

L'expression artistique au Nunavut: art graphique et changements iconographiques

Aurélie Maire

Ph.D. student

CERLOM (Centre d'études et de recherche sur les littératures et les oralités du monde)

INALCO (Paris, France)

CIERA, Université Laval (Québec, Canada)

tumitaittuq@yahoo.fr

aurelie.maire1@ulaval.ca

Résumé

Cet article présente les résultats préliminaires de recherches doctorales en cours, consacrées au dessin contemporain inuit du Nunavut (Arctique canadien), en lien avec les enjeux qui déterminent l'interaction entre les intérêts personnels et communautaires. Après le rappel des conditions d'émergence de l'art contemporain inuit, j'évoque brièvement la situation actuelle des artistes et de leurs communautés. Je soutiens ensuite que si l'évolution du répertoire iconographique témoigne de la dynamique créatrice, grâce à la continuité et au renouveau des formes et du contenu artistiques, elle correspond plus encore à une prise de parole où s'affirme une nouvelle identité inuit.

Keywords: Kinngait (Cape Dorset), Pangniqtuuq / Pangnirtung, Nunavut, Canada, Arctique, Inuit, dessin, estampe, gravure, art, graphique, iconographie, histoire de l'art, anthropologie

Introduction

Le répertoire iconographique de l'art graphique inuit contemporain du Nunavut, Arctique canadien (fig. 1), atteste du changement des pratiques artistiques en terme de sources et de références iconographiques mais également de discours. Le dessin se révèle comme un lieu d'expression ou support de la parole, où la signification iconographique s'associe d'une part au discours des auteurs, et d'autre part à des destinataires Qallunaat

(les non Inuit) collectionneurs, critiques d'art, historien d'art, anthropologues. La parole des artistes inuit reste encore bien souvent négligée malgré la publication de récits autobiographiques, issus des retranscriptions d'entretiens avec les artistes (impliquant une traduction plus ou moins fidèle à l'inuktitut), parus pour la plupart dans des catalogues d'expositions collectives (BLODGETT 1999; LEROUX 1994) ou individuelles (KENOJUAK 1985; OONARK 1986; PUDLO 1990)¹. Inscrites dans la tradition des *Vitae* de Giorgio Vasari chère à la discipline de l'histoire de l'art, ces monographies, dont la première consacrée à un artiste inuit paraît en 1971² (EBER 1971), se révèlent pourtant limitées dans l'analyse des œuvres, puisqu'elles n'en donnent qu'une lecture visuelle et plastique partielle.

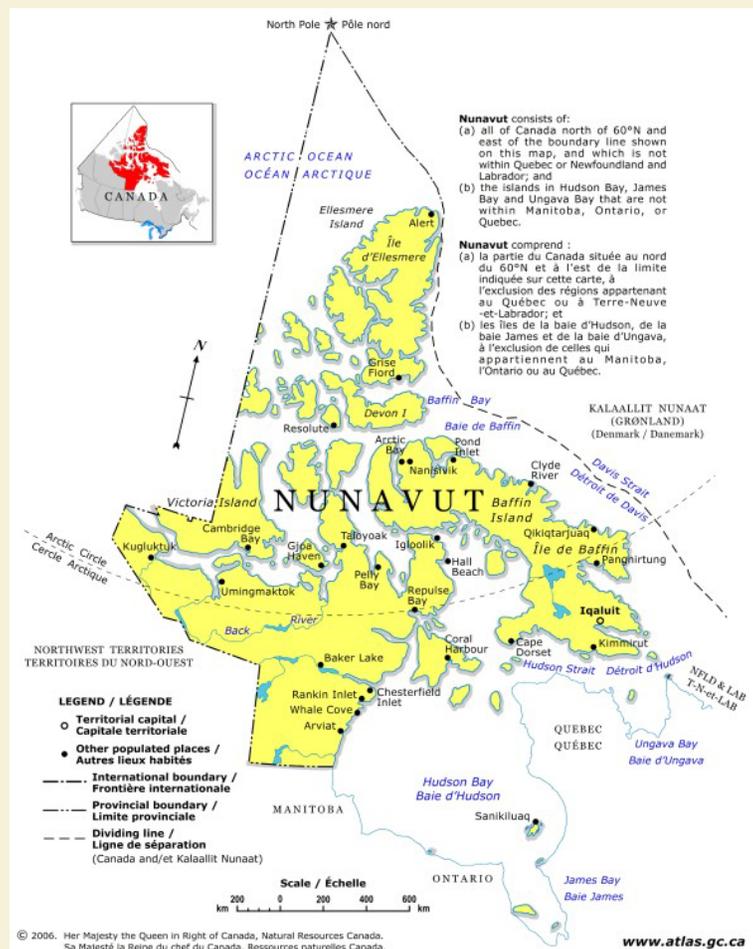


Fig. 1 Carte du Nunavut

¹ Je note les noms des artistes en inuktitut, tel qu'ils signent leurs œuvres et mentionne entre parenthèse l'orthographe anglicisée de leur nom, mieux connue des Occidentaux. Ces dernières présentant des variations, j'utilise l'orthographe la plus répandue. Notons qu'entre 1941 et 1971, le gouvernement fédéral identifie tous les Inuit par un système de numéros (*disc number system*), pour faciliter leur identification (un même nom est souvent porté par différentes personnes) et remédier à ces difficultés orthographiques.

² L'auteur Dorothy Eber fonde son texte sur trois semaines d'entretiens menés avec l'artiste Pitseolak Ashoona en juillet 1970. L'individualité et le statut de l'artiste y sont pour la première fois reconnus. (EBER 1971).

En dépit d'un grand nombre de publications consacrées à l'art inuit contemporain, tant dans le domaine sculptural, pictural que graphique ou même textile, l'iconographie n'a fait l'objet d'aucune étude approfondie. Depuis *The graphic art of the Eskimos* de Walter James Hoffman (1897) qui étudie les motifs ornementaux géométriques et les sujets figuratifs en lien avec la culture dont ils sont issus (Alaska), quelques travaux contemporains proposent une analyse iconographique partielle, organisée par thèmes (GOETZ 1977; DRISCOLL 1985), par communauté d'origine (ROCH 1974; JACKSON 1995) ou les deux (BLODGETT 1993; HESSEL 1998).

Quelle est donc la situation contemporaine de la création? Comment se définit aujourd'hui le répertoire iconographique des dessins et des estampes du Nunavut? Quelles intentions révèlent le choix des sujets iconographiques? Après avoir brièvement rappelé les conditions d'émergence de l'art inuit, en lien avec la situation actuelle des artistes, je montrerai que si l'évolution du répertoire iconographique témoigne de la dynamique créatrice, grâce à la continuité et au renouveau des formes et du contenu artistiques, elle correspond davantage à une prise de parole où s'affirme une nouvelle identité inuit.

Situation contemporaine de l'art inuit en Arctique canadien oriental

L'émergence de l'art graphique inuit

L'art contemporain inuit résulte d'une initiative du gouvernement canadien faisant suite à la proposition de l'artiste James A. Houston, qui, après un séjour en Arctique canadien durant l'été 1948, envisage la possibilité que les Inuit fassent de la création artistique et artisanale une nouvelle ressource économique. Il sollicite le soutien du gouvernement qui adhère au projet et s'implique en encourageant la production dans les communautés arctiques. Alors dans une situation économique désastreuse et subissant dans plusieurs régions des relocalisations forcées, les Inuit considèrent ce projet comme une opportunité et s'y investissent avec enthousiasme. Alors que la production sculpturale se développe rapidement avec la première commercialisation des productions contemporaines les 21, 22 et 23 novembre 1949 à la Guilde canadienne des métiers d'arts à Montréal, la création graphique émerge à la fin des années cinquante³. La première

³ Des dessins antérieurs datent des premiers contacts avec les occidentaux (baleiniers, missionnaires et anthropologues) qui demandent aux Inuit de dessiner le territoire. Les Inuit qui ne connaissaient ni le support papier, ni les outils (graphite et mines de plomb) se les approprient et les maîtrisent rapidement. Ces premiers dessins cartographiques attestent d'une grande capacité d'observation et de mémorisation, liée à une parfaite connaissance du territoire (le tracé est exécuté de mémoire, à main levée). Franz Boas, cité par Robin MacGraph, note à ce sujet: « It's remarkable that their ideas of the relative position and direction of coasts far distant one from another are so very clear. » (MACGRAPH 1988: 7).

collection d'estampes, réalisée en 1957 à Kinngait (Cape Dorset) et exposée en 1959 lors du Stratford Festival en Ontario, remporte un franc succès auprès des collectionneurs et amateurs d'art occidentaux.



Fig. 2 Les principaux centres de creation graphique inuit de l'Arctique inuit

Suite à la création de la première coopérative à Kinngait (Cape Dorset) en 1956, atelier où sont expérimentées diverses techniques d'impression (gravure sur pierre, lithographie, pochoir), le gouvernement lance des programmes artistiques dans les communautés arctiques et d'autres coopératives s'établissent: en 1962 à Puvirnituq (Povungnituk) et Iqaluit (Frobisher Bay); 1965 à Ulukhaqtuuq (Holman); 1968 à Qamanittuaq (Baker Lake) et 1973 à Pangniqtuuq (Pangnirtung), notamment⁴. Ces communautés représentent aujourd'hui les centres majeurs de la production graphique de l'Arctique canadien (fig. 2). Afin de distinguer l'origine des créations, chaque coopérative adopte une estampille spécifique: l'*iglu* surmonté du nom du dessinateur et du graveur en inuktitut (syllabaire) pour celle de Kinngait; une matrice où est inscrit *puvinitumiu katujiju imiku* (les diacritiques ne figurent pas) soit « les habitants de Puvirnituq réunis d'eux-mêmes »; une rivière traversée d'une flèche pour celle de Qamanittuaq; le *ulu* (couteau féminin) pour Ulukhaqtuuq; un *inuksuk* pour Pangniqtuuq (fig. 3). Au bas de l'œuvre

⁴ Les noms des communautés indiqués entre parenthèses sont ceux qui étaient officiels à l'époque dont nous parlons.

s’ajoutent le nom du dessinateur et du graveur (et l’imprimeur s’il y a lieu), son titre et le lieu d’exécution, ainsi que le numéro d’édition et le nombre d’exemplaires. Précisons néanmoins que les artistes n’intitulent généralement pas leurs œuvres; tâche qui revient alors aux responsables de l’atelier (directeur artistique ou graveur), ce qui implique une première interprétation du sujet iconographique, laquelle influencera par la suite, de façon directe ou indirecte, la perception du destinataire de l’œuvre. Comme le mentionne l’historienne d’art Cécile Pelaudeix dans sa thèse, consacrée à l’œuvre graphique de Kenojuak Ashevak (PELAUDEIX 2005: 226): les artistes désapprouvent le choix de certains titres – cela m’a été confirmé lors de recherches de terrain.

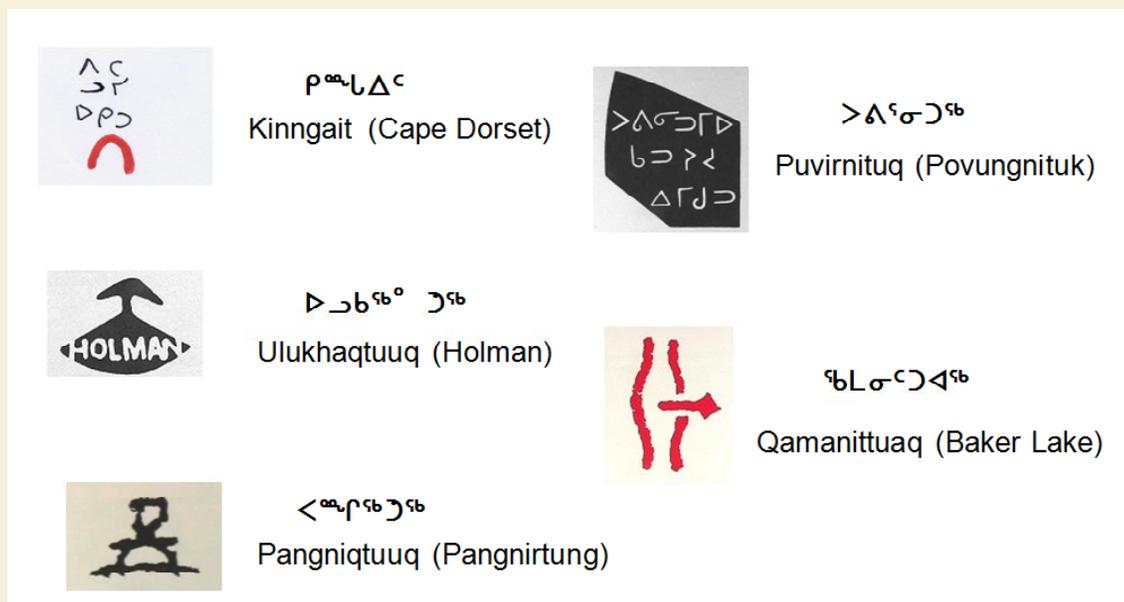


Fig. 3 Estampilles des principales Coopératives inuit

La question de l’attribution des titres apparaît fondamentale puisqu’elle reste étroitement liée à la signification du sujet et à son interprétation par l’auteur et le récipiendaire de l’œuvre. Mais qu’advient-il lorsque le titre ne correspond pas au sens originel envisagé par l’artiste? Quelles peuvent être les conséquences d’un titre erroné voire faux, ce qui n’est malheureusement pas rare? La compréhension du sujet iconique s’en trouve altérée. C’est pourquoi il convient, je pense, de rester extrêmement prudents quant aux titres des œuvres inuit. Cela dit, et avant de me pencher plus spécifiquement sur l’iconographie inuit, je tiens à évoquer succinctement la situation contemporaine de la scène artistique du Nunavut du point de vue institutionnel.

Institutionnalisation du développement artistique inuit

L'institutionnalisation de la production artistique inuit s'effectue dès le départ, en lien avec la mise en place des coopératives dont le rôle consiste en la diffusion des œuvres sur le marché international de l'art, ainsi qu'en la rémunération des artistes. Chaque coopérative s'organise autour d'un manager général en charge du budget, d'un conseiller artistique qui veille à la qualité des réalisations, et des graveurs et imprimeurs qui reproduisent les dessins préalablement réalisés par les artistes de la communauté (les dessinateurs peuvent aussi être sculpteurs, graveurs et/ou imprimeurs). La sélection des dessins s'effectue en consultation avec les auteurs et les responsables de l'atelier, en fonction de la faisabilité technique de la reproduction (pochoir, gravure sur pierre, linoléum, lithographie, gravure sur cuivre ou zinc) et de la demande occidentale. Alors que chaque dessin est acheté à l'artiste par la coopérative, celle-ci rémunère ses graveurs-imprimeurs selon la cote du dessinateur sur le marché de l'art et la quantité d'estampes réalisées (généralement, les gravures sur pierre comptent cinquante éditions, toutes imprimées par un même artiste).

Parallèlement se créent de nouvelles institutions, parmi lesquelles The West Baffin Eskimo Cooperative (1961), The Canadian Eskimo Arts Committee (CEAC 1961), The Canadian Arctic Producers Cooperative (1965), la Fédération des Coopératives du Nouveau Québec (1967) et plus récemment The Inuit Art Foundation (1989). À l'inverse des premières, ces deux dernières organisations se définissent comme non gouvernementales, indépendantes et à but non lucratif. La Fondation d'Art Inuit est créée après la dissolution du CEAC (devenu en 1967 The Canadian Eskimo Arts Council), dont le contrôle des productions et du marché a été fortement contesté (WATT 1987). Elle se compose essentiellement d'acteurs inuit de la scène artistique locale et se donne pour objectifs la rehausse de la qualité des œuvres, la promotion de l'art inuit et la relance du marché en crise depuis les années 1970 (CÔTÉ 2001). La Fondation est à l'origine du lancement, en 1985, de la revue *Inuit Art Quarterly*, laquelle se consacre exclusivement aux créations artistiques arctiques.

La question financière reste primordiale pour les artistes et leur communauté: de la vente des œuvres dépend non seulement la subsistance de leur famille, mais encore le maintien de l'atelier qui assure la dynamique économique locale. La production artistique apparaît ainsi aujourd'hui comme une source de revenus majeure en Arctique canadien. Pourtant, bien que les artistes inuit sculptent et dessinent à des fins commerciales, la production que Nelson Graburn (1984) désigne sous l'expression « arts touristiques » se distingue de celle destinée au marché international de l'art. Certes, l'art contemporain inuit résulte d'une décision gouvernementale visant à encourager les Inuit à acquérir davantage d'autonomie et à améliorer leurs conditions de vie, mais la dynamique créatrice

actuelle n'est pas uniquement stimulée par l'apport de revenus. Elle est pour les Inuit un nouveau support d'expression, ce que révèle l'analyse du répertoire iconographique.

Répertoire iconographique inuit dans une perspective historique

L'analyse du répertoire iconographique se fonde sur l'ensemble des collections annuelles d'estampes de Kinngait (Cape Dorset), Qamanittuaq (Baker Lake) et Pangniqtuuq (Pangnirtung) au Nunavut (fig. 2), depuis les premières réalisées respectivement en 1957, 1970 et 1973, jusque celles mises sur le marché en 2006. Mon travail se base sur les catalogues des collections et sur les ressources internet disponibles⁵. Chaque collection annuelle compte en moyenne 25 estampes, ce qui représente environ 1150 estampes pour Kinngait et plus ou moins 600 pour Qamanittuaq et Pangniqtuuq, soit un total approximatif de 2350 œuvres (BARZ 1990; CRANDALL 2000). Bien que conséquent, ce corpus ne représente qu'une partie de la production graphique puisque les estampes résultent de la sélection d'un ensemble plus vaste de dessins (la coopérative de Kinngait acquiert environ 6000 dessins chaque année, celle de Pangniqtuuq entre 200 et 400).

Dans cet article, je limite mes illustrations aux collections d'estampes 2006 de Kinngait et Pangniqtuuq, à partir desquelles j'établis des liens comparatifs. Ce choix se justifie par leur récente diffusion sur le marché et, surtout, par leur représentativité de l'évolution iconographique du Nunavut. La collection 2006 de Cape Dorset se constitue d'un ensemble de 34 estampes, réalisées par 13 dessinateurs et 5 graveurs (WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE 2006). Quant à celle de Pangniqtuuq, 19 estampes la composent, requérant la participation de 10 dessinateurs et 4 graveurs-imprimeurs, en plus des 4 dessinateurs qui reproduisent eux-mêmes leurs dessins (UQQURMIUT 2006). Les artistes de Pangniqtuuq privilégient la technique du pochoir (malgré quelques impressions à l'eau forte), alors que l'atelier de Kinngait diversifie ses pratiques et les combine (gravure sur pierre, lithographie, aquarelle, eau forte, pochoir). Les titres mentionnés, dont les traductions anglaises sont peu fidèles à l'inuktitut, proviennent de ces catalogues.

Vers l'invention d'une iconographie inuit contemporaine « classique »

A l'inverse de la technique d'impression qui est importée en Arctique par les Qallunaat, l'iconographie s'inscrit dans une continuité historique, laquelle reste bien

⁵ Les références des catalogues ne sont pas mentionnées dans le texte pour ne pas l'alourdir. Le site de la galerie d'art virtuelle Inuit.net ArborigenArt (www.inuitarteskimoart.com) se révèle particulièrement riche en termes de reproductions d'œuvres. Voir également les sites : www.uqqurmiut.com et www.dorsetfinearts.com pour visualiser les collections de Pangniqtuuq (Uqqurmiut Center for Arts & Crafts) et Kinngait (Dorset Fine Arts).

souvent occultée. Sans pour autant schématiser les origines de l'art inuit, les vestiges archéologiques datant de l'époque préhistorique (environ entre 2500 avant notre ère et 1700 après) et historique (de la fin du XVIII^e siècle à 1948) présentent quelques similitudes avec le répertoire iconographique contemporain. Par exemple, les miniatures d'ivoire découvertes par Diamond Jenness près de Kinngait en 1924, datant de la « culture du Dorset » (environ de 1000 avant notre ère à 1000 après) privilégient des représentations animales (ours et oiseaux en particulier) et humaines sous la forme d'un être vivant, d'un défunt ou d'un esprit (MARTIJN 1964: 551). Même si l'art actuel semble dépourvu de la portée symbolique qui caractérise ces premières réalisations, ces sujets n'en demeurent pas moins récurrents et occupent une place majeure dans le répertoire iconographique inuit dès les années 1950. Je définis ici les thèmes iconographiques majeurs (HESSEL 1998: 37-71) que je confronte dans la partie suivante avec des données plus récentes.

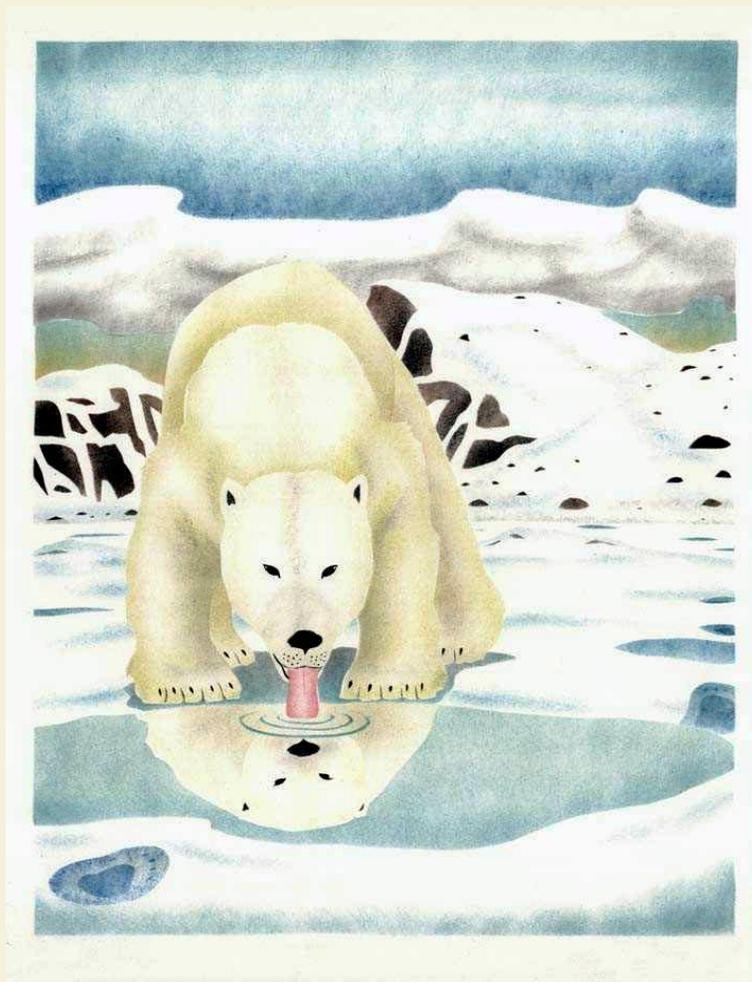


Fig. 4 Aannulu Qaapik [Andrew Qappik], *Imiruqtuq (Thirst reflected)*, 54 x 41 cm, pochoir, papier arches naturel, 70 éd., Pangniqtuuq 2006

Le règne animal se place en tête des représentations, et ce depuis les origines. Les animaux jouent un rôle vital dans la vie quotidienne des Inuit, en leur fournissant de quoi se nourrir et se vêtir: le gibier est ainsi apprécié comme sujet figuratif (ours blanc, caribou, phoque, morse, le plus souvent). Leur nécessité à la survie ne suffit pourtant pas à expliquer leur récurrence dans l'art inuit. La cosmogonie inuit nous renseigne davantage, sur la représentation de l'ours polaire en particulier. L'ours n'est pas un sujet anodin (RANDA 1986). Considéré par les Inuit comme un objet de convoitise et une source de prestige, l'ours demeure très proche des Inuit: comme un Inuk, il agit en prédateur, ce qui implique des rapports de rivalité et de compétition (ils chassent le même gibier et représentent une menace réciproque). Appartenant à la fois au monde marin et terrestre, l'ours blanc se place au sommet de la hiérarchie animale; il est omniprésent dans la cosmogonie inuit. L'ours apparaît comme l'une des sources principales de pouvoir chamanique se situant entre les puissances invisibles et la société inuit. Il n'est donc pas étonnant qu'il soit si souvent représenté autrefois comme aujourd'hui (fig. 4). Seul ou en groupe, l'animal apparaît souvent comme gibier, pourchassé par des prédateurs humains ou animaux. Ces représentations cynégétiques, tant sculpturales que graphiques, révèlent l'attention que porte l'artiste au détail et au rendu réaliste. Les premiers artistes de l'époque contemporaine sont majoritairement des hommes, aussi puisent-ils leur inspiration dans leurs propres expériences de la chasse. La représentation du sujet s'effectue de mémoire, elle prend source dans la faculté d'observation exacerbée du chasseur.

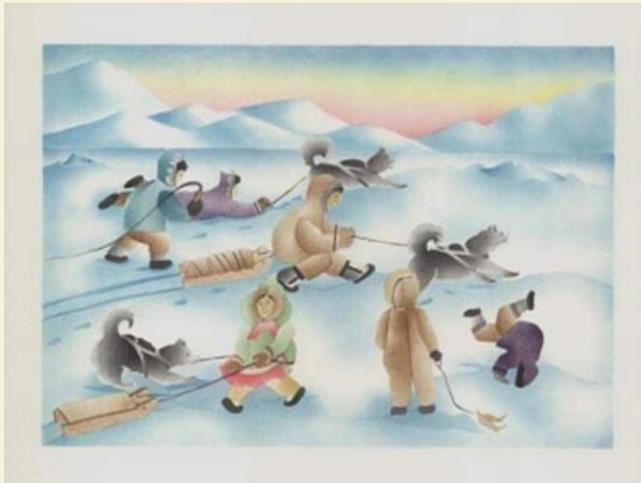


Fig. 5
Aapigaili Uuttuva [Abigail Ootoova],
Qimutsiqaujaqtut (Spring Sledding with our Qimmiit),
46 x 61 cm, pochoir, papier arches, 35 éd.,
Pangniqtuuq 2006



Aannulu Qaapik [Andrew Qappik],
Ajaraatuq (String games),
33 x 38 cm, eau forte, papier arches naturel, 50 éd.,
Pangniqtuuq 2006

Les scènes de la vie quotidienne représentent un autre thème majeur du répertoire iconographique inuit (HESSEL 1998: 38). Elles incluent des scènes de campements saisonniers et des activités collectives telles que les danses, les chants, les jeux (fig. 5). L'antériorité historique de tels sujets se situe à l'époque dite de Thulé, avec des scènes de campement et de chasse incisées sur ivoire (MCGHEE 1984: 97-120; HESSEL 1998: 16-19). Pour ma part, je considère les représentations du quotidien comme sujet principal de la création graphique, puisque j'y inclus les thèmes cynégétiques. En effet, bien que la sédentarisation des Inuit et le développement de la production artistique dans les communautés nouvellement établies soient simultanés, les représentations du quotidien restent en référence au nomadisme passé, où la répartition des tâches selon le sexe est essentielle. C'est pourquoi il convient, à mon avis, de distinguer les activités collectives (certains jeux et danses) des activités féminines et masculines. De ce fait, les scènes cynégétiques appartiennent à la fois aux sujets animaliers (elles mettent en scène les animaux) et aux représentations du quotidien nomade (la chasse est l'occupation principale des hommes).

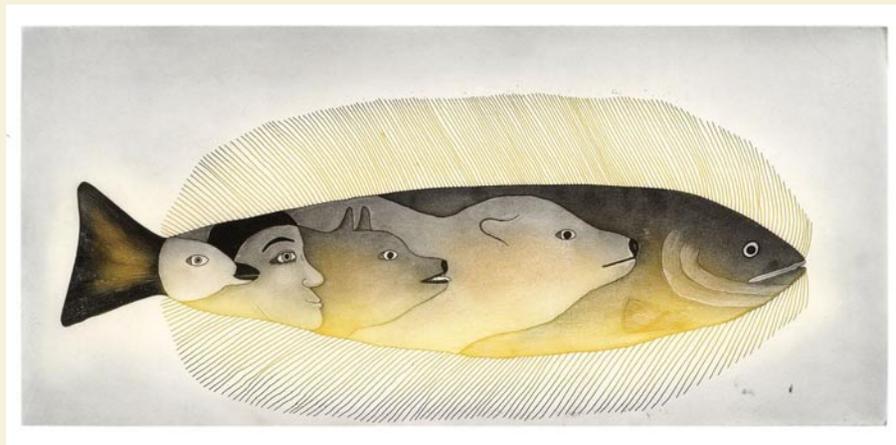


Fig. 6 Mialia Jau [Mialia Jaw], *Ancien vision*, 56.5 x 95.5 cm, eau forte-aquatinte, papier arches blanc, 50 éd., Kinngait 2006

Une troisième thématique se définit par des sujets en référence au chamanisme, illustrant des pratiques rituelles en lien avec les entités du monde invisible (les *tuurngait*)⁶. Parallèle au monde des humains et peuplée d'êtres hybrides que les artistes tentent parfois de dessiner (CARPENTER 1973; BLODGETT 1993; LAUGRAND 2001), cette sphère n'est visible que par les initiés (les chamanes). Ces deux mondes sont en interaction et restent

⁶ Il existe trois catégories d'êtres extraordinaires. 1) *ijiqqait* : invisibles, ils ressemblent aux humains mais avec les yeux sur le côté du visage, ils sont vêtus de peaux de caribous, dont ils peuvent prendre la forme, et ont la capacité de voler ; 2) *taqriassuit* : ce sont des ombres humaines pouvant prendre la forme de caribous ; 3) *qallupilluit* : êtres aquatiques dont le nez pend, ils sont vêtus de peaux d'eider et considérés comme des voleurs d'enfants qu'ils cachent dans leur *amauti*. A ceux-là s'ajoutent aussi les nains *inugait* et les géants *inupait*. (THERRIEN & LAUGRAND 2001)

perméables (possibilité de mixité des couples par exemple). Les artistes privilégient tout particulièrement les scènes de transformations. Selon la cosmologie inuit, tout être vivant – *uumajuq* – est pourvu d'un *inua* ou *anirniq*, c'est-à-dire le souffle ou l'énergie vitale, l'esprit. Tout sujet peut donc être tantôt humain, tantôt animal par la volonté ou le touché, grâce à un processus de transformation. Il peut aussi rester invisible dans l'attente d'un nouveau corps. La figure 6 montre ainsi les diverses enveloppes charnelles d'un même *inua* (littéralement « son propriétaire ») Beaucoup de mythes témoignent de ces transformations (SALADIN D'ANGLURE 2006: 213-244). De même, les changements d'échelles restent accessibles à tous par la volonté. Trois échelles existent: celle des humains, celle des *inugait* (ou *inugarulligait*, les nains: monde infra humain) et celle des *inuppait* (ou *inukpasujuit*, les géants: monde supra humain). Les dimensions spatio-temporelles apparaissent donc malléables et extensibles. Les représentations graphiques illustrent bien cette conception du monde par le biais des variations d'échelles très nettes, des compositions organisées en registres juxtaposés et/ou superposés et par l'absence de cadrage. En dépit des effets de la christianisation, le chamanisme conserve encore aujourd'hui une place importante dans la culture inuit (LAUGRAND: 1997). Dans ce contexte, la création artistique participe à l'émergence d'une mémoire collective, elle sert de support à l'écriture d'une histoire commune (LAUGRAND 2002). Ingo Hessel souligne d'ailleurs avec justesse (1998: 43): « Perhaps the visual arts provide a safe outlet for presenting subjects that cannot be openly discussed, or for secularizing the supernatural. »

Les mythes fondateurs appartiennent pleinement au répertoire iconographique inuit (HESSEL 1998: 54-61). Étroitement liés aux thèmes précédents, les mythes prennent source dans la tradition orale et se réfèrent à des récits ancestraux, transmis par les aînées aux jeunes générations. Les artistes choisissent le plus souvent pour sujet Takannaaluk (ou selon les régions Uinigumasuittuq, Nuliajuk, Taliillajuuq) plus connue sous son nom anglicisé de Sedna (RASMUSSEN 1929; SWINTON 1980; SALADIN D'ANGLURE 2006: 143-169); Kiviuk et Lumaq (BOAS 1888; Rasmussen 1929), qui peuvent être considérés comme appartenant à un même mythe (SALADIN D'ANGLURE 2006: 106-141). Il est toutefois important de souligner combien l'identification des mythes reste difficile compte tenu de leur grand nombre et de leur diversités régionales. A ces quatre thèmes iconographiques majeurs s'ajoutent des sujets secondaires qui correspondent en histoire de l'art occidental à des genres tels que nature morte, portrait (HESSEL 1998: 60-71).

Répertorier les sujets iconographiques inuit n'est pas chose facile, compte tenu de leur interaction et appartenance possible à plusieurs thématiques. Schématiquement, quatre thèmes majeurs se dégagent du répertoire iconographique inuit, à savoir le règne animal, les scènes du quotidien passé, le chamanisme et la mythologie. Ces sujets peuvent être qualifiés de « classiques », puisqu'ils apparaissent de façon récurrente depuis les

origines de l'art inuit, s'inscrivant ainsi dans une continuité historique. En référence aux valeurs ancestrales de la culture inuit, ces représentations figuratives sont étroitement liées au présent. En m'appuyant sur des œuvres graphiques récentes, je propose de voir l'évolution de ces thématiques.

Une iconographie en changement: dessiner pour prendre la parole

Alors qu'émerge au début des années 1970 la conscience d'une histoire inuit commune (LAUGRAND 2002), le marché de l'art inuit est en crise. L'art inuit bénéficie ensuite d'un regain d'intérêt qui coïncide avec trois événements déterminants de la scène politique pan-inuit: la création de la Conférence Circumpolaire Inuit en 1977, la mise en place du gouvernement d'autonomie interne au Groenland en 1979 et la création du territoire du Nunavut en 1999 dans l'Arctique canadien. Dans ce contexte de réaffirmation identitaire, les artistes inuit assignent à la création artistique un nouveau rôle: elle devient porteuse de parole; ce qui implique des changements dans les pratiques artistiques et le contenu figuratif.



Fig. 7
Tiivi Ningsiukuluk [Teevee Ningeokuluk],
imprimeur: Kavavau Mannumi [Kavavaow Mannomee],
Arnaq ammalu auvviq (the women and the caterpillar),
49.5 x 62 cm, 50 éd., gravure sur pierre-pochoir,
papier kizuki kozo naturel, Kinngait 2006.



Fig. 8
Nua Manniapik [Noah Maniapik],
Qilaujaqtuq nanuq (Drum dancer calls nanook),
61 x 39 cm, pochoir, arches naturel, 35 éd.,
Pangniqtuuq 2006

Les représentations chamaniques et les scènes de transformation suscitent aujourd'hui davantage d'intérêt auprès des artistes et du public: leur lecture visuelle est effectivement plus simple que celle des sujets mythologiques, lesquels ont très nettement diminué ces dernières années. Après la mort de Peter Pitseolak (Pitar Pitsiulak) en 1973 à Kinngait ou celle de Davidialuk (Tivitaluk Alasuaq Amittuk) en 1976 à Puvirnituq, les jeunes artistes semblent manifester moins d'intérêt pour les mythes que leurs aînés. Quelques artistes font pourtant exception telles que Victoria Mamnguqsualuk et Mabel Kapotaon (Qaputaun) Nigiyok (Niriyuq)⁷ à Ulukhaqtuuq (Holman). La figure de Takannaaluk perdure quant à elle dans l'iconographie contemporaine: elle reste un symbole fort de la culture inuit et les artistes restent fidèles aux conventions iconographiques établies (représentée mi femme mi poisson). Les références mythiques tendent cependant à se diversifier, avec l'illustration d'histoires moins répandues (fig. 7). Quant aux représentations chamaniques, elles s'inscrivent souvent dans une tradition familiale: « mon parent était chamane », expliquent souvent les artistes dont certains font de ce thème un sujet de prédilection, comme Noah Maniapik (Nua Manniapik) à Pangniqtuuq (fig. 8).



Fig. 9

⁷ Kapotaon est le nom inuit personnel de Mabel, mais elle a toujours signé ses oeuvres en utilisant le nom de son mari comme nom de famille: Mabel Nigiyok.

Le thème animalier reste prépondérant dans l'iconographie actuelle, mais subit des modifications. L'ours blanc et le caribou, nous l'avons vu occupaient auparavant une place majeure. A partir des années 1990 cependant ils perdent de l'importance chez nombre d'artistes au bénéfice des oiseaux, *timmiaq*. C'est notamment le cas à Kinngait pour Kenojuak Ashevak (Qinuajua) bien sûr, mais aussi pour Pitaloosie Saila (Pitalusi Saila), Kakulu Saggiatok (Qaquluk Saggiartuq), Mayoreak Ashoona (Mayuriak/Mayureak) et Kananginak Pootoogook (Kanagina Putugu). Le corbeau – *tulugaq* ou *tulugarjuaq* (le Grand Corbeau) – et le harfang des neiges – *ukpik* ou *ukpijjuaq* – sont nettement plus représentés qu'autrefois. Par exemple, la collection 2006 de Kinngait compte 19 représentations animales dont aucun ours (si ce n'est dans deux scènes de campements), mais une estampe où figurent des lièvres arctiques et pas moins de 15 dessins dont le thème principal est lié aux oiseaux, 3 aux poissons. La figure 9 montre des oiseaux de différents styles et espèces (plongeon, Grand Corbeau, moineau, harfang des neiges). La collection de Pangniqtuuq totalise quant à elle 7 sujets animaliers, dont 3 avec des ours, 2 avec des oiseaux et un avec un morse. Au regard des collections antérieures de ces deux communautés, les artistes de Kinngait favorisent les mammifères terrestres (ours, caribou, lièvres, rongeurs) à l'inverse de ceux de Pangniqtuuq, plus enclins à dessiner les mammifères marins (ours, phoque, morse, béluga, baleine). On note par ailleurs une évolution du mode de représentation: quelques artistes mettent en scène leur(s) sujet(s) dans un environnement urbain, ainsi la lithographie de Pitaloosie Saila, proche de l'abstraction (fig. 10). Par ailleurs, les poissons bénéficient d'un nouvel intérêt et apparaissent comme sujet principal de façon récurrente depuis peu, en particulier à Kinngait (Cape Dorset).



Fig. 10 Pitalusi Saila [Pitaloosie Saila], imprimeur: Pitsiula Niviaqsi [Pitseolak Niviaqsi], *Tight Rope*, 38.5 x 56.5 cm, lithographie, papier BK rives crème, 50 éd. Cape Dorset 2006



Fig. 11 Mikkigak Uqutaq [Mikkigak Ohotaq], imprimeur: Niviaqsi Quvianaqtuliaq, *Qamutaujaq [skidoo]*, 76.5 x 56.5 cm, lithographie, papier BK rives blanc, 50 éd., Kinngait 2006

Les représentations du quotidien occupent une place privilégiée dans l'art graphique, aujourd'hui comme hier. L'intérêt pour les scènes de chasse semble diminuer, au profit de sujets plus personnels. Les artistes graphiques d'aujourd'hui sont majoritairement des femmes, mais cela ne suffit pourtant pas à expliquer ce changement. La diminution des sujets cynégétiques reflète également une baisse de l'intensité de cette pratique aujourd'hui moins essentielle qu'autrefois en raison tant du coût élevé de l'achat et de l'entretien de l'équipement nécessaire que de la diversification des activités économiques dans les villages. Les chasseurs utilisent depuis les années 1970 motoneiges et bateaux à moteur, parfois représentés (fig. 11), mais les dessinateurs représentent plus souvent les techniques de chasse traditionnelles; en kayak et en traîneau. L'image du chasseur véritable – *uumajuqsuqtimarik* – valorisée par les artistes reste profondément ancrée dans la culture inuit. Parallèlement, certains artistes délaissent le nomadisme comme source d'inspiration, au profit du mode de vie sédentaire urbain. Si les sources et les références des artistes restent autobiographiques, elles deviennent plus intimes. Annie Pootoogook (Anni Putuguq) dessine en particulier des sujets familiaux, mettant en scène son entourage proche dans leur environnement immédiat (souvent des espaces intérieurs clos): mère allaitant son bébé, enfants jouant aux jeux vidéos, adultes regardant la télévision ou la présentation du nouveau né à la famille (fig. 12). Parallèlement à ces sujets s'ajoutent de nouvelles thématiques, encore peu répandues, comme le rêve, la christianisation, la mort ou la souffrance.

Bien que destinée à la sphère publique, la création artistique offre la possibilité d'exprimer des sujets qui ne peuvent ouvertement être discutés, comme la douleur ou la souffrance, sans que l'auteur ne soit en situation de vulnérabilité. À l'inverse du locuteur, l'artiste reste en retrait derrière sa représentation visuelle, risquant moins de « perdre la face » publiquement. Par exemple, une série de dessins (1998-99) de Napachie Pootoogook (Napasi Putuguq) dénonce les maux de la société inuit ancienne et contemporaine: violences conjugales, les rapt de femmes, agressions sexuelles ou encore suicides (BLODGETT 1999: 41-62; POOTOOGOOK 2004). L'artiste associe un texte à la plupart de ses dessins, ce qui pose la question du lien entre texte et image mais aussi celle du destinataire puisque la graphie est celle du syllabaire inuit. En référence à des expériences individuelles, ces dessins s'inscrivent dans un processus de remémoration (THERRIEN 2002): dessiner révèle des souvenirs parfois douloureux, consciemment ou inconsciemment oubliés et peut éventuellement apaiser la souffrance. De plus, ces œuvres illustrent des histoires individuelles, familiales et communautaires contemporaines, qui s'inscrivent dans la tradition orale des récits autobiographiques. Ainsi, l'oralité garde sa présence et la création artistique en devient le support. À l'inverse de l'écrit, dont les Inuit critiquent la fixité, les dessins conservent une spontanéité émotionnelle et restent ouverts à des interprétations multiples. L'œuvre permet un dialogue où l'intention de l'artiste interagit avec la perception visuelle du spectateur, auquel s'ajoute le discours explicatif (auteur) et/ou critique (réception) associé à l'œuvre. Il convient donc de considérer les énoncés visuels par rapport aux énoncés verbaux, pour qu'émerge pleinement la signification de l'œuvre.



Fig. 12 Anni Putuguq [Annie Pootoogook], *The Homecoming*, 93.3 x 80 cm, eau forte-aquatinte, Kinngait, 2006

Conclusion

Les Inuit sont devenus les acteurs principaux de la valorisation et de la sauvegarde de leurs traditions, et la création artistique y contribue pleinement. Les artistes s'investissent volontairement dans la dynamique culturelle des communautés arctiques à divers niveaux de la société, et l'atelier local est souvent considéré comme un lieu ouvert à tous où l'on vient passer un moment agréable. Au-delà de sa finalité économique, la création artistique se situe ainsi au cœur des relations culturelles et sociales des communautés inuit. Chargé de force et d'intentionnalité, l'art participe au processus mémoriel collectif, par la représentation visuelle d'expériences personnelles, familiales et communautaires. Le papier à dessin est devenu un support de paroles: la pratique graphique, et plus largement artistique, participe à la transmission d'une «histoire orale», engagée dans l'Arctique canadien oriental depuis les années 1970 (TRUDEL 2002; LAUGRAND 2002). Les œuvres d'art, par l'intermédiaire de leur diffusion sur le marché international de l'art, favorisent une meilleure visibilité de l'histoire orale inuit, selon leurs propres conceptions spatio-temporelles. Au Nunavut, l'oralité se définit comme intrinsèque à la pratique artistique, en ce sens que les artistes puisent dans la littérature orale leurs sources et références iconographiques.

Cette présentation succincte révèle la dynamique du dessin inuit, bien que le répertoire iconographique des estampes peine à se diversifier, en raison d'une demande occidentale conservatrice. Par ailleurs, les principaux thèmes figuratifs de l'art graphique inuit semblent communs à la sculpture contemporaine de l'Arctique canadien et plus largement circumpolaire. L'art contemporain inuit souffre de trop nombreux préjugés et reste souvent considéré à tort, comme « naïf », alors qu'il s'agit d'un véritable support d'expression. De nouvelles perspectives se sont néanmoins récemment ouvertes, avec la reconnaissance officielle des dessins inuit comme œuvre d'art et leur diffusion sur la scène artistique internationale (expositions, attribution de prix, ventes aux enchères, commandes officielles). L'art inuit subit de profonds changements et désormais les créateurs peuvent se dégager du courant dominant. Quelques artistes, comme Janet Kigusiuq de Qamanittuaq (Baker Lake), s'intéressent à l'expérimentation de nouvelles pratiques (acrylique, collage etc...) et références artistiques (l'abstraction en particulier).

Pour terminer, je tiens à préciser que si mon analyse iconographique se fonde sur la distinction du contenu, du fond et de la forme, je les conçois en termes de complémentarité. Alors que l'approche traditionnelle de l'histoire de l'art privilégie le contenu figuratif au détriment de la lecture plastique (fond, format, texture, formes, couleurs...), selon le principe d'analyse iconographique-iconologique d'Erwin Panofsky, la sémiotique visuelle valorise à l'inverse l'étude des « éléments non-mimétiques du signe

iconique et leur rôle dans la constitution du signe. » (SCHAPIRO 1992: 7). Refusant d'occulter l'un ou l'autre de ces plans, je les considère plutôt comme liés et interactifs, et envisage une conception du champ de l'expression visuelle qui intègre le plan du contenu. Ainsi les éléments visuels et plastiques, qu'il convient de mettre en rapport avec l'oralité, participent pleinement à la signification de l'œuvre.

Copyright © 2006 Dorset Fine Arts

Copyright © 2006 Uqqurmiut Inuit Artists Association

To cite this publication:

MAIRE, Aurélie. "L'expression artistique au Nunavut : art graphique et changements iconographiques." In Collignon B. & Therrien M. (eds). 2009. *Orality in the 21st century: Inuit discourse and practices. Proceedings of the 15th Inuit Studies Conference*. Paris: INALCO.

<http://www.inuitoralityconference.com>

References

BARZ, Sandra B. (éd.)

1990 *Inuit Artists Print Workbook, Information on 5,000 prints from 1957 Arctic Québec (incl. Povungnituk), Baker Lake, Cape Dorset, Clyde River, Holman, Pangnirtung, Volume II*, New York, Arts and Culture of the North.

BOAS, Franz

1888 "The central Eskimo," *Sixth Annual Report of the Bureau of Ethnology*, Washington, Smithsonian Institut.

BLODGETT, Jean

1993 *Strange scenes: early Cape Dorset drawings*, Kleinburg (Ontario), McMichael Canadian Art Collection.

1999 *Three women, three generations, Drawings by Pitseolak Ashoona, Napatchie Pootoogook and Shuvinai Ashoona*, Kleinburg (Ontario), McMichael Canadian Art Collection.

CARPENTER, Edmund

1973 *Eskimo realities*, New York, Holt / Rinehart & Winston.

COTÉ, André & COX, Sarah

2001 *Evaluation de la Fondation d'Art Inuit*, Ottawa, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien.

CRANDALL, Richard C.

2000 *Inuit Art: A History*, Jefferson (North Carolina) / London, Mc Farland & Company.

DRISCOLL, Bernadette (ed.)

1985 *Uumajut: animal imagery in inuit art*, Winnipeg, Winnipeg Art Gallery.

EBER, Dorothy (ed.)

1971 *Pitseolak: Pictures out of my life*, Toronto, Design Collaborative Books, Montréal and Oxford University Press.

GRABURN, Nelson

1984 "The evolution of tourist arts," *Annals of Tourism Research* 11: 393-419.

HESSEL, Ingo

1998 *Inuit Art: an Introduction*, Vancouver, Douglas & McIntyre.

HOFFMAN, Walter James

1897 *The graphic art of the Eskimos*, Washington, Government Printing Office: 739-968.

JACKSON, Marion E., NASBY, Judith & NOAH, William

1995 *Qamanittuaq: where the rivers widens: drawings by Baker Lake artists*, Guelph (Ontario), McDonald Stewart Art Centre.

LAUGRAND, Frédéric

1997 "Ni vainqueurs, ni vaincus. Les premières rencontres entre les chamanes inuit (*angakkuit*) et les missionnaires dans trois régions de l'Arctique canadien," *Anthropologie et Sociétés* 21(2-3): 99-123.

2002 "Écrire pour prendre la parole. Conscience historique, mémoires d'aînés et régimes d'historicité au Nunavut," *Anthropologie et Sociétés* 26(2-3): 91-116.

LAUGRAND Frédéric, OOSTEN, Jarich & TTRUDEL, François

2001 *Memory and History in Nunavut, Representing Tuurngait*, vol. 1, Iqaluit, Nunavut Arctic College.

KENOJUAK, Ashevak

1985 *Kenojuak*, Jean Blodgett [texts by], Toronto, Firefly Books.

LEROUX, Odette (éd.)

1994 *Inuit women artists: voices from Cape Dorset*, Ottawa, Douglas & Mc Intyre, Canadian Museum of Civilization.

MCGHEE, Robert

1984 *La préhistoire de l'Arctique canadien*, Montréal, Fides.

MCGRAPH, Robin

1988 "Maps as metaphor. One hundred years of inuit cartography," *Inuit Art Quarterly* 3(2): 6-10.

MARTIJN, Charles A.

1964 "Canadian Eskimo carving in historical perspective," *Anthropos* 59: 546-596.

OONARK, Jessie

1986 *Jessie Oonark: a retrospective*, Jean Blodgett and Marie Bouchard [texts by], Winnipeg, Winnipeg Art Gallery.

PELAUDEIX, Cécile

2005 *Modèles de temporalité et lieux du sens en histoire de l'art: dessins et estampes (1959-2002) de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak*, thèse de doctorat, Université Laval, Québec et Université Pierre Mandes France, Grenoble III.

POOTOOGOOK, Napachie

2004 *Napachie Pootoogook*, Leslie Boud Ryan & Darlene Coward Wight (ed.), Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery.

PUDLO, Pudlat

1990 *Pudlo Pudlat: thirty years of drawing*, Marie Routledge and Marion E. Jackson [texts by], Ottawa, National Gallery of Canada.

RANDA, Vladimir

1986 *L'ours polaire et les Inuit*, Paris, Sélaf.

RASMUSSEN, Knud

1929 *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24*, VII, 1, Kobenhavn, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

ROCH, Ernst (éd.)

1974 *Arts of the Eskimo: Prints*, Patrick Furneaux and Leo Rosshandler [texts by], Montréal / Toronto, Sigmun Press / Oxford University Press.

SALADIN D'ANGLURE, Bernard

2006 *Être et renaître inuit homme, femme ou chamane*, Paris, Gallimard.

SCHAPIRO, Meyer

1992 "Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicules dans les signes iconiques," in *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard: 7-34.

SWINTON, Nelda (ed.)

1980 *The Inuit Sea Goddess / La Déesse Inuite de la Mer*, Montréal, The Montreal Museum of Fine Arts.

TERRIEN, Michèle

2002 "Ce que précise la langue inuit au sujet de la remémoration," *Anthropologie et Sociétés* 26(2-3): 117-137.

TERRIEN, Michèle & LAUGRAND, Frédéric

2001 Interviewing Inuit Elders (Ilisapi Ootoova, Tipuula Qappik Atagutsiak, Tirisi Ijjangiaq, Jaikku Pitseolak, Aalasi Joamie, Akisu Joamie, Malaija Papatsie), Volume 5 *Perspectives on Traditional Health*, edited by Michèle Therrien and Frédéric Laugrand, Iqaluit, Language and Culture Program of Nunavut Arctic College, Inuktitut version entitled Aanniarniq aanniaqtailimaniq.

TRUDEL, François

2002 "De l'ethnohistoire et l'histoire orale à la mémoire sociale chez les Inuit du Nunavut," *Anthropologie et Sociétés* 26(2-3): 137-159.

UQQURMIUT INUIT ARTISTS ASSOCIATION

2006 *Pangnirtung 2006 Community Print Collection*, Canada.

WATT, Virginia J.

1987 "The role of the Canadian Eskimo Arts Council," *American Review of Canadian Studies* 17(1): 67-71.

WEST BAFFIN ESKIMO CO-OPERATIVE, Dorset Fine Arts

2006 *Cape Dorset Annual Print Collection 2006*, Canada.