractérisé par la présence d'un nombre important d'artistes et de groupes significatifs de commanditaires qui, à partir de motivations diverses — orgueil familial ou individuel, volonté d'hégémonie ou recherche du salut éternel —, sont prêts à investir une partie de leurs richesses dans des œuvres d'art ». Le centre se définit aussi par un public « bien plus étendu que celui constitué par les commanditaires proprement dits »... La définition du centre est historiquement limitée, admettent les deux auteurs, qui reconnaissent qu'elle s'applique difficilement à l'art antérieur à l'an mil : il n'apparaît guère possible de retrouver au sein d'un monastère du haut Moyen Âge « la pluralité de commanditaires qui fera parfois porter l'opposition entre évêque et chapitre sur le terrain des choix artistiques ». En outre, un centre est aussi le lieu d'un pouvoir extra-artistique qu'il soit politique et/ou économique et/ou religieux.

Que devient aujourd'hui ce système d'opposition duelle centre/périphérie, dans un contexte d'intensification des échanges artistiques internationaux où les biennales d'art contemporain se créent sur tous les continents : Sidney, São Paulo, Kwang-Ju, Johannesburg, Nouméa ?

Dans la compréhension des phénomènes culturels actuels, Arjun Appadurai met l'accent sur « la nature du local en tant qu'expérience vécue dans un monde globalisé et déterritorialisé⁴³ ». « Le local n'existe pas en tant que tel, il est une invention permanente », résume Marc Abélès dans la préface de son ouvrage : « Ce sont les groupes qui produisent leur local dans un contexte historique déterminé, et non la pesanteur d'un territoire qui façonne le groupe comme tel. » Nous sommes entrés dans une « ère du postnational » où les formes identitaires dépassent le cadre national, puisque le lien entre imagination et vie sociale, propose Appadurai, est de plus en plus global et déterritorialisé, les vies imaginées se constituant à partir de panoramas internationaux.

Il n'a pas manqué d'observateurs attentifs pour montrer que, contrairement à ce que pourrait laisser croire la multiplication des manifestations artistiques internationales, des phénomènes de régulation esthétique sont toujours à l'œuvre. Si la période actuelle ferait prévaloir, en Occident, une vision mondiale et globale de l'art où s'imposerait un « égalitarisme post-moderne », plusieurs auteurs comme Moulin ou Quemin ont récemment montré, contradictoirement, la régulation opérée par le marché de l'art. Les prescripteurs de manifestations internationales, le milieu de l'art et le champ de la critique font valoir des arguments ontologiques de la définition de l'objet d'art et de l'événement exposition, déterminant ainsi ou légitimant des territorialisations périphériques. Les centres et les périphéries ne disparaissent pas, ils se déplacent et se reconfigurent.

43 A. Appadurai, 2005, p. 96.



Interprétation : systèmes et singularité des objets

Wölfflin propose, avec l'analyse comparative, un nouveau type d'études formelles basées sur la notion de style. Attentif à l'établissement d'une histoire de l'art scientifique, il souhaite substituer à la chronologie des phénomènes leur analyse formelle. Cependant, c'est à une définition des caractères nationaux des styles qu'il s'attelle. La volonté d'établir une loi qui expliquerait les « types nationaux d'imagination » conduit l'historien de l'art à invoquer le déterminisme de catégories de la vision.

« Malgré tous les écarts et les voies singulières, l'évolution du style dans l'art moderne de l'Occident a un caractère d'unité, de même que la culture de l'Europe moderne peut être considérée comme une. Mais à l'intérieur de cette unité, il faut tenir compte de la pluralité des types nationaux qui la diversifient. D'emblée, nous avons attiré l'attention sur le fait que les schèmes de la vision diffèrent d'une nation à l'autre. Il y a, dans l'art de la présentation, une manière propre aux Italiens, une autre propre aux Allemands, et elles subsistent toujours semblables à travers les siècles. Bien entendu, il ne s'agit pas là de constantes au sens mathématique, mais l'établissement d'un type national d'imagination équivaut à une esquisse auxiliaire nécessaire à l'historien⁴⁴. »

Son approche se fait au détriment de l'analyse du contenu dont le caractère est nécessairement subjectif. « En examinant les formes, précise Roland Recht, il pensait ne pas avoir besoin de recourir à une interprétation mais à une explication de phénomènes objectifs⁴⁵. » On sait que Burckhardt recevra la théorie de Wölfflin avec un grand scepticisme, et Wölfflin lui-même fera à Munich, durant l'hiver 1926-1927, à l'occasion d'une conférence de quatre heures, la critique de ses *Principes fondamentaux*⁴⁶. De tels déterminismes de la perception sur la forme de l'art sont datés mais ils ont été récemment suggérés dans l'explication de spécificités de l'art inuit. Panofsky, qui assiste à la leçon de Wölfflin, exclut que les « concepts de "regard", d'"œil", d'"optique" » puissent avoir de signification propre absolue⁴⁷ ».

Outre que le champ d'application de l'iconologie de Panofsky est historiquement restreint puisqu'il ne peut s'appliquer à l'art moderne, et bien qu'elle propose d'articuler une œuvre avec le contexte culturel à laquelle elle se réfère, la dissociation de la forme et du contenu désigne les limites de la méthode. Les approches globalisantes montrent des limites

44. H. Wölfflin, 1952.

45. R. Recht, 1995.

46. M. Warnke, 1995.

47. E. Panofsky, 1915.

certaines, et il devient nécessaire, comme le formule Roland Recht, de ne plus considérer en premier lieu le système, mais plutôt l'objet⁴⁸.

« À une approche synthétique, celle qui préoccupait l'histoire de l'art depuis le XVIII^e siècle, nous substituons à présent une approche analytique du style. Cela signifie que l'analyse des formes doit partir non plus de catégories aprioriques, mais des données empiriques de chaque configuration particulière. »

Hans Belting, éloigné de tout « projet de système nouveau en histoire de l'art » se déclare même « convaincu qu'aujourd'hui, seules des affirmations provisoires et même fragmentaires sont possibles⁴⁹ ».

Pour l'historien de l'art, la nécessité de la prise en compte de la singularité oblige donc à repenser ses méthodes. C'est une tout autre réalité que l'histoire de l'art désigne sous le terme de style depuis une quinzaine d'années, estime Recht. Le style pourrait être reconsidéré comme la « forme du sens », propose-t-il, en utilisant l'expression que Paul Valéry réserve à la poésie de Mallarmé. Il souligne dans cette perspective l'importance de la description. « Cela signifie qu'aucune œuvre n'est l'équivalent d'une autre mais que chaque propriété formelle peut être mise en relation avec une pensée, avec ce qu'elle a d'intentionnel et de non intentionnel⁵⁰. »

C'est pourquoi la démarche de Warburg est également opérante de ce point de vue car elle ne se résout à aucune unité minimale d'articulation du sens. Elle ne postule pas *a priori* de catégories universelles mais construit à partir de la singularité d'une œuvre un parcours d'interprétation possible. La redécouverte de Warburg par les historiens de l'art, l'intérêt porté à ses travaux, témoignent de ce que sa démarche permet aujourd'hui d'articuler les deux préoccupations majeures dans la compréhension de son objet : la forme et le sens, tout en permettant de relier ce binôme à la perspective plus large d'une histoire culturelle. L'originalité et la force de la construction théorique de Warburg résident dans ce qu'elle tient ensemble des réalités d'échelle diverse : le détail de l'élément d'une œuvre et la dimension anthropologique de celle-ci. Une telle ampleur de vue est véritablement propre à susciter l'enthousiasme d'une histoire de l'art appelée à renouveler sans cesse le regard posé sur les œuvres d'ici ou d'ailleurs.

48. R. Recht, 2002, p. 22.

49. H. Belting, 1989, p. 7.

50. R. Recht, 2002, p. 24.

CONCLUSION

D'un geste mesuré et lent, Kenojuak Ashevak lime le bloc de stéatite noire posé à même le sol, derrière sa maison qui surplombe la baie de Cape Dorset. Des mèches de cheveux gris nouées derrière la tête encadrent son visage penché sur la sculpture : un visage féminin, entouré de deux ailes d'oiseau, au dos duquel figure une tête de harfang. D'une main, Kenojuak essuie la poussière blanche qui s'est déposée sur le sommet du visage de pierre.

« Quand je serai morte, je suis sûre que l'on discutera encore de mon art. » Cette phrase, que Kenojuak prononce il y a près de trente ans, apparaît avec une force de vérité particulière désormais. Car la beauté à laquelle Kenojuak a inlassablement répété qu'elle se référait, la beauté qu'elle a cherché à rendre dans ses sculptures et dans ses dessins, ne coïncide pas avec la beauté de l'esthétique occidentale. Les formes graphiques qui naissent sur l'espace de la feuille, selon un sens étonnant de la composition, mettent en scène des figures féminines dont Kenojuak révèle, par des procédés graphiques de déploiement et de symétrie, l'intensité d'être, voire la puissance, dans une association des dimensions du féminin et du masculin. L'environnement arctique, les animaux, les figures mythiques, sont convoqués dans cette expression singulière du féminin, dont la beauté apparaît dans l'équilibre de dimensions contraires. Ce n'est qu'à la suite d'un long détour parmi des œuvres et des images multiples, de nature et de périodes diverses, qu'il est donc possible de comprendre le projet de Kenojuak tel qu'elle le formule : « faire quelque chose de beau ». La connaissance d'une intentionalité n'opère, ici, qu'*a posteriori*. Le projet de Kenojuak de désigner un espace de représentation qui ne puisse être confondu avec le réel apparaît d'autant plus clairement qu'il met en scène et visualise des composantes de la personne, l'*inua* et *tarniq* principalement.

Le style irradiant, très présent dans l'esthétique inuit, repose sur le déploiement d'un motif central et de motifs secondaires, qui sont passés en aperçus dans la littérature et qui auraient aisément pu être mis, en

d'autres temps, sur le compte d'un goût pour l'irrationnel. La logique d'association des motifs dans le style irradiant s'explique par la nature de ce qu'il expriment : *tarniq*, force vitale, intensité d'être de la personne, ou *inua*, composante semblable généralement réservée à l'animal. Le style irradiant apparaît dans les arts graphiques, la tapisserie, la photographie, les masques, la sculpture. La sculpture actuelle la plus novatrice, comme celle de David Ruben Piqtoukun, recourt à ce style dans l'expression d'une identité inuit à reconstruire.

Élaborer des savoirs à partir des images n'est pas la tâche la plus aisée de l'histoire de l'art. Elle se complexifie dès lors que les images proviennent d'une culture différente ou de périodes historiques éloignées du temps présent. Il est nécessaire alors de reconsidérer l'historiographie constituée selon des périodisations qui ne sont pas toujours opérantes lorsqu'elles opposent passé et présent et reconduisent une téléologie de la forme de type hégélien. Concernant les arts lointains, une telle téléologie revient à opposer, de façon moins schématique que l'authenticité à l'acculturation, un art qui serait l'expression même de la culture à un art où, sous l'effet de la modernité occidentale, forme et contenu ne coïncideraient plus. Il convient donc de ne pas circonscrire les œuvres dans des ensembles temporels dont elles tireraient *a priori* leur signification.

Une des conditions de la recherche sur les arts lointains réside également dans la mise en doute de l'essentialisme de la culture. L'usage du terme de culture ne peut qu'être circonspect après avoir été utilisé pour désigner un substrat stable ou invariant, un ensemble homogène et cohérent qui prend alors valeur, dans l'analyse des faits, de principe explicatif. Pas plus l'histoire de l'art que l'histoire culturelle ne peuvent compter sur une supposée relation de métonymie entre un art et une culture. Dans le cours de la recherche, la relation est épisodiquement écartée, car postulée *a priori* elle empêche l'élaboration de savoirs nouveaux que l'œuvre serait à même de proposer. Les savoirs ethnologiques sont convoqués à divers moments de la recherche et de l'interprétation de l'œuvre dont ils enrichissent la connaissance. Ce ne peut être que dans un aller-retour permanent entre l'œuvre et son contexte que s'élabore progressivement la signification.

Parallèlement, l'intensification des relations artistiques internationales à la fin du xx^e siècle et au début du xxi^e siècle pose avec une acuité particulière la question des relations entre l'œuvre d'art et sa dimension géographique ou territoriale. La considération de l'altérité, dans le contexte de la globalisation, peut s'accompagner d'énoncés généraux et d'oppositions binaires entre l'art occidental et l'art non occidental, l'art d'autres nations ou aires culturelles, oppositions qui pourraient aboutir à la reconduction de formules essentialistes. Les certitudes en ce domaine sont hasardeuses, le degré de relation établi entre un art et une entité géographique, culturelle

ou une fonction apparaît très fluctuant, selon les œuvres, les personnes, les périodes, et résiste à toute catégorisation définitive.

Considérer la relation établie entre forme et contenu, à partir d'un ensemble hétérogène de sources et selon une conception non linéaire du temps culturel, définit l'approche de Warburg qui reste essentielle, au début du ^{xxi}^e siècle, dans la recherche historique et dans la compréhension de la contemporanéité. Lorsque les relations artistiques s'intensifient et se complexifient, l'attention au détail qui caractérise la démarche de Warburg est garante de l'identification de la singularité, condition nécessaire de la lisibilité de la diversité culturelle.

L'articulation de plusieurs échelles, dans la compréhension des œuvres, de l'attention au détail, à l'œuvre et au style, ou aux « formules de pathos » comme à toute autre expression d'une pensée visuelle, de l'échelle locale à des ensembles géographiques plus vastes, continue d'ouvrir des perspectives de recherches à l'histoire de l'art, invitée, par l'étude des arts lointains, à une reconfiguration de sa propre géographie artistique.

REMERCIEMENTS

Je souhaite exprimer mes remerciements à Thierry Dufrêne, professeur à l'université Paris X-Nanterre, qui a dirigé mes travaux de thèse ayant donné lieu à cette publication, ainsi que Marie Carani, professeur à l'université Laval, qui codirige ma thèse, réalisée en cotutelle à l'université Laval, dans le cadre d'un doctorat interuniversitaire associant l'Université de Montréal, l'UQÀM, Concordia.

Mes remerciements vont également à Daniel Nordman pour l'amicale attention dont il a fait preuve à l'égard de ma recherche. Les observations et la constante disponibilité de Pierre Paliard ont été précieuses.

Je remercie les artistes inuit qui se sont prêtés au jeu de l'entretien, Terry Ryan pour les longues discussions que nous avons eues à Cape Dorset. Michèle Therrien, Daniel Arsenault, Louis Gagnon, Christine Strohlic, m'ont offert d'appréciables remarques, qu'ils en soient remerciés. J'exprime ma gratitude à Michel Côté, qui me permet de collaborer avec le Muséum d'Histoire naturelle de Lyon.

Je remercie enfin les nombreuses personnes rencontrées au Canada et en Europe à l'occasion de cette recherche, que ce soit dans des institutions d'art ou plus près des icebergs, ainsi que toutes les personnes qui ont permis à cette recherche de voir le jour.

Pour leur contribution graphique, je remercie Pierre Dutrievoz, Patrice Aubertel et Éric Leprince, Wake up Design, ainsi que Sophie Verdet qui a patiemment relu mon manuscrit.

Cette recherche a bénéficié du soutien du ministère français de la Recherche, de la région Rhône-Alpes, du Centre Jacques-Cartier de recherches Rhône-Alpes, du Centre d'études canadiennes de Grenoble, de l'université Laval.

BIBLIOGRAPHIE

- AMAGOALIK John, 1995, « Inuit are Inuit », Extrait du discours prononcé lors de l'annonce officielle de la présence d'un pavillon inuit à l'Exposition nationale canadienne de Toronto en 1995, *Inuit Art Quarterly*, vol.10, n° 4, p. 64.
- ANFAM David, 1998, *The Works on Canvas: catalogue raisonné*, New Haven, Yale University Press, Washington, National Gallery of Art.
- APOLLINAIRE Guillaume, 1909, *Le Journal du soir*, 3 octobre.
- APPADURAI Arjun, 2005, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.
- ARASSE Daniel, 1997, *Le sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion.
- ARIMA Eugène, 1975, « Avant-propos », in Nungak Zebedee, Arima Eugène, *Légendes inuit de Povungnituk, Québec*, Musée national de l'Homme, Bulletin n° 235, Ottawa, Musées nationaux du Canada, p. xi et xii.
- ARSENAULT Daniel, GAGNON Louis, 2002, « Les représentations rupestres autochtones. Du lieu in situ au lieu muséal : perte ou enrichissement », *Ethnology/Ethnologie*, 24, 2, Élise Dubuc (dir.), p. 139-160.
- ARSENAULT Daniel, GENDRON Daniel, GAGNON Louis, 1998, « Investigations archéologiques récentes au sud de Kangirsujuak et sur le site à pétroglyphes de Qajartalik (JhEv-1), détroit d'Hudson, Nunavik », *Études/inuit/Studies*, 22, 2, p. 77-115.
- ASHEVAK Kenojuak, 1977, texte sans titre, in West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), 1977, *Dorset 77: Cape Dorset Annual Graphics Collection 1977/collection annuelle des graphiques de Cape Dorset*, Toronto, M. Feheley Publishers Ltd, p. 48-49.
- ASHEVAK Kenojuak, 1985, « The Autobiography of Kenojuak », in Blodgett Jean, *Kenojuak*, Toronto, Firefly Books, p. 7-26.
- ASHEVAK Kenojuak, 1993, Préface au catalogue, in West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), 1993, *1993 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts, np.
- ASHEVAK Kenojuak, 1994, « Les souvenirs de Kenojuak », in Leroux Odette, Jackson Marion E., Freeman Minnie Aodla (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 95-98.
- ASHEVAK Kenojuak, 1996, Entretien avec Cécile Pelaudeix, Cape Dorset, résidence de l'artiste, 29 août. Enregistrement sur bande magnétique.
- AYRE Robert, 1967, Introduction au catalogue, West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), *Eskimo Graphic Art/Les arts graphiques esquimaux 1967*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative, np.
- AZIZA Claude, 1992, *Pompéi. Le rêve sous les ruines*. Textes choisis, présentés et commentés, Paris, Presses de la Cité.

- BARBEAU Marius, 1950-1951, *Totem Poles*, Ottawa, E. Cloutier.
- BARBEAU Marius, 1932, « The Canadian Northwest », *The American Magazine of Art*, XXIV, mai, p. 337-338.
- BARON H., 1988, « The limits of the Notion of "Renaissance Individualism": Burckhardt after a Century », *In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought*, Princeton, Princeton University Press, II, p. 151-181.
- BARZ Sandra, éd., 1981-1990, *Inuit Artists Print Workbook*, vol. 1 et 2, New York, Arts & Culture of the North.
- BAUD Claude, BRICE Irène, JACOT Michel, 1997, *Art inuit*, Paris, Fragments Éditions.
- BAXANDALL Michæl, *L'œil du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1985.
- BELTING Hans, 1987, *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Trad. J.-F. Poirier et J.-Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.
- BELTING Hans, 1994, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Epoch of Art*, Chicago, Chicago University Press.
- BENJAMIN Walter, 1935, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de Gandillac, Paris, Allia, 2003.
- BLAISSEL Xavier, ARNAKAK Jaypeetee, 1993, « Trajet rituel : du harponnage à la naissance dans le mythe d'Arnaqtaqtuq », *Études Inuit Studies*, vol.17, n° 1, p. 15-46.
- BLODGETT Jean, 1976, *The Coming and the Going of the Shaman: Eskimo shamanism and art*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery.
- BLODGETT Jean, 1983, « Kenojuak Ashevak », *Grasp Tight The Old Ways/Gardons fermement nos traditions : Œuvres tirées de la collection d'art inuit de la famille Klamer*, Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, p. 92-97.
- BLODGETT Jean, 1984, « Christianity and Inuit art », *The Beaver*, aut., p.16-25.
- BLODGETT Jean, 1985, *Kenojuak*, Toronto, Firefly Books.
- BLODGETT Jean, 1986, *North Baffin Drawings: collected by Terry Ryan on North Baffin Island in 1964*, Ottawa, Art Gallery of Ontario.
- BLODGETT Jean, 1991a, « The Drawings and Prints », *In Cape Dorset We Do It This Way, Three Decades of Inuit Printmaking*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection, p. 49-122.
- BLODGETT Jean, 1991b, *In Cape Dorset We Do It This Way, Three Decades of Inuit Printmaking*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection.
- BLODGETT Jean, 2001, « L'art inuit » in Jean Malaurie (dir.), *L'art du Grand Nord*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001, p. 95-158.
- BLODGETT Jean, LESLIE Boyd, MITCHELL Marybelle, 1999, Catalogue de l'exposition, *Three Women, Three Generations*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection.
- BLODGETT Jean, GUSTAVISON Susan, 1993, *Strange Scenes, Early Cape Dorset Drawings*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection.
- BOAS FRANZ, 1888, *The Central Eskimo*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.
- BOAS FRANZ, 1907, « The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay », *Bulletin of the American Museum of Natural History*, vol. XV, 1901, New York.
- BOAS FRANZ, 1927, *Primitive Art*, New York, Dover, 1955.
- BOAS George, 1966, *The Cult of Childhood*, Londres, studies of the Warburg Institute.
- BORDUAS Paul-Émile, 1977, *Projections libérantes*, Montréal, Parti Pris.
- BOSSUET Jacques Bénigne, 1682, *Discours sur l'histoire universelle*, 2^e éd., Paris.
- BOYD Leslie, 2002, *Inuit art 2002, Cape Dorset calendar*, West Baffin Eskimo Co-operative Limited, Cape Dorset.
- BRAUDEL Fernand, 1950, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

- BRYSON Norman, 1992, « Art in context », *Studies in Historical Change*, éd. R. Cohen, Charlottesville, University Press of Virginia, p. 18-42.
- BURCKHARDT Jacob, 1865-1885, *Fragments historiques*, trad. M. Chevalier, Genève, Droz, 1965.
- BURCKHARDT Jacob, 1868-1871, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, éd. R. Marx, Leipzig, Alfred Kröner, 1929. Trad. S. Stelling-Michaud, *Considérations sur l'histoire universelle*, Genève, Droz, 1965.
- BURLAND Cottie, 1973, *Eskimo Art*, Londres, New York, Hamlyn Publishing.
- BUTLER Sheila, 1976, « The first Printmaking Year at Baker Lake », *The Beaver*, 306, n° 4, Spring, p. 22-23.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE, 1961, Minutes de la réunion du 15 septembre 1961, vol. 2 172., National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE, 1961, Minutes de la réunion du 15 novembre 1961, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE, 1962, Minutes de la réunion du 6 mai 1962, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE, 1963, Minutes de la réunion du 18 avril 1963, Appendix A. Mémo daté du 23 avril 1963 de R.A.J. Phillips, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE, 1963, Minutes du 27 septembre 1963, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE PAPERS, 1987, Minutes de la réunion des 25 et 26 mars 1987, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ART COMMITTEE PAPERS, 1987, « Report-Baker Lake » daté de mars 1987, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1964, Minutes du 26 janvier 1964, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1967, Minutes du 20 novembre 1967, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1970, Minutes de la réunion du 16 février 1970, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL (éd.), 1971, *Sculpture/Inuit: masterworks of the Canadian Arctic. La sculpture chez les Inuit : chefs-d'œuvre de l'Arctique canadien*, Toronto, University of Toronto Press.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1972, Minutes de la réunion du 27 novembre 1972, vol. 2 168, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1977, Minutes de la réunion du 10 février 1977, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1978, Retranscription non paginée de la conférence du 9-13 janvier 1978, Ottawa, vol. 2 167, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1978, Minutes de la réunion du 9 et 10 février 1978, Appendix 1, vol. 2 172, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1979, Minutes de la réunion de la réunion du 8-9 mars 1979, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1979, Minutes de la réunion du 28 mai 1979, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1980, Minutes de la réunion du 27-28 mars 1980, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.

- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1981, Minutes de la réunion du 24-25 février 1981, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1986, Minutes de la réunion du 14 juillet 1986, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1987, Minutes de la réunion du 5 juin 1987, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANADIAN ESKIMO ARTS COUNCIL, 1988, Minutes de la réunion du 7 janvier 1988, Appendix II, vol. 2 173, National Archives of Canada, Ottawa.
- CANTAREL-BESSON Yveline, 1981, *La Naissance du Louvre*, vol. II, Paris, Réunion des musées nationaux.
- CARANI Marie, 1995, « Lieux de passage de l'histoire de l'art à la sémiotique visuelle », *Protée*, 23, 2, 37-49.
- CARPENTER Edmund S., 1966, « Image making in Arctic Art », in Gyorgy Kepes (éd.), *Sign, Image, Symbol*, New York, G. Braziller, p. 206-225.
- CARPENTER Edmund S., 1973a, *Eskimo Realities*, New York, Holt, Rinehart & Winston.
- CARPENTER Edmund S., 1973b, *Oh What a Blow that Phantom Gave Me*, New York, Holt : Rinehart and Winston.
- CARPENTER Edmund S., 1983, *In the Middle: The Eskimo Today*, David R. Godine, Boston, np.
- CARPENTER Edmund S., VARLEY Frederick, FLAHERTY Robert, 1959, *Eskimo*, Toronto, University of Toronto Press, np.
- CASSIRER ERNST, 1923, *La philosophie des formes symboliques, I, Le langage*, trad. O. Hansen-Love et J. Lacoste, Paris, Minuit, 1972.
- CASTELNUOVO ENRICO, GINZBURG CARLO, 1981, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 40, p. 51-72.
- DE CAYLUS Anne-Claude-Philippe, 1757, *Recueil de peintures antiques trouvées à Rome*, Paris.
- CELANT Germano, 1989, *Penone*, Electa et L. et M. Durand-Dessert, Milan.
- DE CERTEAU Michel, 1975, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard.
- CESTELLI GUIDI Benedetta, 2003, « Chronologie », in Aby Warburg, *Le rituel du serpent, Art et Anthropologie*, 1923, Paris, Macula, p. 5-7.
- CESTELLI GUIDI Benedetta, 2003, « La collection pueblo d'Aby Warburg, 1895-1896. Culture matérielle et origines de l'image », in Aby Warburg, *Le rituel du serpent, Art et Anthropologie*, 1923, Paris, Macula, p. 163-192.
- CHASTEL André, 1988, Préface, in Hugh Honour, John Fleming, *Histoire mondiale de l'art*, Paris, Bordas.
- CHRÉTIEN Jean, 1967, Préface, in W.T. Larmour, *Inunnit*, Ottawa, Queen's Printer, p. 5.
- CLARK Kenneth, 1962, *Provincialism*, The English Association Presidential Address, London.
- CLIFFORD James, 1997, « Le musée comme zone de contact », *Dédale*, n° 5-6, printemps, p. 246-267.
- COLLIGNON Béatrice, 1996, « Savoirs géographiques inuit. L'exemple des Inuinnait », *La dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters, p. 57-74.
- COLLIGNON Béatrice, 1999, « Appropriation symbolique - appropriation légale. Les sens du territoire », *Pour mieux comprendre le Nunavut*, Actes de la Journée Nunavut 30 janvier 1999, INALCO, Paris, p. 35-44.
- COQUET Michèle, 2005, « Anthropologie et histoire. L'art en perspective », *Les cultures à l'œuvre*, Paris, Biro, p. 365-379.

- COSTANTINI Michel, 1999-2000, « Un visage de ce siècle et assez de boutades ! », *Visio*, vol. 4, n° 3, p. 139-164.
- CRANDALL Richard C., 2000, *Inuit art: a history*, North Carolina, Mc Farland, Ed. Jefferson.
- DAGEN Philippe, 1998, *Le peintre, le poète et le sauvage, Les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion.
- DAMISCH Hubert, 1990, « Paradoxe du danseur kwakiult. Note sur le dédoublement de la représentation », in *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*. Textes et documents rassemblés par Sylvie Devers, Paris, Plon, p. 347-351.
- DAMISCH Hubert, 2002, « Le texte mis à nu », Préface, Aloïs Riegl, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, 1893, trad. H.-A. Baatsch et F. Rolland, Paris, Hazan, p. IX-XXI.
- DEMOULIN-BERNARD Henriette, 1965, *Masques*, Préface de Roger Caillois, Paris, Olivier Perrin, Préface de Roger Caillois.
- DEPARTMENT OF NORTHERN AFFAIRS AND NATIONAL RESOURCES, 1959, *Eskimo Exhibit 59: Stratford Festival*, Ottawa, Department of Northern Affairs and National Resources.
- DEPARTMENT OF NORTHERN AFFAIRS AND NATIONAL RESOURCES (éd.), 1982. *Report on the conference for curators and specialists who work with Inuit art*, Ottawa, Indian and Northern Affairs Canada, 1983.
- DEPPER Dave, 1996, « The contemporary Living Art, entretien avec Mattiusi Iyaituk », *Inuit Art Quarterly*, vol.11, no 1, p. 4-5.
- DÉSVEAUX Emmanuel, 2002, « Kodiak ou la transformation inattendue », in Emmanuel Desveaux (dir.), *Kodiak, Alaska, Les masques de la collection Pinart*, Paris, Musée du Quai-Branly et Adam Biro, p. 91-122.
- DIAMOND Jenesss, 1924, *Myths and traditions from Northern Alaska, the Mackenzie Delta and Coronation Gulf*, Report of the Canadian Arctic Expedition 1913-18, vol. XIII, partie A, Ottawa.
- DIAS Nélia, 2000, « Musées et colonialisme : entre passé et présent », in Dominique Taffin-Jouhaud (éd.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Maisonneuve & Larose, Paris, p. 15-30.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1996, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses, Sciences Sociales et histoire*, n° 24, p. 145-163.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 1997, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges-Pompidou.
- DIDI-HUBERMAN Georges, 2002, *L'image survivante, Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DIRKS Nicholas B. (éd.) 1992, *Colonialism and Culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- DORAIS Louis-Jacques, 1996, *La parole inuit. Langue, culture et société dans l'Arctique nord-américain*, Paris, Ed. Peeters, coll. "Arctique", Sela 354.
- DRISCOLL Bernadette (éd.), 1980, *The Inuit Amautik: I like my hood to be full*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery.
- DUFRENE Thierry, 2006, « Mettre le monde dans une Halle », in Marina Vanci-Perahim (dir.), *Atlas et les territoires du regard*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- DÜRER Albrecht, 1520-1521, *Albrecht Dürer's Tagebuch der Reise in die Niederlande*, herausgegeben von Dr. Friedrich Leitschuh. Leipzig, F.A. Brockhaus, 1884.
- FEENEY John, 1958, *The Living Stones/Pierres vives*, [Cassette vidéo], Production : Montréal, Office National du Film, 32 min.

- FEENEY John, 1964, *Eskimo Artist/ Kenojuak/Kenojuak, artiste esquimau*. [Cassette vidéo]
Production : Montréal, Office national du Film/National Film Board, 20 min.
- FÉNEON Félix, 1920, *Iront-ils au Louvre ? Enquête sur des arts lointains*, Toulouse, Éditions Toguna, 2000.
- VON FINCKENSTEIN Maria (dir.), 1999, *L'art inuit en fête, 1948-1970*, Ottawa, Musée canadien des civilisations, Key Porter Books.
- VON FINCKENSTEIN Maria, PAPATSIE July *et al.*, 2002, *Nuvisavik, là où nous tissons*, Catalogue d'exposition, Hull, Musée canadien des civilisations.
- FLAHERTY Robert, 1922, *Nanook of the North/Nanouk l'Esquimau* [Film], Production : Révillon Frères. Paris, Arte video, 2000, pour la version DVD, 79 min.
- FRAZER James, 1983, *Le Rameau d'Or*, Paris, R. Laffont.
- FREEMAN Minnie Aodla, 1994, « Introduction », in Odette Leroux, Marion E. Jackson, Minnie Aodla Freeman (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 14-17.
- FURNEAUX Patrick, in Roch Ernst (éd.), 1974, *Arts of the Eskimo: Prints*. Textes de Patrick Furneaux et Leo Rosshandler, Montréal, Signum Press/Oxford University Press, p. 9-16.
- GAGNON François-Marc, 1976, « La peinture des années trente au Québec », *The Journal of the Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 3, n° 1-2, p. 3.
- GAMBONI Dario, 1996, « Histoire de l'art et « réception » : remarques sur l'état d'une problématique », *Histoire de l'art*, n° 35/36, p. 9-14.
- GAMBONI Dario, 1993, « Arts visuels, espace et territoire », *Le Grand Atlas de l'Art*, Paris, Encyclopædia Universalis, vol. I, p. 10-17.
- GARAUD Colette, 1994, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion.
- GAUGUIN Paul, 1897, *Noa, Noa*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1998.
- GENETTE Gérard, 1994, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil.
- GEERTZ Clifford, 2000, *Available Light*, Princeton, Princeton University Press.
- GESSAIN Robert, 1959, *L'art squelettique des Esquimo*, Paris, Musée de l'Homme. *Extrait du Journal de la Société des Américanistes*, Nouvelle Série, t. XLVIII, p. 237-244.
- GLOZZI Giuliano, 1977, *Adamo e il nuovo mondo. La nascita dell'antropologia come ideologia coloniale : dalle genealogie bibliche alle teorie razziali (1500-1700)*, Florence, La Nuova Italia.
- GOETZ Helga, 1977, *L'estampe inuit/The Inuit Print*, Catalogue d'exposition, Ottawa, National Museum of Man.
- GOETZ Helga, 1993, « Inuit Art: A History of Government Involvement », *In the shadow of the Sun: Perspectives on contemporary native art*, Canadian Museum of Civilization, p. 357-381.
- GOMBRICH Ernst, 1950, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001.
- GOMBRICH Ernst, 1969, *In search of cultural history*, Oxford, Oxford University Press. *En quête de l'histoire culturelle*, trad. Patrick Joly, Paris, Gérard Montfort, 1992.
- GOMBRICH Ernst, 1979, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- GOO-DOYLE Ovilu, 1992, « Iyola Kingwatsiak on Being Patronized », *Inuit Art Quarterly*, 7, 2, p. 28-29.
- GRABURN Nelson H., 1978, Introduction, *Dorset 78: Cape Dorset annual graphics collection 1978*, West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), Toronto, M.F. Feheley Publishers Ltd, p. 7-8.
- GRABURN Nelson H., 1986a, « Inuit Art and Canadian Nationalism », *Inuit Art Quarterly*, vol.1, n° 3, p. 5-7.
- GRABURN Nelson H., 1986b, « White Evaluation of the Quality of Inuit Sculpture », *Études Inuit Studies*, vol. 10, n° 1-2, p. 271-283.

- GRABURN Nelson H., 1987, « The discovery of Inuit Art: James Houston, animateur », *Inuit Art Quarterly*, p. 4.
- GRABURN Nelson H. (éd.), 1979, « Eskimo art », *Ethnic and tourist arts, Cultural Expressions from the Forth World*, Berkeley, University of California Press, p. 39-55.
- GRABURN Nelson H., 1987, « Inuit Drawings: The Graphics behind the Graphics » in Marion E. Jackson, Judith M. Nasby, *Contemporary Inuit Drawings*, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario, p. 21-29.
- GRABURN Nelson H., 2004, « Inuksuk: icon of the Inuit of Nunavut », *Études Inuit Studies*, vol. 28, n° 1, p. 69-82.
- GRELL Chantal, 1989, « Introduction générale », *Primitivisme et mythe des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1998, Textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 11-34.
- GRELL Chantal, MICHEL Christian, 1989, *Primitivisme et mythes des origines dans la France des Lumières, 1680-1820*, Actes du colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1998, Textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- GROSSE Ernst, 1902, *Les Débuts de l'art*, Librairie Félix Alcan.
- GRUZINSKI Serge, 1999, *La pensée métisse*, Paris, Fayard.
- GUIART Jean, 1989, « L'analyse structurale des mythes », *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon, p. 17-54.
- GUILDE CANADIENNE DES MÉTIERS D'ART QUEBEC (éd.), 1980, *Collection permanente d'art et d'artisanat inuit, circa 1900-1980*, Montréal, Guilde canadienne des métiers d'art Québec.
- GUITART Cécil, 2000, « Quel musée, pour quel dialogue des cultures ? », in Dominique Taffin-Jouhaud (éd.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Maisonneuve & Larose, Paris, p. 195-199.
- GUSTAVISON Susan, 1994, *Arctic Expressions: Inuit Art and the Canadian Eskimo Arts Council 1961-1989*, Canada, Mc Michael Canadian Art Collection.
- GUSTAVISON Susan, 1996, *Imaak Takujavut: the way we see it. Paintings from Cape Dorset*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection.
- HALL Judy, OAKES Jill, QIMMIU'NAAQ WEBSTER Sally, 1994, *Pride in Women's Work, Copper and caribou Inuit Clothing Traditions*, Hull, Musée canadien des civilisations.
- HALLENDY Norman, 1982, *Reflections, Shades and Shadows*, Carp, Tukilik Foundation. Également publié in *Collected Papers on the Human History of the Northwest Territories*, Occasional Paper n° 1, 1982, Prince of Wales Northern Heritage Center.
- HALLENDY Norman, 1992, *Inuksuit, Paper for the 25th Annual Meeting of the Canadian Archeological Association*, Londres, Ontario, 5 octobre.
- HAZARD Paul, 1946, *La pensée européenne au xviii^e siècle*, éd. 1963, Paris, Fayard.
- HEGEL Georg W. F., 1835-1842, *Cours d'esthétique*, t. I, « L'Idée du beau artistique, ou l'idéal », trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Bibliothèque philo-sophique, Aubier, 1995, p. 137-143.
- HESSEL Ingo, 1998, *Inuit art: an introduction*, Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre.
- HODGEN Margaret T., 1936, *The Doctrine of Survivals. A chapter in the History of Scientific Method in the Study of Man*, Londres, Allenson, p. 140-174.
- HOUSTON Alice W., 2007, « Celebrating a Life: An Arctic Cruise in Memory of James Houston », *Inuit Art Quarterly*, vol. 22, n° 1, p. 39-41.
- HOUSTON James A., 1953a, *Eskimo Handicrafts: A Private Guide for the Hudson's Bay Company Manager*, Canada, Hudson's Bay Company.

- HOUSTON James A., 1953b, « Senangoat: Handicrafts. » *Eskimo Bulletin*, vol. 1, n° 2, juin.
- HOUSTON James A., 1955, *L'art esquimau au Canada*, Ottawa, Ministère du nord canadien et des ressources nationales.
- HOUSTON James A., 1967, *Eskimo Prints*, Barre, Massachusetts, Barre Publishers.
- HOUSTON James A., 1971, « To Find Live in the Stone/Dégager la vie emprisonnée dans la pierre », in Canadian Eskimo Arts Council (éd.), *Sculpture/Inuit: masterworks of the Canadian Arctic. La sculpture chez les Inuit : chefs-d'œuvre de l'Arctique canadien*, Toronto, University of Toronto Press, p. 52-64.
- HOUSTON James A., 1974, Introduction, in West Baffin Eskimo Co-operative, *Cape Dorset prints/estampes 1974*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative, np.
- HOUSTON James A., 1995, *Confessions of an Igloo Dweller, Memories of the Old Arctic*, Toronto, McClelland & Stewart Inc., p. 263 et 264.
- HOUSTON James A., 1999, « Cinquante ans de souvenirs », in Maria Von Finckenstein, *Art inuit en fête, 1948-1970*, Toronto, Key Porter Books, p. 19-38.
- INGOLD Tim, 1986, *Evolution and Social Life*, Cambridge, Cambridge University Press.
- INUIT ART QUARTERLY, 1991, « An Interview with Abraham Anghik », *Inuit Art Quarterly*, p. 18-23. Nt.
- ISAACS Avrom, 1981, « Introduction », West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), *Dorset 81: Cape Dorset graphics annual*, Toronto, M.F. Feheley Publishers Ltd, p. 7-8.
- ISAACS Avrom, 1987, « Letter to the Editor, Re:Kalvak/Emerak Memorial Portfolio », *Inuit Art Quarterly*, summer, p. 2.
- JACKSON Alexander Y., GROVES JACKSON Naomi, 1982, *The Arctic 1927*, Moonbeam, Ontario, Penumbra Press.
- JACKSON Marion, 1985, *Baker Lake Inuit Drawings: A study in the Evolution of Artistic self-consciousness*. PhD dissertation (history of art), The University of Michigan.
- JACKSON Marion, 1987a, « Contemporary Inuit Drawings: Reflections of an Art Historian », in Marion Jackson Marion, Judith Nasby, *Contemporary Inuit Drawings*, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario, p. 7-19.
- JACKSON Marion, 1987b, « Inuit Drawings: More than meets the eye », *American Review of Canadian Studies*, XVII, 1, p. 31-40.
- JACKSON Marion, 1994, « La voix des femmes inuit », in Odette Leroux, Marion Jackson, Minnie Aodla Freeman (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 37-39.
- JACKSON Marion E., 1998, « Kenojuk », in Roger Matuz (éd.), *St. James Guide to Native North America Artists*, Préface de Rick Hill, introduction W. Jackson Rushing, Détroit, St. James Press, p. 282-284.
- JARVIS Alan, 1962, « The Arts of the Eskimo », *The Montreal Star*, 19 mai.
- JENSEN Ole G., 2003, « Some aspects of Greenlandic Material Culture: Masks, Tupilaks, Eye-Shields, Amulet and Beads », *Inuit Art Quarterly*, vol.18, n° 3, p. 28-33.
- JOUBERT Sylvie, LAUDE Jean, PICON Gaëtan, 1967, *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Catalogue d'exposition Paris, Société des Amis du musée de l'Homme.
- KALLUAK Mark, 1993, *Pelts to stone: a history of arts and crafts production in Arviat*. Ottawa, Indian and Northern Affairs Canada.
- KANDISKY Wassily, 1969, *Du spirituel dans l'art*, trad. fr., Paris, Gonthier, coll. Médiations.
- KARDOSH Robert, 2007, « The Other Kananginak Pootoogook », *Inuit Art Quarterly*, vol. 22, n° 1, p. 10-18.
- KENNEDY May C., 1987, *Producing Fine Arts Prints*, Toronto, May, Pearson and Associates Ltd. November.

- KERCHACHE Jacques, 1994, « Georg Baselitz, l'Afrique, l'art, la collection. Entretien avec Jacques Kerchache », *Art Press*, n° 189, p. 38-49.
- KLEE Paul, 1959, *Journal*, Paris, Grasset.
- KLEIN Robert, 1970, *La forme et l'intelligible, Ecrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Gallimard, Paris.
- KOERNER Joseph Leo, 2003, « Introduction », in Aby Warburg, *Le rituel du serpent, Art et Anthropologie*, 1923, Paris, Macula, p. 9-54.
- KOSELLECK Reinhart, 1990, *Le Futur passé : contributions à la sémantique des temps historiques*, Paris, EHESS, p. 133-144.
- KRAMER Milton, 1982, « The High Art of Primitivism », *The New York Times Magazine*, 24 janvier 1982, p. 24.
- KUNNUK Simeonie, 1997, « Kenojuak Ashevak », Entretien avec Simeonie Kunnuq, *Inuit Art Quarterly*, vol. 12, n° 3, aut., p. 18-21.
- KUPER Adam, 1999, *Culture: the Anthropologist's Account*, Cambridge, Londres, Harvard University Press.
- LAMOUREUX Johanne, 1998, « La mort de l'artiste et la naissance d'un genre », in Pascal Griener et Peter J. Schneemann (éd.), *Images de l'artiste - Künstlerbilder, Colloque du Comité International d'Histoire de l'Art, Université de Lausanne, 9-12 juin 1994*, Berne, Peter Lang, p. 183-204.
- LAMOUREUX Johanne, 1999-2000, « De la peinture de ruines à la ruine de la peinture. Hubert Robert et le Louvre », *Protée*, numéro spécial *L'imaginaire de la fin* [sous la dir. de B. Gervais], vol. 27, n° 3, hiver, p. 57-69.
- LEROUX Odette, 1994, « *Isumavut*, L'expression artistique de neuf femmes de Cape Dorset », in Odette Leroux, Marion Jackson, Minnie Aodla Freeman (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 18-36.
- LEROUX Odette, JACKSON Marion E, FREEMAN Minnie Aodla (dir.), 1994, *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1958, « Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique », première publication 1944-1945, in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1961, « Entretiens sur l'art », extraits des *Entretiens avec Georges Charbonnier* reproduits in Claude Lévi-Strauss, Jean Guiart, *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon, 1989, p. 155-175.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1962, *La pensée sauvage*, Paris, Plon.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1965, « L'art en 1985 », *Anthropologie structurale Deux*, Paris, Plon, 1973, p. 330-333.
- LÉVI-STRAUSS Claude, 1975, *La voie des masques*, Genève, Editions Albert Skira, 1979. Rééd. Paris, Plon, 1985.
- LÉVI-STRAUSS Claude (dir.), 1977, *L'identité*, Paris, P.U.F.
- LÉVI-STRAUSS Claude, GUIART Jean, 1989, *Des symboles et leurs doubles*, Paris, Plon.
- LIPPARD Lucy R., 1983, *Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Pantheon Books, New York.
- LIPTON Barbara, 1984, *Arctic Vision*, Ottawa, Canadian Arctic Producers.
- MALAURIE Jean (dir.), 2001, *L'art du Grand Nord*, Paris, Citadelles et Mazenod.
- MALRAUX André, 1965, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll. Idées/Arts.
- MARCADÉ Bernard, 1989, « L'Autre, ce grand alibi », *Magiciens de la Terre*, Paris, Centre Pompidou, p. 33-69.
- MARTIJN Charles A., 1964, « Canadian Eskimo Carving in Historical Perspective », *Anthropos*, International Review of Ethnology and Linguistics, n° 59, p. 546-596.

- MARTIN Jean-Hubert, 1989, « Préface », in Jean-Hubert Martin, Aline Luque, Mark Francis *et al.*, *Magiciens de la Terre*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 8-11.
- MARTIN Jean-Hubert, 2000a, Texte introductif, *Partage d'exotismes*, Catalogue de la cinquième Biennale d'Art Contemporain de Lyon, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 29-40.
- MARTIN Jean-Hubert, 2000b, « La modernité comme obstacle à une appréciation égalitaire des cultures », *Partage d'exotismes, op. cit.*, p. 113-124.
- MARTIN Jean-Hubert, 2000c, Entretien avec Cécile Pelaudeix, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 15 septembre. Enregistrement sur bande magnétique.
- MATHIASSEN Therkel, 1928, *Material Culture of the Iglulik Eskimos, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, Copenhagen, vol. VI, n° 1.
- MATSUBARA Naoko, SAWAI Noboru, 1986, « Japanese Artists on Inuit Printmaking: Challenge and response », *Inuit Art Quarterly*, vol. 1, n° 1, p. 1-3.
- MAUZÉ Marie, 2003, Présentation, F. Boas, *L'art primitif*, Paris, Adam Biro. Trad. C. Fraixe et M. Benguigui. Édition en langue française de *Primitive Art*, 1927, p. 7-30.
- MCBRIDE Henry, 1941, « The return of the Native », *Sun* (New York), 25 janvier, np.
- MCGHEE Robert, 1981, « The Prehistory and Prehistoric Art of the Canadian Inuit », in Alma Houston, *Inuit Art, An Anthology*, Canada, Watson & Dwyer, 1988, p. 12-20.
- MCGHEE Robert, 1984, *La préhistoire de l'Arctique canadien*, Montréal, Fides.
- MCGHEE Robert, 1988, « Material as metaphor in prehistoric Inuit art », *Inuit Art Quarterly*, vol. 3, n° 3, p. 9-11.
- MICHAUD Philippe-Alain, 1998, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Préface de Georges Didi-Huberman, Macula, Paris.
- MICHEL Christian, 1989, « L'argument des origines dans les théories des arts en France à l'époque des Lumières », *Primitivisme et mythe des origines dans la France des Lumières 1680-1820*, Colloque tenu en Sorbonne les 24 et 25 mai 1988. Textes réunis par Chantal Grell et Christian Michel, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 35-45.
- MILLARD Peter, 1987, « Contemporary Inuit Art: past and present », *American review of Canadian Studies*, XVII, 1, p. 23-29.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES INDIENNES ET DU NORD CANADIEN, 1986, *Chisel and brush. Le ciseau et la brosse*, Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canadien, Ottawa, np.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES INDIENNES ET DU NORD CANADIEN, 1988, *La sculpture inuit canadienne*, fascicule bilingue, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, Ottawa, np.
- MINISTER OF INDIAN AFFAIRS AND NORTHERN DEVELOPMENT, 1993, *Canadian Inuit Art Centres/Centres d'art inuit canadien*, Ottawa, Minister of Indian Affairs and Northern Development, np.
- MITCHELL Marybelle, 1978, à Virginia Watt, présidente du Canadian Eskimo Arts Council, datée du 1^{er} mai 1978, Canadian Eskimo Arts Council, vol. 2 183, National Archives of Canada, Ottawa.
- MITCHELL Marybelle, 1988a, « Social, economic, and political transformation among Canadian Inuit from 1950 to 1988 », *In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*, Hull, Canadian Museum of Civilization, 1993 pour l'édition en anglais, p. 333-356.
- MITCHELL (MYERS) Marybelle, 1988b, « The Glenbow Affair: When the Cree protested the funding source of the spirit sings, they stirred up a hornet's nest », *Inuit Art Quarterly*, winter 1988, p. 12-16.

- MITCHELL Marybelle, 1990-1991a, « Trying to present the Inuit World to the Non-Inuit World », *Inuit Art Quarterly*, Automne-Hiver, p. 90-91.
- MITCHELL Marybelle, 1990-1991b, « The Eskimo Art Business. A history and analysis of the co-operative movement in the Arctic », *Inuit Art Quarterly*, Automne Hiver, p. 28-33.
- MITCHELL Marybelle, 1996, *From Talking Chiefs to a Native Corporate Elite: The Birth of Class and Nationalism Among Canadian Inuit*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- MITCHELL Marybelle, 1997a, « Inuit art is Inuit art: Part One », *Inuit Art Quarterly*, vol. 12, n° 1, p. 4-15.
- MITCHELL Marybelle, 1997b, « Inuit Art is Inuit Art: Part Two », *Inuit Art Quarterly*, vol. 12, n° 2, p. 4-16.
- MITCHELL Marybelle, 2006, « Ways of Thinking about Inuit Art: Sharing Power », *Inuit Art Quarterly*, vol. 21 n° 4, p. 8-16.
- MITCHELL Marybelle, 2007, « A New World Revealed », *Inuit Art Quarterly*, vol. 22, n° 1, p. 7.
- MONIER Pierre, 1698, *Histoire des arts qui ont rapport au dessin*, réimpression de l'édition de Paris, Genève, Minkoff Reprints, 1972.
- MORISSON Ann, 1991, *Canadian Art and Cultural Appropriation: Emily Carr and the 1927 Exhibition of « Canadian West Coast Art - Native and Modern »*, mémoire de maîtrise inédit, Université de Colombie-Britannique.
- MUSÉE DE L'HOMME, 1965, Catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre du musée de l'Homme*, Paris, Musée de l'Homme.
- MUSÉE DE L'HOMME, 1969, Catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada, Masterpieces of Indian and Eskimo Art from Canada*, 1969, Paris, Musée de l'Homme, np.
- MUSÉE DE L'HOMME, 1988, *Chez les Eskimo de la Côte Est du Groënland avec Paul-Émile Victor et Robert Gessain*, Catalogue de l'exposition, Musée de l'Homme.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, 1927, *Exhibition of Canadian West Coast Art*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, 1997, *Images d'oiseaux*, Catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
- MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA, 2002, « Marion Tuu'luq. Une modeste et sublime vision du monde », *Vernissage*, Musée des Beaux-Arts du Canada, automne, p. 10-17.
- NATIONAL GALLERY OF CANADA, 1951, *Eskimo Art*, Catalogue de l'exposition, Ottawa, National Gallery of Canada.
- NELSON Edward W., 1899, « The Eskimo about Bering Strait », p. 3-518, in 18th Annual Report of the Bureau of American Ethnology, for the years 1896-1897, Washington.
- NEMIROFF Diana, 1992, « Modernisme, nationalisme et au-delà. Regard critique sur l'histoire des expositions d'œuvres des premières nations », *Terre, Esprit, Pouvoir*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, p. 15-41.
- NUNAVUT TUNNGAVIK INCORPORATED, 1993, *Nunavut. Our Land, our People*, Iqaluit, Nunavut Tunngavik Incorporated.
- NUNGAK Zebedee, ARIMA Eugene, 1975, *Légendes inuit de Povungnituk, Québec*, Musée national de l'Homme, Bulletin n° 235, Ottawa, Musées nationaux du Canada.
- OOSTEN Jarich, 1996, « Dynamique des principes socio-cosmiques de la personne », Tersis Nicole, Therrien Michèle, *La dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters, p. 177-195.
- PÄCHT Otto, 1978, « Aloïs Riegl », in Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques, L'esprit et les formes*, trad. fr. Kaufholz E., présentation Pächt O., Paris, Klincksieck, p. IX-XXXVI.

- PANOFSKY Erwin, 1915, « Le problème du style dans les arts plastiques », p. 460 sq, repris dans *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 183-196. Première édition en langue française : 1931.
- PANOFSKY Erwin, 1920, « Le concept du Kunstwollen », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. G. Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 197-221. Première édition en langue française : 1931.
- PANOFSKY Erwin, 1924, « Le problème du temps historique », trad. G. Ballangé, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 223-233. Première édition en langue française : 1931.
- PANOFSKY Erwin, 1927, « La perspective comme forme symbolique », trad. G. Ballangé, *La perspective symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 37-182.
- PANOFSKY Erwin, 1939, *Essais d'iconologie, Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, 1939, trad. C. Herbette C. et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967.
- PANOFSKY Erwin, 1948, *Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press.
- PAPATSIE July, 1997, *Transitions, L'art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada*, Paris, Ministère des Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, np.
- PELAUDEIX Cécile, 1996, « Ces statues qui viennent du froid », *L'Événement*, n° 630, p. 90-91.
- PELAUDEIX Cécile, 1998, « Inuit Art Attracts Cautious New Attention in France », *Inuit Art Quarterly*, vol. 13, n° 1, p. 18-23.
- PELAUDEIX Cécile, 2000, « L'esprit boréal », *L'Alpe*, Musée dauphinois, n° 8, p. 60-69.
- PELAUDEIX Cécile, 2001, « Territoire et identité à travers la création inuit contemporaine du Canada », rapport pour le muséum d'Histoire naturelle de Lyon.
- PELAUDEIX Cécile, 2003, « Les réseaux de signification dans l'art d'expression chamanique et l'art numérique interactif », *Visio*, vol.8, n° 1-2, p. 35-44.
- PELTIER Philippe, 2000a, « La fuite des sens », in Thierry Prat, Thierry Raspail, *Partage d'exotismes*, Paris, RMN, p. 139-152.
- PELTIER Philippe, 2000b, « Les musées : art ou ethnographie ? Quelques exemples pour servir à l'histoire de ce demi-siècle ? », in Dominique Taffin-Jouhaud (éd.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Maisonneuve & Larose, Paris, p. 205-218.
- PERRON Roger, 1994, « Une fiction préhistorique de Freud », in Alain Fine, Roger Perron, François Sacco (dir.), *Psychanalyse et préhistoire*, Paris, PUF, p. 19-30.
- PHILIPPS Ruth B., 1990, « The Public Relations Wrap: What can we learn from "The Spirit Sings" », *Inuit Art Quarterly*, p. 13-21.
- PHILIPPS Ruth B., 2005, « The Value of Disciplinary Difference », *Anthropologies of Art*, Mariët Westermann (éd.), Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, p. 242-259.
- PINTO Evelyne, 1990, « Aby Warburg : essais florentins et autres textes », in Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, p. 9-42.
- PITSEOLAK Peter, EBER Dorothy, 1993, *People from our side. A life story with photographs and oral biography*. Trad. du manuscrit de Peter Pitseolak de Ann Hanson, Montréal et Kingston, McGill's Queen University Press.
- PLATON, *Le banquet*, trad. E. Chambry, Garnier-Flammarion, 1964.
- PLATON, *République*, livre X, trad. E. Chambry, Garnier-Flammarion, 1966.
- PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, XXXV. Trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985.
- PLUMET Patrick, 1997, « L'importance archéologique de la région de Kangirsuujuk au Nunavik (Arctique québécois) : un centre chamanique dorsétien ? », in Gilbert

- Sven et Hans C. Gullov Hans C. (dir.), *Fifty Years of Arctic Research. Anthropological Studies From Greenland to Siberia*, Copenhagen, The National Museum of Denmark, Ethnographical Series 18, p. 249-260.
- POMIAN Krzysztof, 1984, *L'ordre du temps*, Paris, Gallimard.
- POOTOOGOOK Napatchie, 1994, « Les enseignements de ma mère », in Odette Leroux, Marion E. Jackson, Minnie Aodla Freeman (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 135-157.
- QUEMIN Alain, 1999, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, rapport de recherche rendu au Département des Études et de la Prospective du Ministère de la Culture et de la Communication, août.
- RANCIERE Jacques, 1992, *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éd. du Seuil.
- RANDA Vladimir, 1996, « Différencier pour mieux rapprocher. Conceptualisation de la faune chez les Iglulingmiut et dynamique de la pensée analogique », in Nicole Tersis, Michèle Therrien (dir.), *La dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters, Selaif, p. 95-117.
- RASMUSSEN Knud, 1921-1924, *The Mackenzie Eskimos, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, vol. X, n° 2, Copenhagen, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1942.
- RASMUSSEN Knud, 1929, *Intellectual culture of the Iglulik Eskimos, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, vol. VII, n° 1, Copenhagen, Gyldendal.
- RASMUSSEN Knud, 1931, *The Netsilik Eskimos, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, vol. VIII, n° 1 et 2, Copenhagen, Gyldendal.
- RASMUSSEN Knud, 1932, *Intellectual Culture of the Copper Eskimos, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, vol. IX, Copenhagen, Gyldendal.
- RAY Dorothy Jean, 1967, *Eskimo Masks, Art and Ceremony*, Seattle, University of Washington Press.
- RECHT Roland, 1995, « Du style aux catégories optiques », in Matthias Waschek, *Relire Wölfflin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, p. 31-59.
- RECHT Roland, 2002, *L'objet de l'histoire de l'art*, Leçon inaugurale faite au collège de France le 14 mars 2002, n° 167, Paris, Collège de France.
- REID Dennis (éd.), HILL Charles C., 2002, *Tom Thomson*, Toronto, Musée des Beaux-Arts de l'Ontario, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
- RHODES Colin, 1997, *Le primitivisme et l'art moderne*, Paris, Editions Thames & Hudson.
- RICEUR Paul, 1983, *Temps et récit*, Paris, Seuil.
- RICEUR Paul, 1985, *Temps et récit, Tome 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil.
- RICEUR Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- RIEGL Aloïs, 1893, *Questions de style. Fondements d'une histoire de l'ornementation*, trad. H.-A Baatsch. et F. Rolland, Préface H. Damisch, Paris, Hazan, 2002, 1^{re} édition en français 1992.
- RIEGL Aloïs, 1897-1898, *Grammaire historique des arts plastiques, L'esprit et les formes*, trad. fr. E. Kaufholz, présentation O. Pächt, Paris, Klincksieck, 1978.
- ROCH Ernst (éd.), 1974, *Arts of the Eskimo: Prints*, Texts by Patrick Furneaux and Leo Rosshandler, Montréal, Signum Press in association with Oxford University Press.
- ROUTLEDGE Marie, 1990-1991, « Perspectives: North-South », conférence publique donnée le 2 septembre 1990 au musée des Beaux-Arts du Canada. Compte-rendu in « Inuit Art at the National Gallery of Canada: Changing Times », *Inuit Art Quarterly*, Automne/Hiver, p. 89.

- ROUTLEDGE Marie, JACKSON Marion, 1990, *Pudlo, thirty years of drawing*, Ottawa, National Gallery of Canada.
- ROY Claude, 1965, *Arts premiers*, Delpire, Paris.
- RUBIN William, 1984, *Le primitivisme dans l'art du XX^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, Flammarion, 1991.
- RYAN Terrence (Terry), 1965, « Eskimo Pencil Drawings: A Neglected Art », *Canadian Art*, Janv-Fév, 22, 1, p. 30-35.
- RYAN Terry, 1986a, « A Response to the Japanese printmakers », *Inuit Art Quarterly*, vol. 1, n° 1, p. 4.
- RYAN Terry, 1986b, Lettre à Mary Sparling, datée du 2 juillet 1986. Canadian Eskimo Arts Council, vol. 2163, National Archives of Canada, Ottawa.
- RYAN Terry, 1996, Entretien avec Cécile Pelaudeix, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Cooperative, 19, 22, 28 août. Enregistrement sur bande magnétique.
- SAILA Pitaloosie, 1994, « Ce dont je me souviens », in Odette Leroux, Marion E. Jackson, Minnie Aodla Freeman (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 161-187.
- SAILA Pitaloosie, 1996, Entretien avec Cécile Pelaudeix, Cape Dorset, résidence de l'artiste, 29 août. Enregistrement sur bande magnétique.
- SALADIN D'ANGLURE Bernard, 1988, « Penser le "féminin" chamanique ou le "tiers-sexe" des chamanes inuit », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVIII, n° 2-3, p. 19-50.
- SALADIN D'ANGLURE Bernard, 2002, Postface, *Sanaaq*, Paris, Stanké, p. 279-286.
- SAUCIER Céline, 1998, *Le refus de l'oubli, Femmes-sculptures du Nunavik*, L'instant même, Québec.
- SAXL Fritz, 1929-1930, « Le voyage de Warburg au Nouveau-Mexique », in Aby Warburg, *Le rituel du serpent, Art et Anthropologie*, 1923, Paris, Macula, p. 149-162, 2003.
- VON SCHLOSSER Julius, 1911, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, éd. Medicus T., Berlin, Akademie Verlag, 1993. Trad. É. Pommier, *Histoire du portrait en cire*, Paris, Macula, 1997.
- SEIDELMAN Harold, TURNER James, 1993, *The Inuit imagination, Arctic Myth and Sculpture*, Vancouver/Toronto, Douglas & McIntyre.
- SEVERI Carlo, 2000, « Paradoxes du primitivisme », in *Partage d'exotismes*, Catalogue de la 5^e Biennale d'Art contemporain de Lyon, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 169-178.
- SEVERI Carlo, 2003, « Pour une anthropologie des images. Histoire d'art, esthétique et anthropologie », *L'homme*, Revue française d'anthropologie, n° 165, p. 7-9.
- SHADBOLT Doris, 1990, *Emily Carr*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada.
- SHARKY Toonoo, 1996, Entretien avec Cécile Pelaudeix, Cape Dorset, résidence de l'artiste, 30 août. Enregistrement sur bande magnétique.
- SIMMINS Richard, 1979, « Notes towards a history of the Canadian Eskimo Arts Council », *Canadian Eskimo Arts Council, Program Evaluation*, Ottawa, Bureau of Management Consulting, Supply and Services Canada.
- SPECK Frank G., 1914, *The Double-Curve Motive in Northeastern Algonkian Art*, Geological Survey, n° 1, Anthropological Series, Ottawa, Department of Mines.
- STEFANSSON Vilhjalmur, 1914, *The Stefansson-Anderson Expedition*, American Museum of Natural History, Anthropological Papers, vol. XIV.
- STOICHITA Victor, 2000, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz.
- SUTHERLAND Linda, 1991, « The printmaking process at Cape Dorset », in Jean Blodgett, *In Cape Dorset We Do It This Way, Three decades of Inuit printmaking*, Kleinburg, McMichael Canadian Art Collection, p. 37- 47.

- SWINTON Georges, 1965, *Eskimo sculpture/sculpture Esquimaude*, Toronto, McClelland and Stewart.
- SWINTON Georges, 1972, *La sculpture des Esquimaux du Canada*, Montréal, Les Editions La Presse.
- TAYLOR William E., SWINTON George, 1967, *The silent echoes: prehistoric Canadian Eskimo art*, Ottawa, National Museum of Canada.
- TERSIS Nicole, TEVENY Sylvie, 1999, « Genèse d'une capitale : vitalité de l'inuktitut et créations lexicales », in *Pour mieux comprendre le Nunavut*, Actes de la Journée Nunavut 30 janvier 1999, Paris, INALCO, p. 68-77.
- TERSIS Nicole, THERRIEN Michèle, 1996, *La dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters.
- THERRIEN Michèle, 1987a, « La parole partagée. L'homme et l'animal arctique. » in *Le bestiaire raconté*, Cahiers de Littérature Orale, Paris, INALCO, p. 105-130.
- THERRIEN Michèle, 1987b, *Le corps inuit* (Québec arctique), Paris, SELAF.
- THERRIEN Michèle, 1996, « Expériences premières et dynamique généralisée dans la culture inuit », in Nicole Tersis, Michèle Therrien, *La dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters.
- THERRIEN Michèle, 1999, *Printemps inuit, naissance du Nunavut*, Préface J. Amagoalik, Montpellier, Indigène Editions.
- THERRIEN Michèle, 2004, Entretien avec Cécile Pelaudeix, Paris, Institut National des Langues et Civilisations Étrangères, 13 juillet. Enregistrement sur bande magnétique.
- TOVELL Rosemarie L., 1983, Lettre du 29 mars 1983 à Virginia Watt, Canadian Eskimo Art Committee, vol. 2 162, National Archives of Canada, Ottawa.
- TOWNSEND-GAULT Charlotte, 1992, « Les voies du savoir », in Diana Nemiroff, Robert Houle, Charlotte Townsend-Gault Charlotte, *Terre, Esprit, Pouvoir*, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada, p. 75-101.
- TOYNBEE Arnold, 1961, *A study of history*, Londres, New York, Toronto, Oxford University Press.
- TROTTEIN Serge, 1982, in F. Hartt, M. Muraro, A. Warburg, D. Arasse (et al.), *Symboles de la Renaissance*, 2, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, p. 34-35.
- TUNNILLIE Oviloo, 1994, « Quelques pensées sur ma vie et ma famille », in Odette Leroux, Marion Jackson, Minnie Aodla Freeman (dir.), *Femmes artistes inuit*, Hull, Musée canadien des civilisations, p. 223-225.
- TURNER Evan H., 1963, Introduction, in West Baffin Eskimo Co-operative (éd.), *1963 Eskimo graphic art/l'art graphique des esquimaux*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative.
- TYLOR Edward B., 1951, *Primitive Culture*, New York, Harper.
- VAISSE Pierre, 2003, « Considérations intempestives sur le vocabulaire de l'histoire de l'art », in Danielle Chaperon, et Philippe Kænél, *Points de vue : pour Philippe Junod*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, p. 109-121.
- VALLEE Frank G., 1967, *Povungnituk and its co-operative: A case study in community change*. Document non publié, Ottawa, Département des Affaires indiennes et du nord.
- VASARI Giorgio, 1550-1568, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. dirigée par A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981-1988.
- VEYNE Paul, 1971, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1996.
- VIATTE Germain, 2000, Préface, « Quel musée, pour quel dialogue des cultures ? », in Dominique Taffin-Jouhaud (éd.), *Du musée colonial au musée des cultures du monde*, Maisonneuve & Larose, Paris, p. 9-12.

- VINEBERG DUSTY, 1963, « Just Leave Eskimos Alone », *The Montreal Star*, 26 mars.
- WALK ANSGAR, 1999, *Kenojuak, the life story of an Inuit artist*, Toronto, Penumbra Press.
- WARBURG ABY, 1893, « Le printemps », *Essais florentins*, trad. S. Müller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 69-81.
- WARBURG ABY, 1902, *Essais florentins*, trad. S. Müller, Paris, Klincksieck, 1990.
- WARBURG ABY, 1923a, *Le rituel du serpent. Art et anthropologie*, Paris, Macula, 2003.
- WARBURG ABY, 1923b, « Images du territoire des Indiens Pueblos en Amérique du Nord », *Le rituel du serpent, Art et Anthropologie*, Paris, Macula, 2003, p. 57-133.
- WARBURG ABY, 1927, Begrüßungsworte zur Eröffnung des kunsthistorischen Instituts im Palazzo Guadagni zu Florenz am 15. Oktober 1927 (« Allocution inaugurale pour l'ouverture de l'Institut d'Histoire de l'Art du Palazzo Guadagni à Florence, le 15 octobre 1927 »), *Gesammelte Schriften*, I-2, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, éd. H. Bredekamp et M. Diers, Berlin, Akademie-Verlag, 1998, p. 601-604.
- WALK ANSGAR, 1999, *Kenojuak, The life story of an Inuit artist*, Toronto, Penumbra Press.
- WARNKE MARTIN, 1995, « L'emprise de son époque sur Heinrich Wölfflin », in Matthis Waschek, *Relire Wölfflin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, p. 95-119.
- WATT VIRGINIA, 1980, « Les débuts », *Guilde canadienne des métiers d'art Québec (éd.)*, *Collection permanente d'art et d'artisanat inuit, circa 1900-1980*, Montréal, Guilde canadienne des métiers d'art Québec. p. 11-15.
- WATT VIRGINIA J., 1987. « The role of the Canadian Eskimo Arts Council », *American Review of Canadian Studies*, XVII, 1, p. 67-71.
- WATT VIRGINIA J., 1989, « In retrospect », *Inuit Art Quarterly*, p. 42-44.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1960, *Eskimo graphic art 1960*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1961, *The 1961 catalogue of stone cuts and seal skin prints from the West Baffin Eskimo Co-operative in Cape Dorset in Canada's Arctic*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE, 1962, *Inuit Art, Cape Dorset Images of Inuit Mythology. Calendar 1992*, np.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1962, *1962 Eskimo graphic art/l'art graphique des esquimaux*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Introduction du Comité canadien des arts esquimaux, texte de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1963, *1963 Eskimo graphic art/l'art graphique des esquimaux*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de Evan H. Turner.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1964-65, *Eskimo graphic art 1964-65/l'art graphique des esquimaux*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de James Houston.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1966, *Eskimo graphic art/les arts graphiques esquimaux*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de Alma Houston.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1967, *Eskimo graphic art/les arts graphiques esquimaux 1967*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de Robert Ayre.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1968, *Eskimo graphic art/Les arts graphiques esquimaux 1968*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Entretien de Pitseolak avec Oshwetuk.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1969, *Eskimo graphic art/les arts graphiques esquimaux 1969*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de James Houston.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1970, *Cape Dorset print collection 1970/ collections de gravures de Cape Dorset*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de Dorothy Eber.

- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1971, *Cape Dorset 1971*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de George Elliott, Président du Conseil canadien des arts esquimaux.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1972, *1972 Cape Dorset prints/stampes*. Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de M.F. Feheley.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1973, *1973 Cape Dorset prints/stampes*. Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Textes de Kananginak Pootoogook et Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1974, *Cape Dorset prints/stampes 1974*. Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de James Houston.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1975, *Dorset 75: Cape Dorset annual graphics collection 1975/collection annuelle des graphiques de Cape Dorset*, Cape Dorset, West Baffin Eskimo Co-operative. Texte de Iyola Kingwatsiak, président du conseil d'administration de la West Baffin Eskimo Co-operative.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1976, *Dorset 76: Cape Dorset annual graphics collection 1975/collection annuelle des graphiques de Cape Dorset*, Toronto, M. Feheley Publishers Ltd. Texte de Kananginak Pootoogook.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1977, *Dorset 77: Cape Dorset annual graphics collection 1977/collection annuelle des graphiques de Cape Dorset*, Toronto, M. Feheley Publishers Ltd. Texte de Kenojuak Ashevak.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1978, *Dorset 78: Cape Dorset annual graphics collection 1978*, Toronto, M. Feheley Publishers Ltd. Introduction Nelson H. Graburn.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1979, *Dorset 79: The twentieth annual Cape Dorset graphics collection*, Toronto, M.F. Feheley Publishers Ltd. Texte de James Houston.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1980, *Dorset 80: Cape Dorset graphics annual*, Toronto, M.F. Feheley Publishers Ltd. Textes de Virginia Watt, Présidente du Conseil Canadien des Arts Eskimo, et de Patricia Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1981, *Dorset 81: Cape Dorset graphics annual*, Toronto, M.F. Feheley Publishers Ltd. Texte de Avrom Isaacs et de W. Brannen.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1982, *Dorset 82: Cape Dorset graphics annual*, Toronto, M.F. Feheley Publishers Ltd. Texte de John K. B. Robertson.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1983, *Dorset 83: Cape Dorset twenty-fifth graphic annual*, Toronto, Methuen. Textes de James Houston et de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1984, *Cape Dorset graphics 1984*. Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Texte de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1985, *Cape Dorset graphics 1985*. Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Textes de Alma Houston et de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1986, *Cape Dorset graphics 1986*. Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Texte de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1987, *Cape Dorset graphics 1987*. Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Textes de Terry Ryan et de Avrom Isaacs.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1988, *Cape Dorset annual graphics collection 1988*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Texte de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1989, *Cape Dorset annual graphics collection 1989*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Texte de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1990, *Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Texte de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1991, *1991 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts.

- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1992, *1992 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Texte de Kananginak Pootoogook.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1993, *1993 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Préface de Kenojuak Ashevak.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1994, *1994 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1995, *1995 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Préface de Jimmy Manning, directeur de l'atelier.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1996, *1996 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Préface de Leslie Boyd.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1997, *1997 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Préface de Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1998, *1998 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 1999, *1959-1999, Thirty years of Inuit graphics*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Introduction Leslie Boyd. Préface Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 2000, *2000 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Préface de Leslie Boyd et Terry Ryan.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 2001, *2001 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts.
- WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE (éd.), 2002, *2002 Cape Dorset annual graphics collection*, Cape Dorset, Dorset Fine Arts. Préface de John Westren.
- WESTERMANN Mariët, BELTING Hans, BERLO Janet *et al.*, 2004, *Anthropologies of Art*, Actes du colloque « Anthropologies of Art », 25 et 26 avril 2003, Clark Art Institute, Yale University, Yale University Press.
- WIGHT Darlene, 1990, « The handicrafts experiment, 1949-1953 », *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.
- WIGHT Darlene, 1995, « At the Winnipeg Art Gallery, Curatorial Notes from Darlene Wight », *Inuit Art Quarterly*, vol. 10, n° 4, p. 27.
- WINCKELMANN Johann J., 1764, *Histoire de l'art chez les Anciens*, Genève, Minkoff reprint, 1972.
- WIND Edgar, 1930-1931, « Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and its Meaning for Aesthetics », *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanistic Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, p. 21-35.
- WITTGENSTEIN Ludwig, 1982, *Remarques sur le Rameau d'Or*, suivi de Jacques Bouveresse, *L'animal Cérémoniel, Wittgenstein et l'anthropologie*, Lausanne, Paris, L'Âge d'Homme.
- WÖLFFLIN Heinrich, 1915, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème du style dans l'art moderne*, trad. Claire et Marcel Raymond, Paris, Plon, 1952.
- ZERVOS Christian, 1969, « Préface », *Chefs-d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada, Masterpieces of Indian and Eskimo Art from Canada*, Paris, Musée de l'Homme, Ottawa, Galerie nationale du Canada, np.

INDEX

- Akpaliapik, Manasie 155, 182, 183, 191, 242
Allan, David 29
Amagoalik John 209, 222
Amidlak, Samwillie 185
Anfam, David 209
Apollinaire, Guillaume 77, 209
Appadurai, Arjun 199, 209
Arasse, Daniel 138, 194, 209
Arima, Eugène 125, 209
Arsenault, Daniel 207, 209
Ashevak, Kenojuak 9, 14-18, 24, 26-28, 30-33, 38, 41-42, 50-51, 66, 98, 115, 119-133, 135-155, 162, 165-166, 169, 171, 175, 180, 182, 187, 191, 195-197, 203, 209, 210, 213, 216, 223-225, 233, 235, 238, 239, 241, 245
Ashoona, Pitseolak 31, 51, 83, 127, 136, 164, 176, 179, 188, 189
Ayre, Robert 39, 90, 209, 223
Aziza, Claude 93, 209

Barbeau, Marius 47, 78-79, 209
Barz, Sandra 34, 210
Baud, Claude 210
Baxandall, Michæl 193, 210
Belting, Hans 193, 201
Benjamin, Walter 38, 210
Berlo, Janet 224,
Blaisel, Xavier 210
Blodgett, Jean 15, 16, 38, 41, 96, 119, 124, 135, 141, 158, 168, 209, 210, 222,
Boas, Franz 14, 43-44, 145-146, 158
Borduas, Paul-Émile 48, 210
Bossuet, Jacques Bénigne 21-22, 210
Boyd, Leslie 16, 210, 225
Braudel, Fernand 12, 210
Brenans Colonel 24
Brice, Irène 210
Bryson, Norman 43, 118, 210
Burckhardt, Jacob 104-106, 108, 109, 112-113, 193, 200, 210, 211
Burland, Cottie 49, 211
Butler, Jack 67-68, 96
Butler, Sheila 211

Caillois, Roger 213
Canadian Eskimo Arts Council 50, 58, 61, 63-67, 69-73, 211, 212, 215, 218, 221, 223
Cantarel-Besson, Yveline 104, 212
Carani, Marie 207, 212
Carpenter, Edmund Snow 49-50, 90-91, 95-96, 118-119, 133-134, 212
Cassirer, Ernst 108, 212
Casson, A.J. 49
Castelnuovo, Enrico 198, 212
de Caylus, A.-C.-P. 23, 93, 212
Celant, Germano 51, 212

- de Certeau, Michel 12, 104, 212
Cestelli Guidi, Benedetta 112, 212
Chastel, André 11-12, 212, 222
Chrétien, Jean 90, 212
Clark, Kenneth 198, 212
Clifford, James 81, 212
Collignon, Béatrice 55, 139, 212
Coquet, Michèle 194, 212
Costantini, Michel 28-29, 212
Crandall, Richard C. 34, 36, 38, 212
- D**
Dagen, Philippe 24, 45-46, 212
Damisch, Hubert 115, 145-146,
212-213, 220
Demoulin-Bernard, Henriette 213
Department of Northern Affairs and
National Resources 57, 61-62, 213
Depper, Dave 90, 213
Désveaux, Emmanuel 158
Diamond, Jenness 213
Didi-Huberman, Georges 39, 108,
112-113, 195, 213, 218
Dias, Nélia 77, 140, 169, 213
Dirks, Nicholas B 77, 213
Dorais, Louis-Jacques 95, 213
Driscoll, Bernadette 117-118, 213
Dufrêne, Thierry 86-87, 199, 213
Dürer, Albrecht 11, 76, 110, 114,
213, 219
- Eber, Dorothy 31, 34, 51, 135,
156, 164-165, 220, 224
Enooky 159, 240
- Feeney, John 25-28, 30, 32-34, 38,
50, 213
Fénéon, Félix 10, 77
Fine, Alain 219
von Finckenstein, Maria 153, 190,
213
Flaherty, Robert 14, 26, 47, 50, 95,
119, 212, 213
Foucault, Michel 21
Fox, Matthew 91
Frazer, James 32, 213
Freedberg, David 193
Freeman, Minnie Aodla 51, 83,
130, 134-135, 165, 209, 214,
216, 217, 220, 221
Freud, Sigmund 219
Furieux, Patrick 60, 214, 221
- G**
Gagnon, François-Marc 47, 214
Gagnon, Louis 122, 185, 207, 209
Gamboni, Dario 197, 214
Garaud, Colette 51, 214
Gauguin, Paul 12, 46, 49, 214
Geertz, Clifford 43, 214
Gendron, Daniel 209
Genette, Gérard 42, 214
Gessain, Robert 160, 214, 219
Ginzburg, Carlo 198, 212
Gliozzi, Giuliano 22, 214
Goetz, Helga 35, 37, 60, 91, 214
Gombrich, Ernst 12, 51, 106, 112,
146, 214
Goo-Doyle, Ovilu 84, 214
Graburn, Nelson H. 14, 35, 36, 44,
94, 95, 186, 189, 214, 224
Grell, Chantal 22, 214, 215, 218
Grosse, Ernst 45, 45, 215
Groves Jackson, Naomi 216
Gruzinski, Serge 111, 193, 215
Guiart, Jean 146, 215, 217
Gilde canadienne des métiers d'art
Québec 34-36, 56-57, 122, 214,
222
Guitart, Cécil 81, 214
Gustavison, Susan 35, 42, 57-59,
63-65, 68, 71-72, 154, 162,
166, 210, 214
- H**
Hall, Judy 117-118, 215
Hallendy, Norman 45, 57-58, 62,
164, 186-187, 215
Harris, Lawren 47

- Hazard, Paul 22-23, 214
Hegel, Georg W. F. 13, 49, 89, 93, 105, 215
Hessel, Ingo 53, 75, 76, 215
Hill, Charles C. 220
Hodgen, Margaret 196, 215
Houston, James A. 35-38, 40-41, 43-44, 50, 53, 57, 62, 64-65, 68, 91, 166, 171, 186, 188, 214-217, 213, 214
- Ingold, Tim 196, 215
Isaacs, Avrom 25, 62, 69, 216, 224
- Jackson, Alexander Young 46, 47
Jackson, Marion 14, 16, 44, 50, 51, 83, 94-98, 126, 130, 134, 159, 165, 209, 214, 216, 217, 220, 221, 222
Jarvis, Alan 58, 59, 216
Jensen, Ole 160, 216
Johnniebo 27, 127, 137, 138
Johnston, F. H. 47
Joubert, Sylvie 48, 216
- K**
Kalluak, Mark 216
Kandisky, Wassily 46, 216
Kardosh, Robert 180, 216
Kennedy, May C. 64, 75, 216
Kerchach, Jacques 91, 92, 216
Kingwatsiak, Iyola 84, 190, 214, 224
Klee, Paul 48, 216
Klein, Robert 12, 122, 216
Koerner, Joseph L. 108, 113, 216
Koselleck, Reinhart 99, 216
Kramer, Milton 81, 216
Küchler, Susanne 193
Kunnuk, Simeonie 216
Kuper, Adam 43, 216
- Labarrière, Pierre-Jean 93
Lamoureux, Johanne 93, 103, 104, 216
- Laude, Jean 48, 216
Leroux, Odette 16, 51, 83, 130, 165, 209, 214, 16, 217, 220, 221, 222
Lévi-Strauss, Claude 77, 78, 217
Lippard, Lucy R. 51, 216
Lipton, Barbara 184, 216
Lismer, Arthur 47
- M**
MacDonald, J. E. H. 47
Malaurie, Jean 210, 212, 217
Malraux, André 44, 216
Marcadé, Bernard 49, 89, 216
Martijn, Charles A. 36, 216
Martin, Jean-Hubert 70, 85, 86, 87, 91, 191 217
Mathiassen, Therkel 14, 116, 163, 164, 217
Matisse, Henri 46
Matsubara, Naoko 40, 217
Mauzé, Marie 217
McBride, Henry 80, 217
McGhee, Robert 160, 217
Michaud, Philippe-Alain 109, 112, 218
Michaud, Yves 210
Michel, Christian 23, 24, 214, 215, 218
Millard, Peter 70, 218
Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canadien 14, 39, 53, 54, 90, 218
Mitchell, Marybelle 15, 35, 54, 55, 56, 60, 61, 69, 75, 82, 83, 84, 136, 179, 181, 187, 190, 191, 210, 218
Monier, Pierre 23, 218
Moore, Henri 46, 91
Morisson, Ann 79, 218
Musée des Beaux-Arts du Canada 14, 16, 36, 54, 78, 82, 122, 154, 217, 218, 219, 222

- Nelson, Edward W. 158, 160, 234
Nemiroff, Diana 78-80, 82, 218, 222
Newton, Douglas 193
Nungak, Zebedee 125, 209, 219
- Oakes, Jill 117, 118, 215
Oonark, Jessie 122, 142, 154, 159, 162, 170, 176
Oosten, Jarich 53, 157, 162, 170, 219
Oshutsiaqn Omalluq 168, 169
- Pächt, Otto 45, 219, 221
Panofsky, Erwin 13, 76, 77, 106-108, 113, 193, 195, 196, 200, 219
Papialuk, Josie 178
Pelaudeix, Cécile 81, 209, 217, 219, 221, 222
Peltier, Philippe 44, 80, 87, 92, 219
Perron, Roger 219
Philipps, Ruth 82, 219, 220
Picasso, Pablo 12, 46
Picon, Gaëtan 48, 216
Pinto, Évelyne 17, 220
Piqtokun, David Ruben 133, 155, 161-162, 165-169, 181-186, 191, 205, 233, 242
Pitseolak, Mary 154
Pitseolak, Peter 34, 135, 155, 156, 164, 16, 220, 237
Platon 30, 33, 220
Pline l'Ancien 21, 28, 29, 93, 195, 220
Plumet, Patrick 220
Pomian, Krzysztof 103, 220
Pootoogook, Annie 179, 180
Pootoogook, Kananginak 59, 60, 158, 180, 188, 216, 224, 225
Pootoogook, Napatchie 136, 179, 220
- Prat, Thierry 219
Pudlat, Pudlo 42, 83, 96, 98, 122, 168, 176, 187, 188
- Qimmiu'naaq Webster, Sally 117, 118, 215
Qinnuayuak, Lucy 41, 83, 177, 178, 240
Quemin, Alain 190, 199, 220
- Rancière, Jacques 94
Randa, Vladimir 132, 220
Rasmussen, Knud 30, 53, 95, 116, 150, 158, 163, 220
Raspail, Thierry 219
Ray, Dorothy 156-160, 220
Recht, Roland 12, 200, 201, 220
Regnault, Jean-Baptiste 29
Reid, Dennis 47, 220
Rhodes, Colin 48, 85, 91, 92, 220
Ricœur, Paul 12, 94, 99, 220, 221
Riegl, Aloïs 13, 45, 46, 114, 115, 213, 219, 221
Roch, Ernst 60, 214, 221
Rosshandler, Leo 214, 221
Routledge, Marie 82, 96, 122, 221
Roy, Claude 92, 221
Rubin, William 221
Ryan, Terry 35, 39, 41, 60, 63, 64, 71, 73, 74, 120, 122, 123, 131, 136, 179, 189, 199, 210, 220, 221, 223, 224, 225
- Saggiaktok, Kakulu 154
Saila, Pauta 122
Saila, Pitaloosie 122, 123, 125, 126, 153, 154, 165, 176, 187, 221
Saladin d'Anglure, Bernard 125, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 161, 221
Saucier, Céline 42, 43, 221
Sawai, Noboru 40, 41, 217
Saxl, Fritz 108, 109, 221

- von Schlosser, Julius 195, 221
 Seidelman, Harold 131, 132, 168, 183, 185, 221
 Severi, Carlo 44, 193, 221
 Shadbolt, Doris 47, 221
 Sharky, Toonoo 122, 155, 188, 221
 Sheouak 122, 154, 166, 167
 Simmins, Richard 35, 70, 222
 Speck, Franck G. 116, 222
 Stefansson, Vilhjalmur 158, 222
 Stoichita, Victor 28, 29, 222
 Sutherland, Linda 42, 64, 222
 Swinton, Georges 45, 61, 62, 96, 160, 161, 187, 222

 Taylor, William E. 108, 160, 161, 222
 Tersis, Nicole 95, 219, 220, 222
 Teveny, Sylvie 95, 222
 Therrien, Michèle 53, 84, 95, 132, 134, 138, 143, 147, 152, 162, 163, 167, 170, 177, 181, 186, 188, 199, 219, 220, 222
 Thomson, Tom 47, 220
 Townsend-Gault, Charlotte 85, 222
 Trottein, Serge 114, 195, 222
 Tunnillie, Oviloo 135, 179, 222
 Turner, Evan H. 47, 57, 58, 62, 64, 222, 223
 Turner, James 131, 132, 168, 183, 185, 221
 Tuu'luq, Marion 154, 176, 219
 Tylor, Edward B. 222

V
 Vallee, Frank. G. 37, 55, 223
 Varley, F. H. 14, 47, 50, 95, 119, 213
 Vasari, Giorgio 21, 29, 93, 103, 195, 223
 Veyne, Paul 12, 223
 Viatte, Germain 81, 223
 Vineberg, Dusty 59, 223

W
 Walk, Ansgar 223
 Warburg, Aby 10, 13, 16, 17, 99, 103, 104, 108-114, 193, 195, 201, 205, 210, 212, 213, 216, 218, 220, 221, 222, 223, 225
 Warnke, Martin 200, 223
 Watt, Virginia 11, 25, 36, 57-59, 64, 69-72, 75, 218, 222, 223, 224
 West Baffin Eskimo Co-operative 41, 47, 59, 64, 70, 121-123, 136, 166, 179, 209, 210, 214, 215, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 233
 Westermann, Mariët 220, 225
 Wight, Darlene 36, 163, 225
 Winckelmann, Johann Joachim 10, 24, 108, 225
 Wind, Edgard 10, 225
 Wittgenstein, Ludwig 32, 225
 Wölfflin, Heinrich 200, 220, 223, 225

Z
 Zervos, Christian 44, 225



Pl. 1

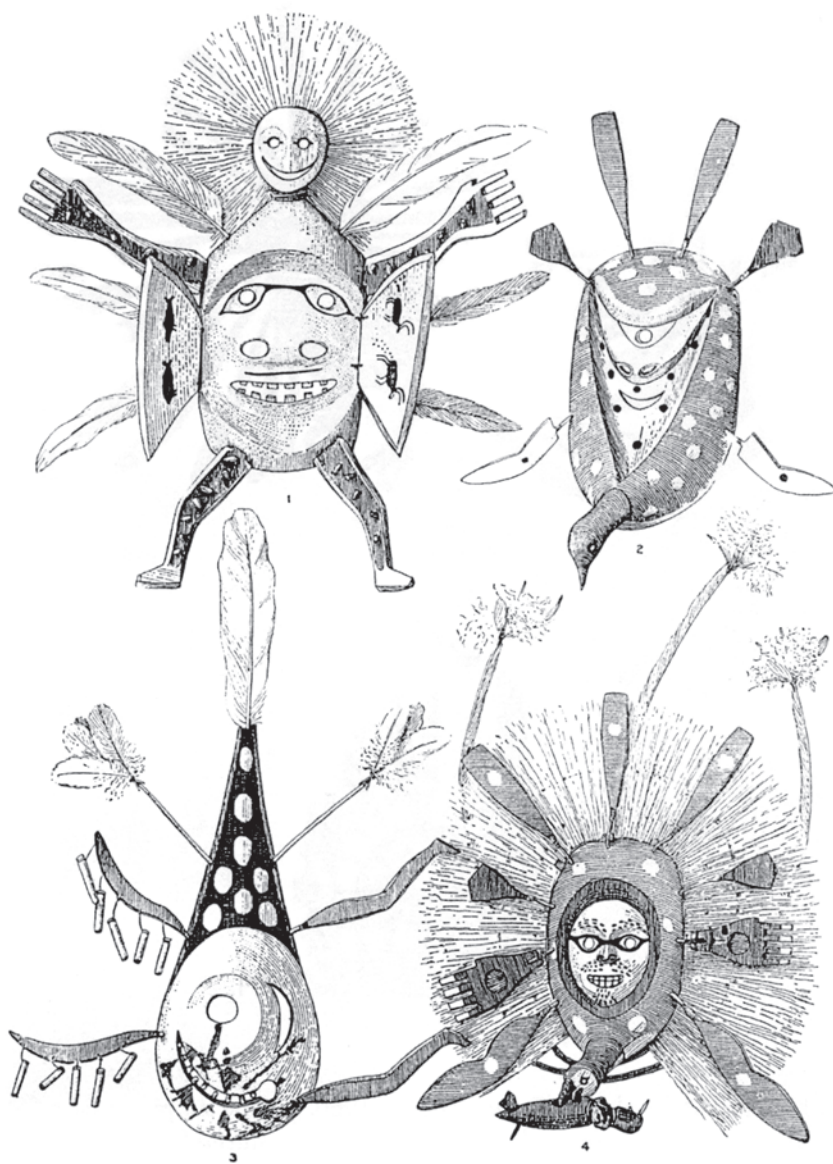


Pl. 2

Pl. 1. Kenojuak Ashevak, *The Enchanted Owl*, 1960, gravure sur pierre, 61 x 66 cm.
 Pl. 2. Masque-planchette orné d'une auréole de fleurs, Alutiiq Kodiak ou Afognak.
 Bois, fourrure, ficelle, tendon. H. 43 cm, l. 26 cm, ép. 9 cm. Rouge, vert, blanc.
 Collection du château-musée de Boulogne-sur-Mer.

Reproductions avec l'aimable autorisation :

- de la *West Baffin Eskimo Co-operative* pour les planches 1, 4, 5, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 ;
- du château-musée de Boulogne-sur-Mer pour la planche 2 ;
- de David Ruben Piqtoukun pour la planche 10.



Pl. 3

Pl. 3. Planche de masques collectés par Nelson (1899, pl. C)

1. Provient de la rivière Kuskokwim, 29,21 x 12,7 cm.
2. Provient de Cape Romanzof, 22,86 x 13,97 cm.
3. Provient de Pastolik, 32,38 x 13,97 cm.
4. Provenance inconnue, 19,5 x 11,43 cm.



Pl. 4



Pl. 5

Pl. 4. Kenojuak Ashevak, *Owl Spirit*, 1969, gravure sur pierre, 62,5 x 86,5 cm.

Pl. 5. Kenojuak Ashevak, *The Spirit of the Raven*, 1979, gravure sur pierre et pochoir, 60 x 74 cm.



Pl. 6



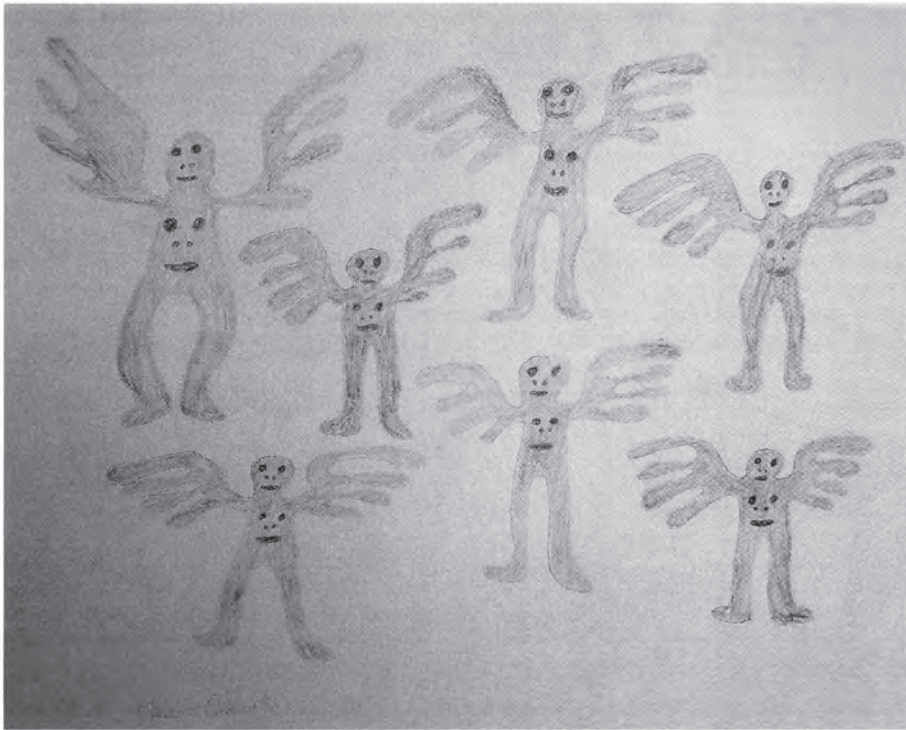
Pl. 7



Pl. 8



Pl. 9



Pl. 10

Pl. 6. Portrait d'Udluriak, cliché de Peter Pitseolak, vers 1950.

Pl. 7. Portrait de Mark Tapungai, cliché de Peter Pitseolak, vers 1950.

Pl. 8. Portrait deNivee, cliché de Peter Pitseolak, vers 1950.

Dans cette série, le fond de l'image est constitué du drapeau de la Compagnie de la baie d'Hudson.

Pl. 9. Pudlo Pudlat, *Ecclesiast*, 1969, gravure sur pierre, 53 x 62,5 cm.

Pl. 10. Omalluq Oshutsiaq, *Spirit Angels*, 1962/63, crayon, 47,8 x 60,5 cm.

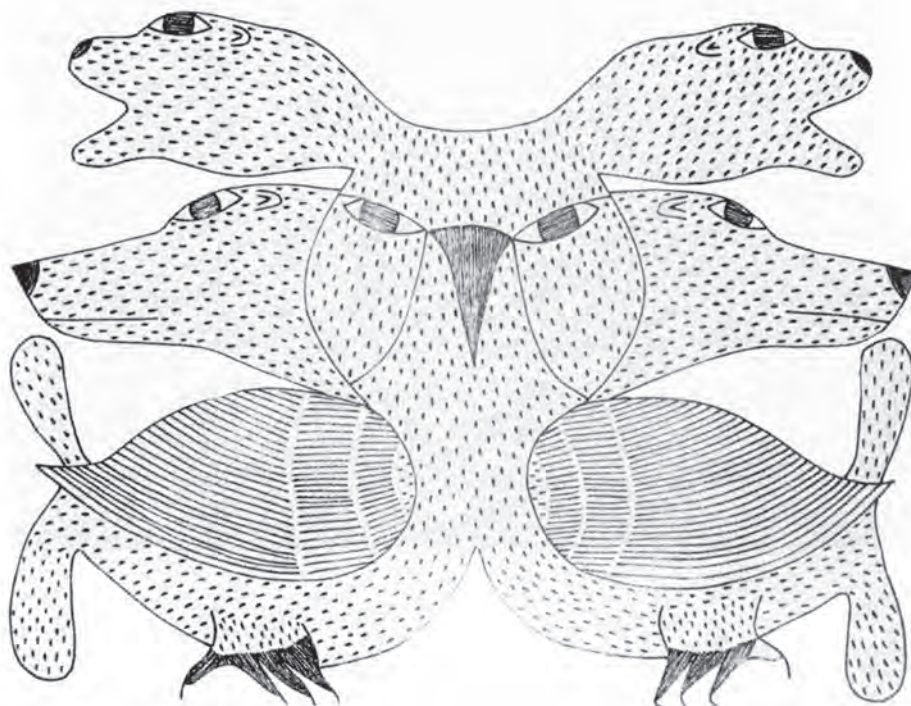


Pl. 11



Pl. 12

Pl. 13



- Pl. 11. Peinture sur une façade de maison représentant un ours. Indiens Tsimshian.
 Pl. 12. Kenojuak Ashevak, *Myself and I*, 1981, eau-forte, 72,4 x 85,0 cm.
 Pl. 13. Kenojuak Ashevak, *Animal Spirit*, 1968, gravure, 25 x 33 cm.



Pl. 14



Pl. 15

Pl. 14. Kenojuak Ashevak, *The Return of the Sun*, 1961, gravure sur pierre, 61,5 x 84 cm.

Pl. 15. Sac à main réalisé par Kenojuak Ashevak, vers 1950.



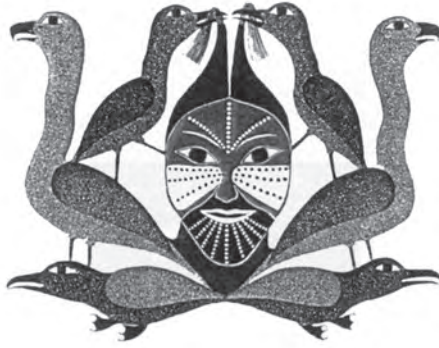
Pl. 16



Pl. 17

Pl. 16. Enooky, *Mask*, 1970, gravure sur pierre, 42,8 x 60,7 cm.

Pl. 17. Lucy Qinnuayuak, *Oiseaux imaginaires*, 1977-1978, acrylique, feutre et pastel, 56,5 x 76,3 cm.



Pl. 18



Pl. 19

Pl. 18. Kenojuak Ashevak, *Akkunnigani Timmiat (In Amongst the Birds)*, 1995, lithogravure, 57,4 x 76,7 cm.

Pl. 19. Kenojuak Ashevak, *Guardians of the Katajjaqatiit (Throat Singers)*, 1992, lithogravure et pochoir, 57,4 x 76,1 cm.



Pl. 20

Pl. 20. David Ruben Piqtoukun, *Bird Shaman with Sila*, stéatite du Brésil, 25,4 x 9,5 x 15,24 cm. © Home & Away Gallery, Kennebunkport, Maine, USA.



Pl. 21

Pl. 21. Manasie Akpaliapik, *Respecting the Circle*, 1989, os de baleine, ivoire, pierre, andouiller, 52 x 71,4 x 40 cm. © Dieter Hessel.



Portrait de Kenojuak Ashevak, Cape Dorset.
© Cécile Pelaudeix.