

Thèse de Doctorat préparée dans le cadre d'une cotutelle entre
l'École des hautes études en sciences sociales et l'Université de
Montréal

Anthropologie sociale et ethnologie

JULIE GRAFF

**La culture matérielle dans les stratégies de
préservation culturelle des sociétés inuit
contemporaines**

Thèse dirigée par: Marie Mauzé, Laboratoire d'anthropologie
sociale, Collège de France
Louise Vigneault, Université de Montréal

Date de soutenance: le 15 décembre 2021

Rapporteurs 1 Laurent Jérôme, Université du Québec à Montréal
2 Frédéric Laugrand, Université catholique de Louvain

Jury 1 Jrène Rahm, Université de Montréal
2 Véronique Antomarchi, Université de Paris
3 Wiktor Stoczkowski, EHESS

RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

Cette recherche s'intéresse à la place de l'objet, les sens qu'on lui donne, les usages qui en sont faits, les récits qui l'entourent, dans le contexte des ruptures de la période coloniale et face aux processus actuels de résurgence qui touchent les sociétés inuit contemporaines, en prenant comme fil directeur celui de la préservation culturelle. Je participe aux réflexions menées depuis quelques années dans le champ de la culture matérielle autour des fonctions sociales et mémorielles des objets. Je m'inscris aussi dans une démarche pluridisciplinaire visant à compléter une vision pluriculturelle des différents discours, formulés de l'extérieur et de l'intérieur, sur le Nord. Cette recherche se penche dans un premier temps sur le bâtiment de l'ancienne mission catholique à Kangiqsujaq (Nunavik). Le bâtiment fait aujourd'hui partie du paysage patrimonial et mémoriel de Kangiqsujaq en tant que plus vieux édifice de la communauté encore existant. Les objets qui s'y trouvent fonctionnent comme une collection témoin des relations établies entre différentes personnes et différents groupes, permettant de produire une histoire inuit de la culture matérielle allochtone dans le Nord. Un autre élément de ma recherche porte sur le rôle joué par l'agencement des objets en collections, leur qualification au sein de différentes catégories, leur définition et leur documentation par des acteurs divers. Les différentes institutions culturelles et patrimoniales fondées tout au long du 20ème et du 21ème siècles fonctionnent alors comme un réseau d'outils sociaux d'appropriation de la culture, qui s'éloignent ainsi des initiatives individuelles et communautaires, en implantant un certain nombre de structures et de méthodes. La thèse aborde les enjeux et les ambivalences liés à l'institutionnalisation des processus de préservation et de transmission culturelle. Une partie de la recherche est consacrée à la place de la créativité individuelle dans la reconstruction des modalités de transmission et dans la revitalisation des pratiques. La thèse se termine sur une réflexion portant sur l'établissement d'une souveraineté rhétorique, en prenant pour exemple le musée des Beaux-arts de Montréal. Je reviens tout d'abord sur les différents moments de contestation autour des musées, puis sur la transformation

des paradigmes d'interprétation des objets, et plus particulièrement des objets qualifiés en œuvres d'art. Je touche là à un aspect particulier parallèle et interrelié aux questions de préservation culturelle, en explorant les récits autour des objets par le biais de la résurgence d'épistémologies inuit dans les paradigmes d'interprétation, et par la même sur les enjeux de présenter, et de représenter, les récits de continuité et de survivance. Le déroulement de cette thèse suit un cours majoritairement thématique, et se découpe en quatre chapitres soulignant la spécificité d'opérations réalisées dans différents environnements et par une diversité d'individus. J'en conclus que la préservation culturelle, au sein des sociétés inuit, peut être comprise comme un processus réflexif, visant l'autorégulation et l'auto-référentialité, qui inclut non seulement des dynamiques de sauvegarde matérielle et immatérielle, mais aussi des discours d'affirmation et de revendication, des phénomènes de réappropriation, de réactualisation et de revitalisation, de même que des moments de dissensions, de rejets et d'oublis.

Inuit ; culture matérielle ; mémoires ; art inuit ; patrimonialisation ; transmission culturelle ; revitalisation ; préservation culturelle ; souveraineté rhétorique ; survivance

ABSTRACT AND KEYWORDS

The role of material culture in contemporary Inuit societies' cultural preservation strategies.

This research focuses on the place of objects, their meanings, their uses, their stories, in a context of colonial disruptions and in the light of current resurgence processes affecting contemporary Inuit societies. I look more specifically at the issue of cultural preservation. I take part in the academic discussions carried out for a few years in the field of material culture, around the social and memorial functions of objects. Adopting a multidisciplinary approach, I also wish to take part in completing a multicultural grasp of the different discourses, formulated from the outside and from the inside, on the North. This research is firstly concerned with the building of the former Catholic mission in Kangiqsujuaq (Nunavik). This building is now part of Kangiqsujuaq heritage and memorial landscape, as the community's oldest structure still standing. The objects left in it collectively function as witnesses to the relationships established between different people and groups. It supports as such the articulation of an Inuit history of non-Inuit material culture in the North. Another element of my research was the role played by the assemblage of objects in collections, their qualification within different categories, their definition and documentation by various actors. The cultural and heritage institutions founded throughout the 20th and 21st centuries function as a network of social tools for appropriating culture, thus moving away from individual and community initiatives, by implementing a number of structures and methods. This thesis then addresses the issues and ambivalence related to the institutionalization of cultural preservation and transmission. Part of the research is then devoted to the place of individual creativity in the reconstruction of transmission modalities and in the revitalization of practices. The thesis finally looks at the establishment of a rhetorical sovereignty, with a focus on the Montreal Museum of Fine Arts, by first exploring the different moments of contestation in museums. It then examines the shifting interpretative paradigms

around objects, and more specifically around objects categorized as works of art. As such, I address a particular aspect parallel and interrelated to questions of cultural preservation, by exploring the narratives around objects and the resurgence of Inuit epistemology in interpretive paradigms. I then touch upon the stakes of presenting and representing narratives of continuity and survivance. This thesis follows a mostly thematic outline divided into four chapters highlighting the specificity of operations carried out in different environments and by a diversity of individuals. It brings the conclusion that cultural preservation, within Inuit societies, can be understood as a reflexive process, aiming at self-regulation and self-referentiality, which includes not only dynamics of material and immaterial safeguarding, but also discourses of cultural affirmation, processes of reappropriation, actualization, and revitalization, as well as moments of dissension, contestation and forgetting.

Inuit; material culture; memory; Inuit art; heritage making; cultural transmission; revitalization; cultural preservation; rhetorical sovereignty; survivance

4.2.2. Un espace de souveraineté rhétorique	262
Conclusion.....	275
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	277
BIBLIOGRAPHIE	288
ANNEXE 1 – Lexique.....	325

LISTE DES TABLEAUX

Figure 1. Kiugak Ashoona (1933-2014), <i>Woman with Ulu Knife</i> , 1967, pierre et métal, 54 x 54.6 x 35.2 cm, TD Corporate Art Collection.	3
Figure 2. Carte de l’Inuit Nunangat et des quatre territoires.	18
Figure 3. Carte du Nunavik.	24
Figure 4. Peter Pitseolak (1902-1973), Peter Pitseolak avec un appareil photo et un filtre artisanal, vers 1940-1960, Musée canadien des civilisations 2000-186. ..	40
Figure 5. Maria Merkuratsuk, <i>My Father’s Pattern</i> , 2015, peaux de phoque, cuir, fourrure de renard, coton et fil, 45.7 x 20.3 x 10.2 cm, The Rooms. ©Ned Pratt.	42
Figure 6. Pitseolak Ashoona (c.1904-1983), <i>Sans titre</i> , v. 1979-1980, crayon de couleur et crayon-feutre de couleur sur papier, 51,1 x 66,1 cm, Collection de la West Baffin Eskimo Co opérative Ltd.	46
Figure 7. Attribué à Aisa Tuluga ((?) 1899 – Puvirnituq (Nunavik) 1970), <i>Sans titre</i> (Chasse à l’« allu », trou de respiration du phoque), vers 1950, stéatite, calcaire, ivoire, tendon. MBAM, legs David R. Morrice.	48
Figure 8. Alookook Ipellie (1951-2007), <i>Map of Canada</i> , s.d., encre sur papier, 19 x 26 cm, St. Lawrence University Canadian Inuit art collection.	50
Figure 9. Billy Gauthier, <i>Drowning Our Spirit</i> , c.2015, os et pierre.	54
Figure 10. David Ruben Piqtoukun (1950 -), <i>The Ever-Present Nuns</i> , 1995, stéatite brésilienne, cristal d’albâtre italien, catlinite d’Arizona, 37,3 x 13,7 x 14,5 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg 2008-324.1 et 2.	57
Figure 11. Léo Hansen, photographie de Knud Rasmussen accompagné des guides Arnarlunguak et Miteq, 1924. Smithsonian Institution archives, 2005–8635.	61
Figure 12. G. Wingendorp, Frontispiece de <i>Museum Wormiani Historia</i> , 1655.	71
Figure 13. <i>Interior of a snowhut (life-sized model)</i> , diorama du Musée National du Canada (intérieur d’une maison de neige en taille réelle), 1939.	75

Figure 14. Levi Qumaluk (1919-1997), <i>sans titre (morse)</i> , 1952, stéatite, ivoire, MBAM 1953.Aa.1	77
Figure 15. Carte du Nunavik, modifiée par l'auteure	103
Figure 16. Hugh A. Peck, poste de traite de Révillon Frères à Kangiqsujuaq (baie Wakeham), 1909, Musée McCord M2000.113.6.213.	105
Figure 17. Le village nordique de Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.....	112
Figure 18. La mission catholique St-Anne, Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.	114
Figure 19. Elisapie Tuniq montre à un groupe de visiteurs une mallette missionnaire comprenant un autel portatif pouvant être utilisé en camps. © Julie Graff 2016.	119
Figure 20. Soirée de projection de films au Qaggig, le centre communautaire de Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2016.	120
Figure 21. Lizzie Irniq (droite) et Kusugalinik Ilimasaut échangeant des histoires. © Elisapie Tuniq, 2019.....	122
Figure 22. Plan de la mission catholique St-Anne. © Institut culturel Avataq, 2015.	127
Figure 23. La salle commune de la mission St-Anne. © Institut culturel Avataq, 2015.	129
Figure 24. Johnny et Putulik Pilurttut, crucifix, chapelle de la mission St-Anne, Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.	131
Figure 25. Mitiarjuk Nappaaluk, Vierge à l'Enfant, chapelle de la mission St-Anne, Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.....	132
Figure 26. La machine à coudre Singer lors d'une visite au Qilangnguanaaq Centre, la maison d'assistance de vie des Aînés et Aînées. ©Julie Graff, 2019.....	135
Figure 27. Détail de l'exposition du centre d'interprétation du Parc des Pingualuit, avec une vue sur le qajaq de Masiu Ipuaraapik Ningiuruvik (1918-1985). © Julie Graff, 2016.	169
Figure 28. Cora DeVos, <i>Mary Taletok's Hands</i> , 2016, photographie numérique..	220

LISTES DES SIGLES ET DES ABREVIATIONS

Avataq : Avataq Piusituqalirivik; Institut culturel Avataq; Avataq Cultural Institute

CBJNQ : Convention de la baie James et du Nord québécois

DAIN : département des Affaires indiennes et du Nord

IAF : Inuit Art Foundation

ICC : Inuit Circumpolar Council; Conseil circumpolaire Inuit

ICOM : International Council of Museum; Conseil international des musées

IQ : Inuit Qaujimajatuqangit

ITK : Inuit Tapiriit Kanatami, anciennement Inuit Tapirisat du Canada (ITC)

MBAM : Musée des Beaux-arts de Montréal

MOMA: Museum of Modern Art

NSMS: Nunatta Sunakkutaangit Museum Society

NV: Nordic Village

PWNHC : Prince of Wales Northern Heritage Centre; Centre du patrimoine septentrional Prince-de-Galles

TIKI : Taqramiut Ilisarngniliriningat Kupaip Inunginnut

TNO : Territoires du Nord-Ouest

UdeM : Université de Montréal

REMERCIEMENTS

Il serait vain de faire une liste exhaustive de toutes les personnes, mentors, amies et amis, famille, sans qui cette thèse n'aurait jamais vu le jour. Ce sont plusieurs années de rencontres et d'échanges, qui m'ont profondément changé. Je tiens tout d'abord à remercier Michèle Therrien, qui a été la première à m'encourager d'entreprendre une thèse de doctorat et à soutenir un projet à peine ébauché. Je dédie humblement cette thèse à sa mémoire.

Je remercie infiniment Élise Dubuc et Marie Mauzé, qui me suivent depuis la première année, et Louise Vigneault, qui a bien voulu me prendre sous son aile en cours de route. J'ai pu bénéficier tout au long de mon parcours d'innombrables retours précieux, de conseils et d'encouragement. Mes remerciements vont donc tout naturellement à Jrène Rahm, Steve Bourget, Joëlle Rostkowski, Laurent Jérôme, Jean-Phillipe Uzel, Christina Contandriopoulos, Ery Contogouris, Kristina Huneault, Martha Langford, Heather Igloliorte et Elizabeth Kaine.

Cette thèse ne serait rien sans ceux et celles rencontrées à Avataq, à Kangiqsujaq et au MBAM. Ils et elles m'ont accueilli, guidé, m'ont narré leurs souvenirs et m'ont généreusement offert leurs réflexions. Je leur offre toute ma reconnaissance : Elaisa Irniq qui m'a accueilli à deux reprises, l'équipe des archives du MBAM (merci Jasmin !), Lisa Koperqualuk, Louis Gagnon, Sylvie Côté Chew, Sarah Ann Gauntlett, Brian Urquart, Luukasie Nappaaluk, Juupi Arnaituq, Lizzie Irniq, Kusugalinik Ilimasaut, Levie Arnaituk, Jusippie Nappaaluk. Mille mercis à Elisapie, à nos heures passées en voiture, auprès de Pirtiu et dans l'*Illualuk*, merci de m'avoir offert ton amitié. Nakurmiik !

Ce doctorat fut riche en projets et en belles rencontres tant au Québec qu'en France. La liste est longue. Un projet ARUC, avec mes pensées particulières à Annie, Véronique et Carole ; une équipe tortue : Marie-Ève, Alexia, Gabrielle, devenues trois amies merveilleuses ; un programme interuniversitaire en Histoire de l'art et ses étudiants et étudiantes, passionnées et passionnantes ; les étudiants, étudiantes, intervenants et intervenantes du séminaire de synthèse de muséo ; une équipe MQB-JC, qui a tenu bon malgré l'isolement du confinement. Merci à toutes et tous d'avoir fait de ce doctorat une aventure profondément humaine.

Un merci tout particulier à Marie-Charlotte, Marion et Carole. Vous avez pris le temps de me relire, de me conseiller, et de m'aider dans mes moments de blocages et de doute.

Finalement à celles et ceux sans qui je ne serais pas qui je suis aujourd'hui. Tout mon amour à ma petite famille : papa, maman, Claire, Camille, papi et mamie. Merci à Bertrand et Katia pour cette retraite de rédaction au bord de la piscine. Et mes amies-sœurs, pour toujours : Marion, puisque cela fait vingt ans que l'on se connaît et que tu continues à me ramasser de temps en temps à la petite cuillère ; et Noémie, qui m'a connu à mon pire et (plus rarement) à mon meilleur, elle qui ne cherchait qu'une colocataire.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

My uluit are not used to clean seal skins or make clothes. They are mainly used to divvy up oven pizzas or break up the giant ice blocks that drop from my ice maker. Regardless, my ulu strengthens the connection I have to my past, my family, and makes me feel warm and fed. I call my mother and ask what the ulu means to her and she says with her infectious laugh, “It means girl power, but in a traditional way. They are the best thing Inuit invented”¹ (Inuarak-Dall, 2021).

Dans un article publié sur le site de l’Inuit Art Foundation², l’artiste multidisciplinaire Leanne Inuarak-Dall commente l’œuvre d’un artiste de la génération précédant la sienne, Kiugak Ashoona (1933-2014), de Kinngait (Cape Dorset). Sa sculpture, *Woman With Ulu Knife* (1967) représente une femme à genoux tenant devant son visage un ulu, un couteau en forme de demi-lune (fig. 1). Inuarak-Dall y voit le reflet de la mère de l’artiste, Pitseolak Ashoona (1904-1983), de réputation internationale. Elle y voit aussi le reflet de sa propre mère, qui utilise le ulu pour découper la *country food*, la nourriture issue des territoires arctiques de l’Inuit Nunangat, la terre des Inuit. Le ulu est perçu comme un lien tangible entre la jeune artiste inuit qui est née et a grandi au Sud, sa mère, et des générations d’artistes ayant connu le nomadisme, les bouleversements de la sédentarisation et de la colonisation. Des uluit tannant la peau, puis coupant la pizza (ou les deux) à leur représentation dans la pierre, Inuarak-Dall dépeint un objet en circulation, enrichi de nouveaux sens à chaque nouvelle situation de réception et d’interprétation. Elle évoque ainsi des

¹ « Je n’utilise pas mes uluit pour nettoyer les peaux de phoque ou pour faire des vêtements. Ils sont surtout utilisés pour couper la pizza ou briser la glace qui tombe de ma machine à glaçon. Néanmoins, mon ulu renforce les liens que j’entretiens avec mon passé, ma famille, et, grâce à eux, je me sens aux chaud et rassasiée. J’appelle ma mère pour lui demander ce que le ulu signifie pour elle, et elle me répond avec un rire contagieux : “Ça veut dire *girl power*, mais de façon traditionnelle. C’est la meilleure chose que les Inuit aient inventée” ». Toutes les traductions proposées dans cette thèse sont réalisées par l’auteure, sauf indication contraire.

²Inuarak-Dall, Leanne, « Seeing Myself Reflected in the Ulu of Kiugak Ashoona’s Sculpture, » site officiel de l’Inuit Art Foundation, consulté le 7 juillet 2021 <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/seeing-myself-reflected-in-the-ulu-of-kiugak-ashoona-s-sculpture>

réseaux de transmission : transmission des objets, sous des formes et des usages constamment réactualisés, mais aussi transmission par les objets des multiples sens et savoirs qu'ils véhiculent. Cette transmission s'opère dans le milieu familial, qui constitue le lieu historique d'apprentissage, mis à mal par plusieurs décennies de stratégies d'assimilation. Elle est de plus portée dans la réflexion d'Inuarak-Dall par ses pairs, les artistes qui, en transposant les formes et les manières, ont eu recours à la voie artistique à partir de la fin des années 1940 pour documenter leur réalité, celle du nomadisme, mais également celle liée aux bouleversements socioculturels vécus par les communautés inuit dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Au fond, Inuarak-Dall parle de continuité, mais elle inclut dans cette continuité les ruptures du 20^{ème} siècle. Par ricochet, elle éclaire ainsi quelques réflexions sur le sujet qui occupe cette thèse, concernant l'objet comme porteur de mémoires et de savoirs.



Figure 1. Kiugak Ashoona (1933-2014), *Woman with Ulu Knife*, 1967, pierre et métal, 54 x 54.6 x 35.2 cm, TD Corporate Art Collection.

Au début de mon travail de recherche, je souhaitais pourtant plutôt retracer les conditions d'émergence et de développement d'une muséologie en milieu inuit, et identifier quelques pratiques et paradigmes actuels. Cette muséologie inclut en effet un ensemble varié de projets répondant aux besoins d'autonomisation, de patrimonialisation et de transmission des communautés : de la réalisation en 1958 d'un musée à Puvirnituaq par l'intellectuel et militant inuit Taamusi Qumaq au commissariat du pavillon canadien de la 58^{ème} Biennale de Venise en 2019, en passant par des projets de rapatriement ou encore de concertation dans la création d'expositions. Je me suis tout d'abord intéressée à *Avataq Piusituqalirivik*, l'Institut culturel Avataq (Avataq). Créée dans les années 1980, Avataq est une organisation dévouée aux besoins culturels des Inuit du Nunavik et responsable d'un certain

nombre de projets de recherche et de diffusion sur le patrimoine et la culture des Nunavimmiut (Gendron et Kokiapik 2010). Arrivée à Montréal à l'automne 2015, je rencontre Louis Gagnon, directeur du département de muséologie d'Avataq, une première fois le 23 février 2016. Il est alors le seul membre travaillant à temps plein dans le département, en collaboration avec les autres départements d'Avataq qui sont tous relativement modestes et occupent les mêmes locaux dans un immeuble situé rue Sainte-Catherine, une des artères principales de la ville. C'est lors de cette première rencontre avec Gagnon qu'est évoquée pour la première fois l'ancienne mission catholique, jusqu'à récemment occupée par le père Jules Dion, le dernier missionnaire oblat encore présent au Nunavik.

Je suis donc dirigée vers ce projet en cours de développement : la réhabilitation du bâtiment de l'ancienne mission catholique à Kangiqsujuaq, un des quatorze villages du Nunavik. Il fait aujourd'hui partie du paysage patrimonial et mémoriel de Kangiqsujuaq en tant que plus vieux bâtiment de la communauté encore existant. À la suite du départ du dernier missionnaire, la mission a été fermée et le bâtiment cédé à la municipalité de Kangiqsujuaq, qui exprime le souhait de le réhabiliter et de le convertir en centre culturel. Au fil de mon travail sur des objets ordinaires restés dans ce bâtiment, et de leur place dans les récits des Kangirsujuarmiut d'une part, et des discussions avec mes pairs sur les notions de musée et de patrimoine d'autre part, je me suis retrouvée limitée par mon objectif premier. En me focalisant sur l'étude d'un type d'institution, certes importante, mon projet initial se trouvait amputé, cette recherche m'éloignant d'une réflexion plus globale sur un ensemble complexe de relations et d'échanges relatifs à la culture matérielle. J'ai donc revisité mon projet après avoir déjà entamé la rédaction de cette thèse pour reprendre un ensemble de questions sur un élément plus tangible ouvrant sur un vaste champ de réflexion : l'objet, les sens qu'on lui donne, les usages qui en sont faits, les récits qui l'entourent, dans le contexte des ruptures de la période coloniale et face aux processus actuels de résurgence qui touchent les sociétés inuit contemporaines, en prenant comme fil directeur celui de la préservation culturelle.

Les études sur l'objet ne datent pas d'aujourd'hui. On peut les faire remonter à l'émergence de la notion de culture matérielle à l'ère victorienne, jusqu'aux différentes investigations liées à son agentivité, à ses fonctions sociales et mémorielles, en passant par son traitement en anthropologie, en histoire de l'art et en muséologie (Buchli 2002; Turgeon 2007; Mairesse et Deloche 2011). Il en résulte une production académique riche, vaste, fragmentée et compliquée, un constat posé d'ailleurs en 2021 par les universitaires Beverly Lemire, Laura Peers, et Anne Whitelaw :

Although the humanities and social sciences have explored material and visual sources, the methodology for using these sources has posed a central challenge [...] We join in recent efforts to acknowledge the power of materiality, with a focus on historic contexts that resonate into the present. To complicate matters, related but distinct disciplinary approaches to material and visual culture have developed around art history, social and economic history, material culture and museum studies, and material anthropology. Many of these approaches provide valuable perspectives but are seldom linked across disciplines. Nor do they routinely address the processes of collaborative, interactive, longitudinal projects that incorporate Indigenous way of knowing³ (Lemire, Peers, et Whitelaw 2021, 27).

Mon intérêt est motivé, comme Lemire et ses coauteures l'écrivent, par le pouvoir de la matérialité, et ce qu'elle révèle de la résonance du passé dans le présent. Il s'inscrit dans un champ d'investigation des contextes historiques et culturels non seulement de création, mais aussi de circulation des objets, prenant en compte les processus de transmission, d'échanges et de transferts épistémologiques. L'ouvrage

³ « Bien que les sciences humaines et sociales se soient intéressées aux sources matérielles et visuelles, la méthodologie pour leur utilisation a représenté un défi important [...] Nous nous joignons aux efforts récents pour reconnaître le pouvoir de la matérialité, en mettant l'accent sur les contextes historiques qui résonnent dans le présent. Pour compliquer les choses, des approches disciplinaires connexes mais distinctes de la culture matérielle et visuelle se sont développées en histoire de l'art, en histoire sociale et économique, en culture matérielle et en muséologie, et en anthropologie matérielle. Nombre de ces approches offrent des perspectives intéressantes, mais sont rarement associées les unes aux autres. Elles ne traitent pas non plus systématiquement du déroulement des projets collaboratifs, interactifs et égalitaires qui intègrent des modes de connaissance autochtones ».

The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective, édité par Arjun Appadurai en 1986, et plus particulièrement la contribution d'Igor Kopytoff, a introduit dans les recherches la notion clé de biographie d'objets, retraçant les périodes reconnues dans la vie d'un objet, et des marqueurs culturels qui les caractérisent :

Even if our own approach to things is conditioned necessarily by the view that things have no meanings apart from those that human transactions, attributions, and motivations endow them with, the anthropological problem is that this formal truth does not illuminate the concrete, historical circulation of things. For that we have to follow the things themselves, for their meanings are inscribed in their forms, their uses, their trajectories⁴ (Appadurai 2013a, 5).

Cette démarche focalisée sur les déplacements de l'objet, et la succession d'usages et de sens qu'il revêt a ainsi été appliquée à la culture matérielle domestique (Bonnot 2015), aux marchandises et autres objets d'échange (R. B. Phillips 1998b; Kopytoff 2013), à l'art (R. B. Phillips et Steiner 1999), et aux photographies (Edwards 2002), considérées ici dans leur matérialité, de même qu'aux processus d'appropriation et de désappropriation des objets (Turgeon 2004) et des collections (Byrne et al. 2011; Harrison 2013). La muséologue Susan Pearce enracine cette démarche dans la muséologie des années 1990, avec une approche nourrie par Ferdinand de Saussure et Roland Barthes, en se penchant sur les évolutions du sens donné à un objet, afin de montrer comment un objet fonctionnel peut évoluer pour endosser un large nombre d'interprétations dans une recreation perpétuelle de sens. Pearce identifie plus particulièrement un état, qui n'est plus de l'ordre de l'utilitaire, mais qui ne relève pas encore d'un régime patrimonial délocalisé. Dans un article sur le parcours d'une veste portée par un lieutenant britannique blessé lors de la bataille

⁴ « Même si notre propre approche aux choses est nécessairement influencée par l'idée que celles-ci n'ont pas de sens en dehors de ceux que les échanges, les attributions et les motivations humaines leur confèrent, le problème anthropologique est que cette vérité formelle n'explique pas clairement la circulation tangible et historiquement située des choses. Pour cela, il faut suivre les choses elles-mêmes, car leurs significations sont inscrites dans leurs formes, leurs usages, leurs trajectoires, etc. »

de Waterloo, elle cerne le rôle de cette veste, trouée par une balle, conservée comme support de mémoire dans un réseau familial (Pearce 1994). Ce statut ontologique de l'objet ressort aussi des travaux sur des objets inuit de l'anthropologue Marie-Pierre Gadoua (2013) et de l'archéologue Brendan Griebel (2013). Ces derniers se sont intéressés à leur potentiel dans la réactivation des mémoires et des savoirs et leur inscription dans des réseaux familiaux et communautaires inuit. Ils soulignent ainsi le rôle de la culture matérielle comme objectification de la mémoire et des savoirs, pour paraphraser les mots de l'historien Laurier Turgeon (2004, 1).

Sujet d'histoire depuis les années 1990, la mémoire est un terme polysémique, « faite de segments et de recoupements entre l'individuel et le collectif » (Combeau 2006, 32). Elle est avant tout la présence du passé, comme l'écrit l'historien Henri Rousso : « La mémoire est donc d'abord un phénomène qui se conjugue au présent (...) C'est une trace vivante, active, portée par des sujets » (Rousso 1998, 16). Elle se distingue de l'histoire, qui exploite un rapport au temps différent, par la distance et l'objectivation (Combeau 2006, 34), bien que ces deux activités soient à la fois indépendantes et complémentaires (Trudel 2002b, 11), surtout quand elles concernent des mémoires alternatives, marquant des perspectives marginalisées ou effacées. La mémoire collective devient ici un outil pour les minorités culturelles pour déstabiliser les perspectives européocentriques faisant d'elles des sujets plutôt que des auteurs, quand elles ne sont pas tout simplement oubliées des livres d'histoire (Combeau 2006, 31). Pour le sociologue ilnu Pierrot Ross-Tremblay, cette mémoire culturelle, comprise comme un inventaire transmis d'expériences, et cible des politiques coloniales, est au cœur de l'établissement de l'identité et de l'affirmation d'une continuité culturelle :

La mémoire culturelle d'un groupe, en tant qu'inventaire d'expériences transmises de génération en génération, est la nourrice de son identité et le référentiel à partir duquel ses membres définissent leurs normes, le modèle de société qu'ils choisissent de reproduire ou d'éviter et leur sens du sacré, c'est-à-dire ce qui a de la valeur ou pas pour les gens, ce qui doit être sacralisé, commémoré

ou célébré. La transmission de cette mémoire culturelle est donc à la base de la continuité culturelle d'un groupe, de la reproduction de son identité, de son mode de gouvernance, de ses normes, de la pérennité de son ordre social et de sa capacité à s'autodéterminer. C'est ainsi que le déracinement des Premiers peuples de leur propre savoir sur eux-mêmes est devenu le cœur des politiques assimilationnistes de la Couronne (Ross-Tremblay 2015, 222).

Les études sur la mémoire des Inuit participent donc plus largement aux recherches sur les mémoires sociales des Autochtones en Amérique du Nord, et sur les constructions historiennes qui en émergent (G. E. Sioui 1999 ; Bousquet 2006 ; Miller 2008). Ces dernières, qui adoptent une variété de formes orales et écrites, participent ainsi à des démarches de reformulation historiographique, décrites par l'historienne Susan Miller (2008) comme un mouvement de « writing back ». Ce terme évoque des dynamiques à la fois de résistance, de rectification (avec l'homonyme « righting back ») et de recouvrement des récits, des mémoires et des histoires à la suite des politiques d'assimilation et d'effacement.

Les Inuit ont ainsi ouvert de nombreux chantiers de collecte et de publication de la tradition orale, et ce, dès la fin des années 1970, avec l'apparition des premières organisations inuit, permettant de reconstituer une histoire culturelle⁵ (Laugrand 2002a, 97 ; Duvicq 2015, 146 -47). Ces travaux permettent non seulement d'avoir accès au passé lointain et proche des communautés inuit, mais aussi de re-complexifier une histoire pluriculturelle de l'Arctique, à l'instar des travaux de l'anthropologue Dorothy Eber (2008) sur les récits inuit de rencontre avec les expéditions scientifiques et militaires du 19^{ème} et du 20^{ème}. À partir des années 1990, des travaux se focalisent de plus sur la structure de cette mémoire, et son déploiement dans diverses formes, imprégnant l'oralité (Trudel 2002a), l'écrit (Duvicq 2015), le visuel (Duchemin-Pelletier 2014), ou encore l'espace (Collignon 2002). Des recherches

⁵ Voir par exemple la série de publication *Interviewing Inuit Elders* (1999), fruit d'un projet du Nunavut Arctic College mené dans les années 1990.

s'attardent alors sur ses liens avec les revendications identitaires, avec l'émergence d'une conscience historique (Graburn 1998), ses divergences générationnelles (Laugrand 2002a) ou régionales (Csonka 2005), ou encore les enjeux et l'éthique de la remémoration (Stevenson 2006), particulièrement dans le cas des mémoires traumatiques (Gadoua 2010). Je me situe au croisement entre les réflexions sur l'objet et les recherches sur la mémoire collective des Inuit, en considérant la présence matérielle du passé, et ce qu'elle permet de retrouver et de transmettre en matière de savoirs et de savoir-faire. Je vais avoir de plus l'occasion de considérer, au sein de cette présence du passé, la matérialité d'une histoire de contacts culturels, de réception et d'appropriation d'éléments étrangers dans l'Arctique, et son intégration dans les récits historiques inuit. Une première question de recherche concerne donc la place de la culture matérielle dans l'énonciation historique, sous la forme d'une matérialité de la mémoire culturelle incluant des moments de ruptures, de continuité et de recouvrement.

L'intérêt porté aux objets ne s'arrête néanmoins pas aux souvenirs qu'ils suscitent. De manière complémentaire, ils permettent aussi de documenter ces savoirs, de les transmettre et de les repenser au prisme du présent. Inuarak-Dall évoque ainsi dans son texte des mécanismes d'invention, d'innovation et d'adaptation. Un ulu, c'est avant tout du *girl power* : un pouvoir d'action des femmes, une capacité d'être et de faire. Toutefois, cette référence à l'innovation matérielle, au cœur de la capacité d'adaptation des peuples de l'Arctique (Katsak 2020, 141), ne veut pas dire que ces adaptations ne se sont accomplies sans tensions et difficulté, ni sans pertes culturelles. Un constat grave peut même être posé : la perte des objets, à la suite des programmes de collecte massive entrepris au 19^{ème} et au 20^{ème} siècle, a altéré la transmission des savoirs, exacerbant les ruptures provoquées par la scolarisation et l'interdiction des pratiques culturelles (Delamour 2017, 79). John

Amagoalik, auteur et politicien inuit⁶, dresse ainsi un bilan sombre à la fin des années 1990, quelques années avant que le territoire du Nunavut ne soit créé :

During the later part of the twentieth century, Inuit came close to forgetting their heritage. They came close to denying their identity. They now realize that they must preserve their culture and traditions. That they must make sure the true history of the Arctic and the Inuit is told. And that they must continue to practice "sovereignty" over the ancestral homeland⁷ (Amagoalik 1995).

Toutefois, la reconnaissance d'un appauvrissement de leur héritage, loin d'être subie passivement, a entraîné un ensemble de stratégies, individuelles, communautaires, et institutionnelles, visant justement à préserver les savoirs et les pratiques, à les connaître, les perpétuer et les garder vivants. Témoignages et travaux universitaires reviennent ainsi sur l'établissement, les aspirations et les défis rencontrés par des projets divers — touchant à la langue (Dorais 1996), à la généalogie (Gendron et Kokiapik 2010), à la toponymie (Collignon 2002), à l'archéologie (Griebel 2013; Desrosiers et Rahm 2015), au territoire (Dawson et al. 2018; Bibaud 2012; T. Martin 2012) — qui constituent un réseau communautaire composé de plusieurs responsables culturels, pédagogiques et politiques. À l'objet porteur de mémoire est associé l'objet porteur de savoirs et vecteur de transmission. Au-delà de l'intégrité physique et historique des objets, l'idée de préservation est ici indissociable de la préservation des traditions, de l'histoire et de l'identité culturelle des personnes. « *Preservation is about people, and objects have their role in cultural preservation⁸* » (Clavir 2002, xvii), souligne de ce fait l'anthropologue Miriam Clavir dans ses travaux. Les réflexions s'attardent ainsi sur le potentiel de la culture matérielle pour la

⁶ Il est président de l'organisation inuit *Inuit Tapiriit Kanatami* (ITK) dans les années 1980 et commissaire en chef de la commission d'établissement du Nunavut.

⁷ « Au cours de la dernière partie du 20^{ème} siècle, les Inuit ont failli oublier leur héritage. Ils ont failli renier leur identité. Ils constatent maintenant qu'ils doivent préserver leur culture et leurs traditions. Qu'ils doivent s'assurer que la véritable histoire de l'Arctique et des Inuit soit racontée. Et qu'ils doivent continuer à exercer leur "souveraineté" sur leur territoire ancestral ».

⁸ « La préservation concerne les personnes, et les objets ont leur rôle à jouer dans la préservation culturelle ».

transmission des récits et des savoirs et pour le renforcement de l'adaptabilité des individus et des communautés, en liant passé, présent et futur (Schmidt 2016; Gadoua 2010; Owingayak 2008).

Au sein de ce champ de recherche, la muséologie dans l'Inuit Nunangat (les territoires inuit au Canada) reste peu explorée, exception faite d'un corpus important d'écrits sur l'art inuit et sur sa mobilité dans les musées et marchés d'art nationaux et internationaux⁹. Le traitement de ce corpus a donné lieu à la fois à des travaux universitaires et à des contributions émanant d'un corps professionnel souhaitant relater son expérience. Ces études permettent néanmoins de repérer plusieurs dynamiques de réception des collections à l'œuvre, tant dans les institutions allochtones, que directement dans l'Inuit Nunangat, que ce soit par de nouvelles modalités d'accessibilité aux collections (Gadoua 2010; Driscoll Engelstad 2010; Buijs 2018), des dynamiques de rapatriement et de retour (Gabriel et Dahl 2008), ou la patrimonialisation de la culture matérielle présente dans les communautés (Arnold 1994; Graburn 1998; Hendry 2005; Owingayak 2008). De plus, les écrits permettent de repérer un certain nombre de défis et d'enjeux communs qui touchent à la mise en place de programmes participant à la dynamique de préservation culturelle et de transmission des savoirs d'une génération à une autre. Nourrie de ces réflexions, je souhaite explorer la place et les usages de la culture matérielle dans les modes de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines. Je souhaite plus particulièrement m'intéresser aux stratégies mise en place par des individus et des organisations inuit afin de dégager leurs aspirations en matière de documentation, de transmission et d'expression culturelles.

Les travaux évoqués s'inscrivent dans le contexte plus large des débats qui agitent la muséologie depuis plusieurs décennies. La muséologie critique, concernant l'étude de la muséologie fonctionnelle (comprise ici comme l'ensemble des pratiques

⁹ Florence Duchemin-Pelletier (2014) en offre un état détaillé dans son travail de thèse, pp. 19-29.

et paradigmes muséaux), est ancrée dans les théories critiques, dont les apports théoriques des mouvements postcoloniaux et décoloniaux (Shelton 2013). Reconnaisant le manque de neutralité de l'institution, ce champ d'investigation déconstruit les dynamiques de pouvoir et les processus de normalisation des discours à l'œuvre dans les espaces muséaux, tout en explorant les pratiques émergentes des mouvements de revendications et des controverses ayant transformé les institutions muséales depuis les années 1960 (Shelton 2013; Phillips 2011). Les réflexions se développent, d'une part, autour de la déconstruction des paradigmes historiques, et d'autre part, à partir de l'étude de la « reconstruction » des pratiques par l'exploration de l'histoire des institutions, des collections et de projets spécifiques (Phillips 2011, 18-20). Elles touchent ainsi à une diversité de phénomènes liés à l'étude des connexions entre l'institution muséale et l'assise d'une idéologie impérialiste (Hooper-Greenhill 1992; Bennett 1995), mais aussi à la transformation des logiques et des pratiques muséales (Hooper-Greenhill 1992; M. G. Simpson 2001; Clavir 2002; Kreps 2003; Lonetree 2012; Harrison, Byrne, et Clarke 2013; Onciul 2015), et aux diverses dynamiques d'appropriation, de désappropriation et de réappropriation des collections, dont les démarches de rapatriement visuel et physique (Cranmer-Webster 1992; Mihesuah 2000; Edwards 2002; Gronnow et Jensen 2008; Krmpotich 2010; Delamour 2017).

Ces travaux ont ainsi révélé une longue histoire de collecte et de classification des objets, tout en donnant à voir les changements radicaux dans la manière dont ils ont été désirés, classés et interprétés. La culture matérielle est touchée par des dynamiques d'assemblage¹⁰, opérées par les déplacements physiques et épistémologiques que connaissent les objets, et leur rassemblement en canons¹¹, en

¹⁰ Je reprends ici l'expression telle qu'elle est utilisée dans l'ouvrage *Reassembling the Collection: Ethnographic Museums and Indigenous Agency* (2013), édité par Rodney Harrison, Sarah Byrne et Anne Clarke.

¹¹ Dans le contexte de l'histoire de l'art, un canon désigne un système souple qui rassemble les œuvres identifiées comme exceptionnelles et envers lesquelles est jugé le reste de la production artistique. Central à la production artistique et à l'écriture de l'histoire de l'art jusque dans la deuxième partie du vingtième siècle, la notion de canon est ensuite peu à peu remise en question (Givens 2019).

corpus, et en collections. Les travaux font ainsi état des nombreux transferts épistémologiques qu'ont connus les objets collectés auprès de communautés extra-occidentales, dans les interprétations qui en ont été faites, mais aussi dans leur classification. À partir du 19^{ème} siècle plus particulièrement, ils sont classés soit comme des artefacts, selon des critères relevant de l'ancienneté et de l'usage, et comme relevant de l'anthropologie; soit comme des œuvres d'art, intégrés au monde de l'art (Clifford 1988, 229), un réseau de coopération et de conventions sémantiques et pratiques qui permet d'aboutir à une œuvre intemporelle et décontextualisée (Becker 2010). D'autres objets échangés, qu'il s'agisse de souvenirs touristiques, de production commerciale, de curiosités, ont été systématiquement dévalorisés malgré leur popularité, relevant au mieux du folklore (Clifford 1988, 223; Phillips 1998b). Ces dynamiques d'inclusion et d'exclusion ont depuis été critiquement déconstruites, au profit d'une nouvelle perméabilité entre des catégories historiquement établies comme mutuellement exclusives, de l'élargissement des canons, d'autres approches de la créativité, et de la résurgence des épistémologies autochtones relativement aux arts et aux objets (Duchemin-Pelletier 2014; Isaac 2016; Igloliorte 2017; Franco 2019b).

Plusieurs travaux ont en conséquence abordé les liens établis entre objets, personnes et idées, dans des contextes de relations inégales, cherchant ainsi à problématiser les collections muséales comme des assemblages non seulement matériels, mais aussi sociaux (Handler 1993, 33; Byrne et al. 2011). L'anthropologue James Clifford introduit plus particulièrement l'idée d'approcher les musées, afin de valoriser ces rencontres et leur dynamique, comme des zones de contact¹², définies de la façon suivante : « *the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now*

¹² Il emprunte cette formule à la professeure en littérature Mary Pratt, qui l'applique d'abord à la littérature en contexte colonial (Pratt 1992).

*intersect*¹³» (Clifford 1997, 192). Cette notion a été par la suite maintes fois réutilisée, réévaluée, et déclinée sous plusieurs versions (Karp et Lavine 1991; Boast 2011; Onciul 2015). Plus généralement, elle pousse à s'interroger sur le musée comme une configuration culturelle particulière à travers laquelle se matérialisent et se négocient des relations sociales, par le biais d'efforts conscients et délibérés, de mise en discours et de représentation. Dans le contexte de cette thèse, il s'agit alors d'interroger les musées, en se concentrant sur l'art contemporain inuit, comme des espaces de négociations interculturelles, ou les discours sont construits face à l'autre. Comment ceux-ci participent-ils aux réflexions sur les conditions d'une souveraineté culturelle et les énonce auprès d'un public diversifié ?

L'ensemble de cette thèse est ici marqué par des pratiques manifestant une présence actuelle, à l'encontre des paradigmes de disparition et de stase, et donc par un sentiment puissant de survivance, tel que ce terme a été pensé et formulé par l'écrivain et universitaire ojibwé Gerald Vizenor (2019, 38): « *The actual practices of survivance creates a vital and astute sense of presence in history, stories, art, and literature. (...) Native survivance is an active sense of presence over historical absence*¹⁴ ». L'ensemble des pratiques évoquées, de la reconnaissance des pertes culturelles à la transformation de l'espace muséal, en passant par les différentes stratégies de préservation et de transmission culturelle, cristallisent une posture réflexive sur la culture, indissociable des stratégies de résurgence et d'autonomisation, qui s'étendent au-delà des revendications culturelles, comme l'exprime par exemple l'historienne de l'art Heather Igloliorte: « *If we are going to achieve inuit sovereignty in Canada, we need to regain our cultural sovereignty. We need to preserve and fortify our Inuit languages, traditions and cultural practices in order to strengthen our*

¹³ « La coprésence dans l'espace et le temps de sujets auparavant séparés géographiquement et historiquement, et dont les trajectoires se croisent à ce moment donné ».

¹⁴ « Les pratiques actuelles de la survivance créent un sentiment vital et percutant de présence dans l'Histoire, les récits, l'art et la littérature. [...] La survivance autochtone est un signe effectif de présence au-delà de l'invisibilisation historique ».

communities and cultivate our cultural resilience »¹⁵ (Igloliorte 2014, 153). Une affirmation culturelle et identitaire se révèle ainsi nécessaire à l'avancée des revendications sociales et politiques en faveur de la souveraineté inuit. Comme le souligne l'anthropologue Joy Hendry (2005, 156), un peuple ne peut procéder à une quelconque revendication territoriale avant d'avoir établi son identité, rendant essentielle la démonstration d'une existence continue. Les réflexions touchant à la préservation culturelle participent donc plus largement aux revendications des droits des communautés autochtones dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, période ayant particulièrement agité les pays construits sur le colonialisme d'occupation. Les luttes ont participé au développement d'un discours cohérent et d'un corpus rhétorique et visuel dont l'objectif est de défendre la souveraineté autochtone à plusieurs niveaux et de restaurer l'autonomie culturelle, intellectuelle et politique de ces sociétés. Taiaiake Alfred, intellectuel kanien'kehà:ka (mohawk), annonce ainsi :

Les gens qui sont capables de façonner des idées, de traduire et de créer un langage seront essentiels au processus de décolonisation, lorsque nous aurons créé une politique informée et critique en augmentant le niveau de scolarisation général dans nos communautés. La décolonisation structurelle et psychologique est un processus intellectuel, ainsi que politique, social et spirituel. Nous n'envisagerions pas de permettre à un homme blanc de représenter les nôtres pour initier ou effectuer une guérison, ou pour nous donner des leçons sur notre spiritualité; de même la revitalisation de nos idées et de nos institutions ne devrait pas être confiée à un sous-contractant (Alfred 2014, 278).

Les communautés autochtones formulent de ce fait tout au long de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle un ensemble de discours et de représentations sur leur contemporanéité et leur présence, culturellement et socialement autonome, affirmant leur existence dans un contexte colonial de marginalisation et d'oppression systématiques (Hendry 2005; Alfred 2008; Bell et Napoleon 2008). Les revendications

¹⁵ « Si nous voulons parvenir à la souveraineté inuit au Canada, nous devons retrouver notre souveraineté culturelle. Nous devons préserver et fortifier nos langues, nos traditions et nos pratiques culturelles inuit afin de renforcer nos communautés et de cultiver notre résilience culturelle ».

portant sur la question des souverainetés autochtones accompagnent de plus un désir de revitalisation des cultures, des institutions et des paradigmes autochtones, c'est-à-dire leur réappropriation et leur réactualisation assurant leur vitalité et leur pérennité dans la société actuelle (Hendry 2005; Smith 1999). Cette revitalisation prend des formes diverses, allant de la préservation de l'inuktitut à la résurgence des épistémologies inuit dans les institutions muséales, en passant par la réactualisation de la création textile ce que Ross-Tremblay décrit finalement comme : « les stratégies de réversibilité des dynamiques de perte de mémoire et d'identité, y compris la revitalisation des référentiels culturels à la base de nos sociétés blessées et la revalidation de notre mémoire et de nos traditions orales » (Ross-Tremblay 2015, 222) Une partie de mon travail a alors été de localiser les efforts délibérés de préservation culturelle non seulement dans les objets préservés, mais aussi dans la créativité et l'innovation matérielle.

Pour résumer, cette recherche participe aux réflexions menées depuis quelques années dans le champ de la culture matérielle autour des fonctions sociales et mémorielles des objets. Quels sont la place et les usages de la culture matérielle dans les modes de préservation culturelle des sociétés inuit contemporaines ? Je décline cet intérêt sous la forme de plusieurs questions, touchant à la mémoire, aux déplacements des objets, mais aussi à la créativité et à la formulation de discours à destination de publics allochtones. Une première question soulevée est de découvrir comment les inquiétudes des sociétés inuit face à l'érosion de leur culture sont exprimées, à la fois par les intellectuels et les artistes inuit. Je vais ensuite me pencher sur la place de la culture matérielle dans l'énonciation historique, sous la forme d'une matérialité de la mémoire culturelle incluant des moments de ruptures, de continuité et de recouvrement. J'aurai l'occasion de revenir, par le biais de cette question, à mes recherches sur l'ancien bâtiment de la mission catholique de Kangiqsujuaq. Quelle place prend-il dans la mémoire des habitants, qu'ils soient catholiques ou d'autres confessions ? Puis je m'intéresse à la place qu'occupent ces institutions dans les stratégies, d'une part, de préservation de la culture matérielle, et d'autre part, de

préservation par la transmission culturelle. Quel rôle jouent donc l'agencement des objets en collections, leur qualification au sein de différentes catégories, leur définition et leur documentation par des acteurs divers ? Quelles sont les aspirations des individus et des organisations inuit en matière de documentation, de transmission et d'expression culturelles ? La présence marquante de l'art contemporain inuit à la fois pour les communautés et sur la scène internationale me donne l'occasion enfin de revenir sur ses paradigmes d'interprétation. Comment ceux-ci reflètent-ils les réflexions sur la contemporanéité des sociétés inuit auprès d'un public diversifié ? J'explore alors non plus comment les questions de perte et de préservation circulent au sein des communautés et des organisations, mais plutôt comment la survivance des peuples inuit est formulée face à des interlocuteurs non inuit. Qu'est-ce qui guide ainsi la communication de ces idées auprès des publics ?

Avant de présenter quelques réflexions sur la méthodologie de la recherche, je reviens dans les paragraphes suivants sur les grandes lignes de l'histoire de *l'Inuit Nunangat*, afin de poser quelques bases historiques nécessaires au contexte. Loin d'être exhaustif, ce passage sert surtout à poser un contexte historique, social et politique, à l'ensemble des initiatives et de mouvements évoqués dans le reste de la thèse.

Les sociétés inuit contemporaines

En inuktitut, l'endonyme inuit signifie « les êtres humains ». Il désigne aujourd'hui un peuple autochtone qui habite majoritairement dans les régions nordiques du Canada, occupant quatre territoires et 51 communautés : l'Inuvialuit, le Nunavut, le Nunavik et le Nunatsiaviut¹⁶, dont l'ensemble compose *l'Inuit Nunangat* (la terre des Inuit). La population croissante au Sud a fait aussi émerger dans les

¹⁶ Finalement, au Labrador, un groupe d'Inuit distinct des Nunatsiavummiut cherche à faire reconnaître le NunatuKavut, un territoire au sud du Labrador (Kennedy 2015).

dernières années l'expression de « 5^{ème} territoire » pour désigner l'ensemble de ces communautés urbaines. En 2016, la population inuite était de 65 000 au Canada, dont 73 % occupant l'*Inuit Nunangat*. Cette population est très jeune puisqu'un tiers ont moins de 15 ans alors que seulement 5 % ont 65 ans et plus (ITK 2018).



Figure 2. Carte de l'Inuit Nunangat et des quatre territoires. Disponible sur le site officiel de l'ITK, consulté le 29 août 2019, https://www.itk.ca/wp-content/uploads/2016/07/InuitNunaat_Basic_0.pdf

L'ethnonyme inuit désigne aussi un ensemble de sociétés occupant les régions circumpolaires, de la Chukotka russe au Kalaallit Nunaat (Groenland). Cet immense territoire est aujourd'hui connu comme l'*Inuit Nunaat* ou *Inuit Homeland*, le territoire inuit. Au 11^{ème} siècle les Thuléens, ancêtres directs des Inuit, colonisent tout l'Arctique

de la Chukotka sibérienne au Groenland¹⁷ (Freeman 2020). L'artiste Alootook Ipellie (1951-2007) offre une description poétique de cette grande migration à travers l'Amérique du Nord :

Les Inuit avaient appris à chasser sur les mers glacées, à faire brûler le blanc de baleine, à se faire des abris de neige et à coudre des vêtements de peaux de gibier. Les outils qu'ils avaient inventés étaient des merveilles d'adaptation aux conditions extérieures auxquelles ils devaient faire face chaque jour. (...) Une fois que les Inuit eurent appris à survivre dans l'Arctique, une vaste région leur fut ouverte. Depuis la côte sibérienne, ils se répandirent vers l'est sur la moitié des rives arctiques du monde, jusqu'au Groenland. (...) Ils voyageaient à pied sur la terre vierge, emportant leurs possessions sur leurs traîneaux et leurs épaules. Telles quelques lettres sur une feuille blanche vierge, ils avançaient petit à petit dans l'immensité (Ipellie 1992, 40).

Historiquement, les Inuit sont des cueilleurs-chasseurs nomades, se rassemblant au sein de regroupements régionaux très diversifiés, dont la taille varie selon les saisons¹⁸ (Freeman 2020). L'arrivée des baleiniers, puis l'introduction de la traite transforment profondément les pratiques de chasse inuit, en les orientant vers l'exploitation d'espèces à destination d'un marché extérieur. Les Inuit sont alors encouragés à devenir des fournisseurs de fourrures, mais traités à certains égards comme une population invisible. Jusqu'après la Seconde Guerre mondiale, la présence gouvernementale auprès des populations inuit reste assez superficielle. À partir des années 1940, l'intervention de l'État ouvre une période de « colonialisme bureaucratique », dont les politiques transforment les opérations de « maintien » en

¹⁷ Les Dorsétiens font leur apparition dans l'Arctique de l'Est il y a environ 2200 ans et occupent la région pendant un millénaire. Ils sont remplacés par les Thuléens au 11^{ème} siècle, pour des causes encore mal connues. Les Thuléens sont ainsi culturellement reliés aux Inupiat (au nord de l'Alaska), aux Katladlit/Kalaallit (Groenland) et aux Yiut/Yupi'k (de la Sibérie et à l'ouest de l'Alaska) (Gendron et Pinard 2007). Il existe toutefois encore un certain nombre d'incertitudes et d'interprétations variées sur le peuplement et les transformations connues par les sociétés paléo-inuit et inuit (Gendron et Pinard 2007, 70; Labrèche 2015)

¹⁸ La langue se développe ainsi en continuum linguistique du détroit de Béring au détroit de Danemark. Le changement d'une culture dorsétienne aux sociétés inuit est situé dans les textes autour de 1600 sous la contrainte de changements climatiques importants et des contacts avec les Européens (Dorais 2010a).

opérations de « contrôle » (Morantz 2013). Elles participent à l'assimilation des Inuit, par le biais de projets de sédentarisation, de délocalisation (Madwar 2018) et de scolarisation (Vick-Westgate 2002; Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015b), et d'asservissement aux institutions administratives, médicales (Morantz 2013; Freeman 2020) et judiciaires (Jaccoud 1992), transformant rapidement et profondément les sociétés inuit, comme le rappelle Ipellie : « Au long d'innombrables générations, les Inuit avaient eu leur culture fermement en main; il fallut moins d'une génération pour que celle-ci passe dans le « moulin culture » de l'État et ne puisse plus jamais retrouver sa forme originelle » (Ipellie 1992, 46).

Le début des années 1960 constitue une période décisive puisqu'elle inaugure l'expression sur la scène nationale d'un ensemble de revendications politiques et culturelles, et aboutit à la création d'organisations représentatives. Concomitantes de la mobilisation politique, les années 1960 sont aussi le moment d'une prise de conscience par les sociétés inuit des discours produits sur leur culture. Cette prise de conscience favorise un mouvement de réappropriation et d'affirmation, constitué d'initiatives indépendantes, communautaires et institutionnelles, cherchant à établir une autonomie culturelle allant de pair avec les premières revendications d'autonomie politique. L'oralité, l'écrit, le visuel et l'audiovisuel fonctionnent alors de manière solidaire pour exprimer les intérêts, inquiétudes et revendications des Inuit (Laugrand 2002a; Bonesteel et Anderson 2008; Igloliorte 2010; Duvicq 2015).

Une première organisation d'envergure nationale mise en place par les Inuit du Canada est l'Inuit Tapirisat du Canada (ITC) en 1971 (devenu l'*Inuit Tapiriit Kanatami* — ITK — en 2001), suivie de la création du Conseil Circumpolaire Inuit (ICC) en 1977 (Bonesteel et Anderson 2008, 43). À ses débuts, l'ITC cherche à créer un territoire inuit unique au Canada, mais les difficultés rencontrées dans la négociation d'une telle revendication avec le gouvernement fédéral mettent fin à ce projet au profit de revendications territoriales négociées par les organisations régionales. Des projets d'exploitation des ressources dans l'ouest de l'Arctique et le nord du Québec précipitent aussi les négociations. Les ententes sur les revendications territoriales sont

les suivantes : la Convention de la baie James et du Nord québécois (CBJNQ) conclut en 1975, l'Entente finale Inuvialuit de 1984, l'Entente sur les revendications territoriales du Nunavut de 1993 et l'Entente sur les revendications territoriales des Inuit du Labrador, ratifiée en 2005. Pour chacune de ces ententes, l'association inuit négociant le règlement s'organise sous la forme d'une société responsable de l'administration des fonds et des conditions conclues dans le cadre du règlement (Bonesteel et Anderson 2008, 44).

Les structures établies créent donc une gouvernance fragmentée qui toutefois participe grandement à la poursuite du processus de construction d'une identité régionale chez les Inuit. Les projets d'autonomie politique sont ainsi le fruit de leurs interactions avec les gouvernements fédéral et provinciaux. Sans chercher à revenir à une structure préexistante, ils aboutissent à la création de nouveaux espaces politiques et à la mise en place de nouveaux régimes de gouvernance. Ces différentes organisations représentent aujourd'hui une population inuit en pleine croissance dans une région dont l'importance géopolitique prend constamment de l'ampleur (Rodon 2013, 397).

Bien que je me réfère régulièrement dans cette thèse à des projets développés dans l'ensemble de *l'Inuit Nunangat*, je me focalise néanmoins sur le Nunavik, la région du nord du Québec avec un projet qui concerne le village de Kangiqsujuaq, situé dans le détroit d'Hudson. Le Nunavik est une construction politique relativement récente, fruit des interactions des Inuit de cette région avec les gouvernements du Canada et du Québec. Les premiers exemples de mobilisation viennent des coopératives, tout d'abord créées dans les années 1960 pour rapatrier et redistribuer le bénéfice des ventes d'œuvres d'art sur les marchés du Sud. Puvirnituaq au Nunavik constitue ainsi le berceau du mouvement avec la fondation de la première coopérative en 1961, dans le prolongement de l'association des sculpteurs de Puvirnituaq créée, en 1958, sous l'impulsion du prêtre Oblat Steinman et de l'intellectuel et militant inuit Taamusi Qumaq. Ces exemples serviront de modèles aux communautés voisines et les inciteront à développer des associations semblables, poussant le gouvernement

fédéral à fonder le programme de développement des coopératives. Ottawa, qui cherche alors un moyen de faciliter l'intégration des populations inuit dans le système économique canadien voit dans ce mouvement naissant un modèle de développement facile à implanter dans les communautés du Nunavik. Les coopératives se fédèrent au cours des années 1960 avec la mise en place de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec qui devient l'agence de commercialisation pour les coopératives du Nunavik en 1967. Ces coopératives diversifient par la suite leurs secteurs d'activités, investissant la distribution alimentaire (avec la création de magasins de coopérative dans les communautés), l'aviation commerciale ou le tourisme. Puis, à partir des années 1970, elles s'impliquent dans des revendications politiques pour une plus grande autonomie (Coward Wight 2013b ; T. Martin 2003 ; Péladeix 2007).

La Convention de la baie James et du Nord québécois (CBJNQ), considérée au Canada comme le premier traité moderne portant sur les droits territoriaux des peuples cris et inuit, est signée en 1975 à la suite de l'opposition des Inuit et des Eeyou (Cris) à un projet hydroélectrique de la baie James développé sans consultation avec les populations résidentes. Les négociations engagées dans l'urgence mènent à la division du territoire du Nunavik en trois catégories, chacune correspondant à différents niveaux de gouvernance inuit. Les terres de la catégorie I comprenant l'intérieur et les environs des communautés sont administrées exclusivement par celles-ci. Les terres de la catégorie II sont réservées à la chasse, à la pêche et au piégeage par les bénéficiaires (c'est-à-dire l'ensemble des Inuit considérés comme signataires). Elles comprennent environ 70 000 km². Les terres de la catégorie III représentant la majorité du Nunavik, peuvent être exploitées par le gouvernement québécois, en consultation avec les organisations inuit. Les bénéficiaires conservent plusieurs droits d'utilisation du territoire pour la chasse et la cueillette (Turcotte 2011).

À la suite de la signature de la CBJNQ, sont créées au Nunavik l'administration régionale Kativik, la commission scolaire Kativik et la régie régionale de la santé et des

services sociaux. Ces institutions, publiques et régionales, sont non ethniques. Le Nunavik maintient encore aujourd'hui une séparation complète entre l'administration régionale Kativik, qui offre des services à l'ensemble de la population du Nunavik, et la société Makivik qui représente et protège les intérêts des Inuit du Nunavik signataires et bénéficiaires de la CBJNQ. Ces deux organisations sont dans les faits souvent appelées à collaborer, mais elles demeurent distinctes (Rodon 2013, 392-94). Le Nunavik couvre finalement un territoire d'une superficie d'environ 507 000 km², ce qui le rend presque aussi grand que le territoire de la France métropolitaine (d'environ 550 000 km²). Il compte aujourd'hui environ 12 000 personnes réparties en quatorze villages et constitue la deuxième région en population inuit au Canada, après le Nunavut¹⁹ (ITK 2018, 8). C'est un immense territoire, dont les différentes communautés ne sont accessibles qu'en avion, ou par bateau durant l'été (un moyen de transport surtout utilisé pour les marchandises). C'est aussi la région de l'Inuit Nunangat qui conserve la plus importante rétention linguistique, avec 98% des Nunavimmiut indiquant avoir comme langue maternelle l'inuktitut au début des années 2010. Néanmoins, cette rétention n'exclut pas le concept d'érosion linguistique au sein des communautés et un ensemble d'inquiétudes à son sujet, une question sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir (Société Makivik et coll. 2014b).

¹⁹ Environ 250 Inuit habitent aussi Chisasibi/Mailasikku, dans l'Eeyou Istchee, au sud du Nunavik. Des communautés inuit sont de plus installées dans les principales villes du Québec, et plus particulièrement Tiohtiá:ke [Montréal], et ont pris l'habitude de se nommer comme étant des *urban Inuit*, des Inuit urbains, tout en conservant leurs attaches avec leur communauté au Nunavik.



Figure 3. Carte du Nunavik. Disponible sur le site officiel de la Nunavik Landholding Corporations Association, consulté le 29 août 2020, <http://www.nlhca.ca/maps/>

Considérations méthodologiques

Cette recherche doctorale emprunte à deux disciplines, l'anthropologie sociale et l'histoire de l'art, ce qui permet de rendre compte d'approches distinctes de la culture matérielle et visuelle. Ces approches, qui produisent un corpus vaste et fragmenté, offrent une diversité de pistes théoriques et méthodologiques, toutes intéressantes, mais qui sont rarement liées entre elles. S'y plonger revient alors à repousser les frontières disciplinaires, parfois jusqu'à l'inconfort créatif, tant théorique que méthodologique, pour reprendre les mots de Lemire et de ses

coauteures (Lemire, Peers, et Whitelaw 2021, 27). J'ai choisi plus particulièrement de considérer dans la constitution d'une méthodologie pertinente les apports de l'anthropologie muséale, dont les outils théoriques et méthodologiques peuvent s'appliquer aux différentes modalités d'assemblages matériels et visuels (Handler 1993; Byrne et al. 2011; Bouquet 2012). Cette approche me permet de remédier aux lacunes dans la documentation en articulant la recherche documentaire avec l'observation participante, l'investigation biographique des objets, ou les entretiens avec l'analyse de plusieurs couches discursives afin de rendre compte de l'émergence et de l'évolution de plusieurs projets et de pratiques. Ma méthode n'a pas pour objectif de dévoiler les sens cachés, mais de considérer, comme le formule l'anthropologue Carole Delamour (2017, 97), « avec d'autant plus de force ce qui est montré et ce qui nous est laissé à voir par nos interlocuteurs ». Je m'intéresse donc aux couches discursives, aux efforts conscients de préservation culturelle et à leur raison d'être, ce qui implique de porter attention à ce qui est montré et mis en scène, aux récits consciemment formulés et affirmés sur les objets et les mémoires. Je m'attarde notamment à la toute fin de la thèse sur la notion de souveraineté rhétorique (King 2011), comme principe d'analyse de la mise en récit des œuvres d'art, dans les musées. Je prête alors attention aux enjeux liés à la présentation, et à la représentation des récits de continuité et de survivance. La notion de souveraineté rhétorique permet effectivement de souligner non seulement l'importance de l'énonciation des récits et des concepts, mais aussi celle de leur communication à des publics divers.

L'ensemble de la recherche a demandé de plus un engagement conscient avec ces développements conceptuels, afin d'inscrire ma démarche dans un processus de décolonisation de la recherche par la valorisation d'idées émanant des épistémologies autochtones et, plus particulièrement inuit. Cette démarche a pris forme à la suite de mon arrivée à Montréal en 2015 quand, en tant que jeune chercheuse française, je commence à m'imprégner des questionnements qui traversent la recherche en contexte autochtone (Smith 1999; Felt et Natcher 2011). De nature heuristique, elle

s'apparente à un cheminement continu, et toujours en cours, qui touche aux relations établies avec les personnes, les objets, les idées.

Le projet de centre culturel de Kangiqsujuaq est issu de la réflexion de la municipalité, à la suite du transfert de propriété de l'ancienne mission catholique. L'Institut culturel Avataq a été ma première porte d'entrée dans la communauté, quand j'ai apporté ma contribution à l'organisation d'événements mis en place par Elisapie Tuniq, l'une des employées d'Avataq. Elisapie Tuniq, originaire de Kangiqsujuaq a été assistante en archivistique pour Avataq de 2009 à 2019 et a agi comme liaison principale entre Avataq et la municipalité de Kangiqsujuaq pour ce projet de réhabilitation jusqu'en 2019. J'ai mené ainsi deux séjours à Kangiqsujuaq²⁰ en sa compagnie. Ce rôle d'utilité et de contribution m'a permis de légitimer ma présence dans la communauté, et d'apporter mon soutien à un organisme. J'ai ainsi tenté non seulement de mobiliser les mémoires, mais aussi d'amorcer la discussion sur les aspirations concernant le centre culturel et sur ce que représente un centre culturel pour des membres de la communauté, afin de les engager dans la recherche, et d'aménager des moments de mobilisation des mémoires et de création de savoir. Toutefois, plutôt que de faire participer des partenaires autochtones à un projet de recherche, j'ai apporté ma participation à un projet non de recherche, mais de développement culturel. Cette approche crée un fossé entre la recherche universitaire envisagée dans le cadre d'une thèse, et la participation aux différentes activités organisées permettant de reconnaître et de valoriser l'expertise de chacun. Parmi mes interlocuteurs, Elisapie Tuniq, avec qui j'ai principalement travaillé, et l'aînée Lizzie Irniq ont contribué par leur savoir à l'élaboration de ce travail, ainsi que Luukasie Nappaaluk et Juupi Arnaituq, reconnus pour leur talent de conteuse et conteur et leur connaissance de l'histoire du village. Au-delà des considérations matérielles touchant les terrains de recherche isolés et difficiles d'accès, la contrainte majeure fut

²⁰ J'ai par ailleurs bénéficié du soutien financier et logistique d'Avataq et de Makivik pour le premier voyage ayant eu lieu en 2016. Les terrains ont autrement été financés par l'EHESS et le Laboratoire d'anthropologie sociale.

linguistique, la langue maternelle de la majorité des Nunavimmiut étant encore aujourd'hui l'inuktitut. Malgré des connaissances de base dans cette langue, j'ai dû recourir à l'anglais dans mes communications avec les membres de la communauté, et à l'occasion, faire appel à l'aide d'Elisapie Tuniq pour la traduction avec les aînés et aînées de la communauté. Toutefois, limitée dans ma connaissance de la langue, j'ai eu aussi à laisser les événements se dérouler sans les comprendre, et de collecter les matériaux que qu'on voulait bien me traduire, que j'évoque dans le deuxième chapitre sous la forme de témoignages.

Cette recherche établit des relations non seulement avec des personnes, mais aussi avec des objets, des savoirs et des institutions, et s'opère dans des milieux et avec des personnes allochtones et autochtones. Plus généralement, dans la discipline de l'histoire de l'art, où le travail dans une communauté ne constitue pas la norme, les chercheurs autochtones et allochtones réfléchissent à la nature et à la localisation du savoir historique dans le monde de l'art, à la prise en compte des épistémologies autochtones et aux préoccupations actuelles des artistes et des publics autochtones²¹. Pour adapter la réflexion menée par l'universitaire Keavy Martin (2012) sur la création littéraire, il s'agit de comprendre comment des catégories comme l'art ou des pratiques comme l'analyse critique lient inextricablement le travail de recherche aux épistémologies européennes, aux dépens des concepts et des perspectives inuit sur la créativité. Le déroulé de la recherche, tant dans la reconstitution du contexte historique que dans l'étude des projets actuels a demandé un engagement avec les récits inuit, publiés ou récoltés, des œuvres d'art et des éléments de la culture matérielle. Ces différents corpus visuels et discursifs constituent un ensemble de sources historiques et historiennes, informant autant l'ensemble des données traitées

²¹ Par exemple, ces questions ont été abordées, entres autres, au cours de plusieurs colloques et tables rondes à Montréal : le colloque *Teachings : Theories and Methodologies for Indigenous Art History in North America*, organisé à l'Université Concordia les 11 et 12 novembre 2016 ; une table ronde « Repenser les pratiques en arts et littératures autochtones » organisée par le CRILCQ le 29 mars 2019 ; ou encore une table ronde « Actualités de la recherche en histoire de l'art autochtone » organisée par le CIÉRA le 4 juin 2020. J'ai personnellement participé aux deux dernières.

que le cadre d'interprétation. Ainsi, lorsque j'ai recours à des concepts allochtones, particulièrement les théories muséologiques et patrimoniales, c'est en souhaitant les confronter aux perspectives exprimées localement et dans les écrits inuit. Je me repose plus particulièrement sur la valorisation d'un entretien mené vers la fin de mon parcours de recherche avec Lisa Koperqualuk, alors nouvellement engagée comme conservatrice-médiatrice de l'art inuit au Musée des Beaux-arts de Montréal (MBAM). Ce musée, dont les collections couvrent aujourd'hui plusieurs périodes de l'Antiquité à l'art actuel, a été créé en tant qu'*Art Association of Montreal* en 1860 par plusieurs artistes et férus d'art issus de l'élite anglo-saxonne de Montréal. Dans les années 1950, le musée est l'un des premiers en Amérique du Nord à s'intéresser à l'art inuit contemporain. Durant les années 1950 et 1960, l'art inuit intègre effectivement un marché international, un vaste réseau d'intermédiaires culturels et politiques négociant la signification des oeuvres. D'autres institutions canadiennes ne sont alors pas en reste, et intègrent l'art inuit comme symbole d'identité inuit avec un engouement enthousiaste (Vorano 2013). Le marché de l'art inuit connaît une popularité croissante jusqu'à une période de récession dans la première moitié des années 1980 (Coward Wight 2013c). Le MBAM, qui accueille en 1960 la première exposition-vente d'estampes inuit, participe activement à l'établissement de ce marché florissant à destination des allochtones (Des Rochers 2011). Les directions prises récemment par le MBAM s'inscrivent de plus dans un engouement pour de nouvelles perspectives. En effet, l'histoire de l'art est confrontée depuis plusieurs décennies à un ensemble de questions sur les méthodologies et les postures éthiques pouvant être adoptées dans la déconstruction des canons, des systèmes d'exclusion, et à une réflexion sur la transformation des méthodologies de recherche, repoussant les limites des notions d'art et d'historicité. Cette réflexion m'a poussée par ailleurs à formuler autrement le récit des débuts de l'art moderne et contemporain inuit, en retardant la présentation d'un intermédiaire crucial, l'artiste James Houston, présenté comme le découvreur de l'art inuit. J'ai plutôt cherché une porte d'entrée vers les artistes par le biais des réflexions sur les pertes culturelles. Cette approche reflète par ailleurs un ensemble de changements rapides dans les paradigmes d'interprétation de

l'art inuit, sur lequel je reviens au dernier chapitre. Celui-ci examine ainsi de manière critique les discours et les pratiques institutionnelles qui ont marqué l'histoire de l'art inuit. Il s'agit d'une histoire culturelle critique, approximativement chronologique, basée sur des documents d'archives, un entretien avec la conservatrice et anthropologue Lisa Koperqualuk et une analyse des discours sur les fondements et des développements de l'art inuit. J'interroge ici les principales stratégies d'interprétation utilisées par les artistes, les intermédiaires dans la circulation et la réception de l'art inuit, et contextualise sa transformation en relation avec le monde de l'art et les paradigmes muséaux au tournant du 20^{ème} siècle et au 21^{ème} siècle.

Précisions linguistiques

Concernant l'ethnonyme inuit, j'ai choisi de suivre la position adoptée par plusieurs universitaires, et ainsi de respecter la signification originale, qui sera utilisée sans être accordée en genre et en nombre (puisque'il s'agit déjà d'un pluriel). En position adjectivale, il est aussi considéré comme invariable, ainsi : un Inuk, des Inuit, la langue inuit, etc. (Dorais 2004). Je mentionne aussi plusieurs endonymes locaux, qui désignent la population d'une région (les Nunavimmiut, pour le Nunavik) ou une communauté en particulier (les Kangirsujuarmiut, pour Kangiqsujuaq), construit sur le suffixe -miuq (miut au pluriel), qui désigne un habitant ou une habitante. L'Inuit Nunangat fait référence au territoire inuit au Canada, *l'Inuit Nunaat*, à l'ensemble du territoire inuit transfrontière. Certains termes permettent aussi de faire la distinction avec les autres êtres humains, soit les Premières Nations et Métis (*allait – alla* au singulier) soit les Allochtones (*qallunaat- qallunaq* au singulier); par exemple *inuitinnait* est utilisé dans l'Arctique oriental canadien et peut se traduire par les « seuls véritables Inuit ». De même, je privilégie au mieux de mes connaissances l'emploi des endonymes et toponymes autochtones : Kalaallit Nunaat pour le Groenland, Kanien'kehá:ka pour Mohawk. Par ailleurs, j'indique la nation des auteurs et artistes, lorsque mentionné pour la première fois.

La langue inuit se décline selon un continuum dialectal divisé par le linguiste Louis-Jacques Dorais en quatre grands ensembles : l'inupiaq d'Alaska, l'inuktun du Canada occidental, l'inuktitut du Canada oriental et le kalaallisut du Groenland. Cette langue est parente avec les langues yupik et aléoute (Dorais 1996). L'inuktitut, un terme officiellement adopté par le gouvernement du Nunavut, comprend l'ensemble des dialectes parlés dans cette région. Mes connaissances en langue inuit concernent principalement l'inuktitut du Nunavik, que ce soit le dialecte de la baie d'Ungava ou de la baie d'Hudson. Je m'efforce néanmoins de rester au plus près du dialecte des communautés, auteurs et organisations auxquels je fais référence.

Certains termes faisant référence à des réalités locales sont aussi utilisés en anglais, la langue seconde de la grande majorité des Inuit. Les interlocuteurs inuit font ainsi régulièrement référence au Nord / *North* (l'Inuit Nunangat) et au Sud / *South* (tout le reste, mais plus spécifiquement le reste du Canada), une appellation qui a fait son chemin dans ma thèse. De même, les *Elders* jouent un rôle central au sein des communautés et font référence à des individus qui certes ont un certain âge, mais sont surtout reconnus pour leurs savoirs et leur vécu, pour leur expertise dans des domaines précis. Le terme utilisé au Nunavik est *Inutuqait* (pluriel). En français, il est généralement traduit par Aînés ou Aînées.

J'ai recours aussi à de nombreuses citations en français et en anglais, y compris des citations issues des entrevues, menées principalement en anglais. Les citations sont conservées en anglais dans le texte, pour valoriser les propos originaux. Les traductions en français sont en notes de bas de page et, sauf indications contraires, sont toutes des traductions personnelles.

Plan de thèse

Le plan de la thèse suit un cours majoritairement thématique, et se découpe en quatre chapitres soulignant la spécificité d'opérations réalisées dans différents environnements et par une diversité d'individus. Le premier met l'accent sur

différents récits relatifs aux pertes culturelles, le second interroge les liens entre objets, mémoires et histoire culturelle, le troisième explore les processus de patrimonialisation, de transmission et de revitalisation, le dernier enfin s'intéresse aux relations entre objets, individus et idées au sein des musées et du monde de l'art inuit.

Le premier chapitre engage une réflexion sur la reconnaissance des pertes culturelles, en opposant, d'une part, ce qu'en disent et montrent des auteurs et des artistes inuit, et d'autre part, les paradigmes de la disparition ayant nourri tout au long du 19^{ème} et du 20^{ème} siècle l'anthropologie et l'histoire de l'art. Je précise aussi la manière dont l'art devient une première voie privilégiée de documentation des savoirs à partir des années 1950. La dernière partie du chapitre explore comment les discours sur la perte sont présents ou au contraire effacés dans l'espace muséal.

Le deuxième chapitre s'intéresse aux communautés et à la manière dont les mémoires y sont activées et l'histoire locale véhiculée par des objets, dont certains sont tout ce qu'il y a de plus banal. Il est tout d'abord consacré aux processus de formulation et de reformulation des récits qui entourent les objets. Y sont posées les premières bases théoriques sur la biographie des objets et de leur circulation. La deuxième partie est entièrement consacrée à Kangiqsujuaq, au bâtiment et aux objets qui font partie de l'ancienne mission St-Anne. Je témoigne ici de mon travail de terrain afin d'explicitier l'intégration de ces objets dans l'histoire de Kangiqsujuaq et les mémoires des kangiqsujuarmit. La fin du chapitre adopte une perspective plus générale, en revenant sur les différents moments mentionnés précédemment. Il propose, au regard de différents travaux sur la mémoire, de penser la culture matérielle, dont celle venue de l'extérieur, au prisme de la valorisation des perspectives inuit et de besoins actuels.

Le troisième chapitre dresse un bilan des différentes institutions inuit qui émergent à partir des années 1970, et de leur approche de la préservation culturelle. Je reviens plus particulièrement sur la constitution de collections par les organisations inuit. J'interroge de plus les apories liées aux processus d'institutionnalisation, en me

penchant d'abord sur la patrimonialisation de la culture matérielle, puis sur les difficultés rencontrées à la suite des transformations profondes des modalités de transmission. Je termine ce chapitre en m'intéressant à la place de la créativité individuelle par le biais des phénomènes de réactualisation et de revitalisation.

Avec le dernier chapitre de la thèse, je reviens au monde des musées allochtones, là où je les avais laissés dans le premier chapitre. Je précise la manière dont l'intégration des perspectives et des récits inuit ont évolué au fil des années. Je me penche dans un premier temps sur les bouleversements que connaissent les musées face aux mouvements de contestation avant d'examiner les bases théoriques et les défis pratiques touchant à la décolonisation et à l'autochtonisation des musées. Dans un deuxième temps, je considère comment sont formulées de nouvelles approches des arts inuit. Je termine en accordant une attention détaillée à l'équilibre entre aspirations rhétoriques des communautés et besoins communicationnels des musées, en empruntant aux recherches de Lisa King sur la souveraineté rhétorique et aux réflexions de Lisa Koperqualuk sur son mandat de conservatrice-médiatrice d'une collection d'art inuit.

Chapitre 1. Deux visions de la perte culturelle

Ce premier chapitre explore plusieurs considérations sur les pertes culturelles au sein des sociétés inuit, des réflexions étroitement liées aux processus de reconnaissance de certains éléments culturels abordés dans les chapitres suivants. Une première observation concerne deux façons dont cette perte est appréhendée : d'une part, dans les écrits de l'anthropologie et de l'histoire de l'art, et d'autre part, par les intellectuels et artistes inuit à partir des années 1940. Je me penche donc sur les distinctions qui existent entre les positions partagées par les Inuit, qui tendent à soutenir des mécanismes de documentation et de transmission, et les discours européens et euro-américains, qui appuient de façon omniprésente l'idée d'une disparition inévitable, du 19^{ème} siècle et jusqu'aux années 1970.

Le premier sous-chapitre s'ouvre sur les inquiétudes des sociétés inuit face à l'érosion de leur culture à partir des années 1940, suivant un double processus d'énonciation de la perte et de dénonciation des dynamiques coloniales. Le deuxième sous-chapitre explore ensuite différents paradigmes liés à la disparition des Inuit en anthropologie et en histoire de l'art, les deux principales disciplines qui s'intéressent à la représentation des peuples non occidentaux et au traitement de leur culture matérielle à partir de la fin du 19^{ème} siècle. Je m'attarde pour finir sur l'établissement de muséologies de sauvetage favorisant la constitution de collections muséales substantielles aliénées des communautés sources.

Les idées formulées et leur divergence se révèlent déterminantes pour les différentes stratégies de préservation et de transmission culturelle mises en place tout au long de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Les organisations inuit réagissent alors autant aux préoccupations exprimées par les intellectuels et les artistes inuit qu'aux différentes conclusions touchant leur devenir culturel énoncées au sein des sciences occidentales. En conséquence, ce chapitre ne suit pas un développement strictement chronologique, mais présente plutôt un certain nombre de considérations qui émergent à différents moments au cours des deux derniers siècles, à la fois au sein

des réflexions inuit et non inuit. Ces considérations jouent un rôle important dans les questionnements sur le devenir culturel des sociétés inuit, mais aussi sur la place qu'occupe la culture matérielle dans les stratégies actuelles de préservation, d'autre part.

1.1. (D) énoncer la perte, préserver par la création

1.1.1. *Énoncer la perte*

Bien que les réflexions des intellectuels inuit sur les pertes culturelles soient surtout très marquées dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, des témoignages antérieurs font néanmoins référence à des paradigmes préexistants qui déjà subliment la supériorité des savoirs et des capacités des générations antérieures (Laugrand et Oosten 2010, 9). L'anthropologue danois groenlandais Knud Rasmussen (Rasmussen 1931, 500) rapporte par exemple, dans les années 1920, les observations d'Inuit témoins de l'arrivée des armes à feu et de la perte de certaines pratiques chamaniques devenues obsolètes avec l'amélioration des conditions de chasse. Toutefois, l'expression de la perte connaît un certain nombre de considérations bien particulières dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, à la suite du renforcement des stratégies d'assimilation mises en place par les autorités canadiennes dans l'Arctique. Les anthropologues Nelson Graburn et Lisa Stevenson interprètent même cette angoisse de la perte comme un pilier de la modernité inuit (Stevenson 2006, 168), qui a pour conséquence une préoccupation intense et continue des Inuit au sujet de leur survie culturelle (Graburn 2006, 139).

Les Inuit observent alors la disparition ou le déclin d'éléments culturels — d'une façon de faire ou d'être, d'une technique ou encore de savoir-faire — appréhendés comme déterminants, d'une part, pour la continuité culturelle et, d'autre part, pour le maintien de la spécificité identitaire de leurs sociétés²². Les sentiments formulés à ce moment-là désignent une perte prématurée, indésirée et résultante de forces extérieures dénoncées par les auteurs et les artistes. Les réflexions menées reflètent la perception des changements dans les modes de vie et des inquiétudes sur la transmission des savoirs et des aptitudes, à la suite tout

²² La thèse de l'historienne de la littérature Nelly Duvicq (2015) et certains écrits de Nelson Graburn font état de ces sentiments. Plusieurs auteurs inuit comme, entre autres, Caroline Palliser (1978), John Amagoalik (1995 ; 2008), Taamusi Qumaq (2010), ou encore Zebedee Nungak (2017, 106) relaient aussi ces observations.

particulièrement des stratégies d'assimilation des gouvernements provinciaux et fédéraux. Alors que la présence gouvernementale auprès des populations inuit reste peu marquée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'intervention de l'État ouvre, à partir des années 1940, une période de colonialisme bureaucratique. Les politiques transforment dès lors les opérations de « maintien » en opérations de « contrôle » (Morantz 2013, 153). Elles répondent à la volonté d'intégrer les Inuit au projet de la société canadienne par l'assimilation et se développent principalement autour de la sédentarisation des Inuit (Freeman 2020). La bureaucratisation des aides et des allocations requiert d'avoir une adresse permanente (Morantz 2013). Des abattages de meutes de chiens de traîneaux restreignent la mobilité des individus (Lévesque 2010). Des relocalisations de population dans le Haut-Arctique agrandissent l'amplitude du territoire canadien aux dépens de communautés inuit déplacées dans des espaces inhospitaliers (Madwar 2018). La scolarisation des enfants, rendue obligatoire en 1951 et la création d'écoles résidentielles bouleversent les modes de transmission culturelle (Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015b).

L'historienne de la littérature inuit Nelly Duvicq (2015, 32) remarque alors la sublimation du passé dans les écrits inuit à partir de la fin des années 1950. Pour les Inuit, parmi lesquels l'auteure Caroline Palliser, l'intégrité culturelle inuit souffre à ce moment-là de la disparition du nomadisme comme mode de vie dominant : « *My age group is between a nomadic and modern age and if we don't take dramatic measures to preserve our culture, which was harsh, yet refined, invaluable and unique, we will lose it, for once our Elders die, our culture dies with them*²³ » (Palliser 1978, 5). L'artiste Pitseolak Ashoona, qui a connu cette transition à l'âge adulte, situe aussi le passage des *old ways*, de l'ancien mode de vie, à un temps nouveau après la Seconde Guerre mondiale, avec la perte du nomadisme:

²³ « Ma tranche d'âge se situe entre le nomadisme et la modernité et si nous ne prenons pas des mesures draconiennes pour préserver notre culture, qui était sévère, et pourtant raffinée, inestimable et unique, nous la perdrons, car une fois que nos aînés meurent, notre culture meurt avec eux ».

I think the new times started for Eskimos after the white people's war, when the white men began to make many houses in the Arctic. Eskimos began to move into the settlements and then the white people started helping us to get these houses. That's why life changed. I don't think everybody was too fond of moving from the camps, but they still came anyway. Now they just stay here in Cape Dorset²⁴ (Ashoona et Eber 2003, 80).

La rupture avec le territoire reconfigure alors profondément les modes de vie et les relations établies avec l'environnement, la faune et la flore. Cette conscience de la perte provoque une crise identitaire marquée par la cristallisation d'une figure idéalisée de l'Inuk au milieu des années 1970. Les auteurs inuit se demandent alors comment caractériser l'« inuicité », c'est-à-dire qualifier leur spécificité culturelle et sa différenciation avec les autres sociétés, autochtones ou allochtones (Graburn 2006, 139 ; Duvicq 2015, 176). Adamie Kalingo exprime ainsi son admiration pour un temps passé :

You and I call ourselves Inuit but we are a breed of Inuit different from the true Inuit of the past. We still have their blood in us, so our physical features tell us we're Inuit. We are a different breed, because our way of life is far removed from the lives of our ancestors—the true Inuit²⁵ (Kalingo 1976, 3).

Les années 1970 voient l'émergence, dans certains discours et écrits du Nunavik, de la figure de l'*Inularik* — le vrai Inuk. Il désigne un Inuk accompli qui détient les savoirs, les savoir-être et les savoir-faire des Inuit du passé (Duvicq 2015, 175). Cette figure peut s'apparenter à la sublimation des générations précédentes notée par Laugrand et Oosten dans des récits plus anciens. Elle est toutefois influencée ici

²⁴ « Je pense que les temps nouveaux ont commencé pour les Inuit après la guerre des Blancs [la Seconde Guerre mondiale], lorsque les Blancs ont commencé à construire de nombreuses maisons dans l'Arctique. Les Inuit se sont installés dans les villages et les Blancs ont commencé à nous aider à obtenir ces maisons. C'est ainsi que la vie a changé. Je ne pense pas que tout le monde était très heureux de quitter les camps, mais ils sont quand même venus. Maintenant, ils restent ici, à Cape Dorset ».

²⁵ « Vous et moi, nous nous appelons Inuit, mais nous sommes des Inuit différents des vrais Inuit du passé. Nous avons toujours leur sang en nous, donc nos caractéristiques physiques nous disent que nous sommes des Inuit. Nous sommes une génération différente, parce que notre mode de vie est très éloigné de celui de nos ancêtres, les vrais Inuit ».

plus particulièrement par les changements drastiques vécus par les sociétés inuit, avec l'apparition de jeunes générations qui ne connaissent pas le nomadisme. Ce concept d'*Inularik*²⁶, d'une inuité véritable, illustre à ce moment un sentiment d'impasse identitaire et de perte culturelle décrit, ici, par le jeune Nunavimmiuq Jimmy Mark :

*Today the young Inuit are told by the elders that they are not like Inulariks and that they cannot hunt or work like Inulariks because they do not know too many things about Inuit ways. And the White people tell you that it is very important to get an education if one wants to find a job. The young Inuit are caught between two cultures, the Inuit ways and the White Society*²⁷ (Mark 1977, 16).

Le sentiment d'une érosion, voire d'une disparition prochaine de la culture, et l'instabilité identitaire qui lui est associée, incitent alors plusieurs artistes et intellectuels à s'engager dans leurs propres stratégies de préservation et de documentation. Ainsi, dans les années 1940, Peter Pitseolak (1902-1973) (fig.4) devient le chroniqueur de sa communauté, après avoir découvert la photographie avec Robert Flaherty. Il entame, dans les années 1950, un projet afin de reconstituer les techniques et les histoires traditionnelles. Il remplit à cette fin ces œuvres d'informations visuelles, avec des plans larges qui intègrent autant d'éléments que possible sur l'activité représentée (Adams 2000b, 12-13).

La photographie devient à ce moment un outil important qu'il utilise pour faire face aux changements dont il est témoin. Pitseolak l'accompagne d'une pratique du dessin, de sculpture, d'aquarelles, d'enregistrements oraux, d'un journal et de manuscrits relatant aussi bien des légendes que les naissances, incluant récits

²⁶ Laugrand et Oosten font aussi référence à la notion de l'*Innumarik*, terme utilisé au Nunavut, et qui désigne aussi un Inuk accompli, qui vivait dans un temps antérieur à celui du locuteur (Laugrand et Oosten 2010, 11).

²⁷ « Aujourd'hui, les jeunes Inuit se font dire par les aînés qu'ils ne sont pas comme un Inularik et qu'ils ne peuvent pas chasser ou travailler comme un Inularik parce qu'ils n'en savent pas suffisamment sur les coutumes inuit. Et les Blancs vous disent qu'il est très important de faire des études si l'on veut trouver un emploi. Les jeunes Inuit sont piégés entre deux cultures, les façons de faire inuit et la société blanche ».

quotidiens et biographies²⁸. L'une de ses collaboratrices régulières, l'anthropologue Dorothy Eber, atteste qu'il percevait son travail comme un processus de documentation, à savoir de création d'un corpus documentaire extensif à destination des générations inuit futures :

One often-asked question is whether Peter Pitseolak knew he was photographing a disappearing lifestyle. The answer is that he was well aware he was documenting vanishing Eskimo life, although he considered his work was for the benefit of his grandchildren. Many pictures were set up specifically for the camera to "show how for the future"²⁹ (Pitseolak et Eber 1993, 13)

Pitseolak recrée pour la caméra des pratiques culturelles non seulement pour les documenter, mais aussi pour les transmettre, comme le rappelle sa fille Kooyoo : « *He told us that in the future Inuit ways might become hard to practise and he said that when my sister Udluriak and I had children, we must make sure our children remember the Inuit ways*³⁰ » (cité par Eber et Bellman 1980, 9).

²⁸ Ses archives d'environ 2000 négatifs sont confiées après son décès aux archives photographiques Notman du Musée McCord à Montréal (Adams 2000b, 18).

²⁹ « Une question souvent posée est celle de savoir si Peter Pitseolak était conscient qu'il photographiait un style de vie en voie de disparition. La réponse est qu'il était bien conscient qu'il documentait la vie inuit dans ses derniers moments, même s'il considérait que son travail était au profit de ses petits-enfants. De nombreuses photographies ont été mises en scène spécifiquement afin de "montrer comment faire dans le futur" ».

³⁰ « Il nous a prévenus qu'à l'avenir il pourrait être difficile de pratiquer les savoir-faire des Inuit et que lorsque ma sœur Udluriak et moi aurons des enfants, nous devons nous assurer que nos enfants se souviennent des façons de faire inuit ».

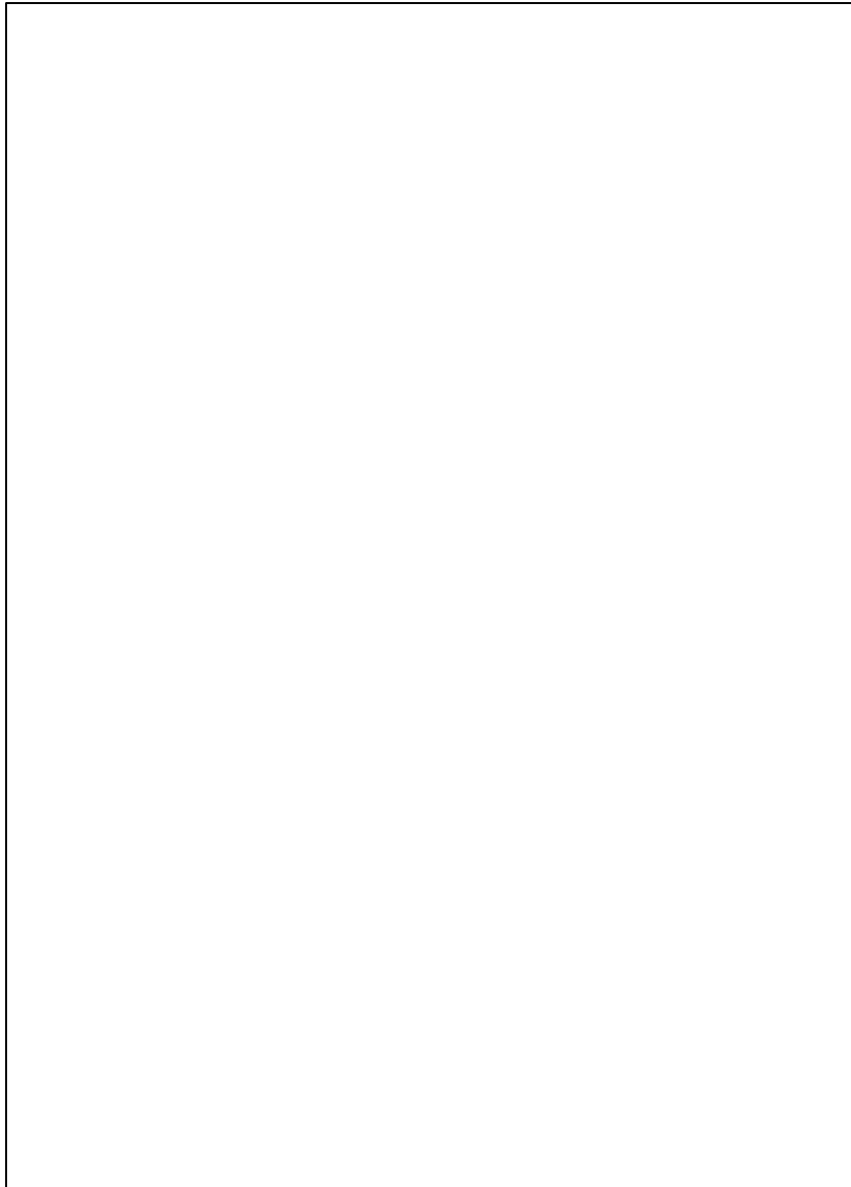


Figure 4. Peter Pitseolak (1902-1973), Peter Pitseolak avec un appareil photo et un filtre artisanal, vers 1940-1960, Musée canadien des civilisations 2000-186.

À partir des années 1950, les artistes jouent un rôle privilégié dans la documentation des savoirs. La création de sculptures au cours de cette décennie repose sur une production matérielle préexistante de miniatures d'une part, et d'objets-souvenirs, d'autre part, transformée pour un marché de l'art externe aux communautés. La diffusion de la sculpture, puis celle de l'estampe offrent à ce moment une source de revenu stable à la suite de l'effondrement du marché de la fourrure de renard dans les années 1940 (Coward Wight 2013a). Les Inuit adaptent ainsi plusieurs médiums artistiques, de même que les processus de formation et de diffusion en se fondant sur des modalités familiales d'apprentissage et de partage. Une transmission intergénérationnelle d'un savoir-faire, d'aptitudes et de connaissances, imprègne dès lors la production artistique. Aujourd'hui, la majorité des artistes continuent d'acquérir leurs compétences par l'observation, au sein de leur famille ou auprès d'autres artistes inuit (Visart de Bocarmé 2010, 332). Maria Merkuratsuk (1958 -), artiste et couturière du Nunatsiavut, rend d'ailleurs hommage à cet apprentissage familial avec une paire de mitaines produites en 2015 pour l'exposition *SakKijâjuk : Art and Craft from Nunatsiavut*. Merkuratsuk, qui a appris la couture auprès de sa mère, utilise un modèle familial préservé par son père. L'œuvre intitulée *My Father's Pattern* (fig. 5) rappelle alors l'apprentissage des savoir-faire et la transmission des modèles et motifs au sein d'une famille (Igloliorte 2018, 31).

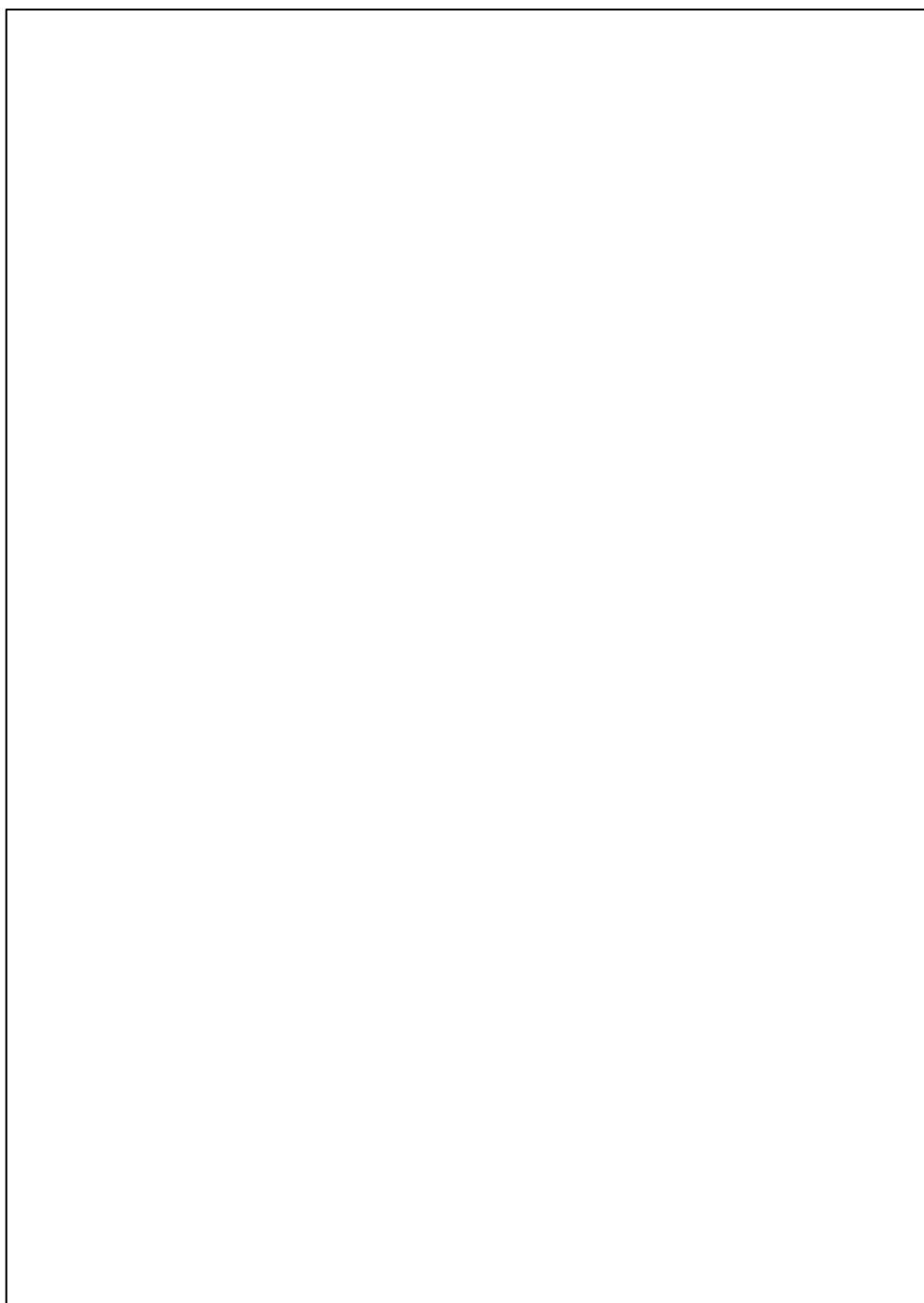


Figure 5. Maria Merkuratsuk, *My Father's Pattern*, 2015, peaux de phoque, cuir, fourrure de renard, coton et fil, 45.7 × 20.3 × 10.2 cm, The Rooms. ©Ned Pratt.

Dans une partie de *l'Inuit Nunangat*, les réseaux de diffusion connaissent rapidement l'influence des coopératives. Ces organisations sont créées dans les années 1960 pour rapatrier et redistribuer les bénéfices des ventes d'art sur les marchés du Sud, suivant un modèle de soutien à la création et de partage communautaire. Puvirnituk constitue ainsi le berceau du mouvement au Nunavik en fondant la première coopérative en 1961, dans le prolongement de l'association des sculpteurs de Puvirnituk formée, en 1958, sous l'impulsion du prêtre oblat Steinman et de l'intellectuel et militant inuit Taamusi Qumaq (T. Martin 2003, 140). La *West Baffin Eskimo Cooperative* est aussi créée à Cape Dorset (aujourd'hui Kinngait au Nunavut) en 1958, et s'investit dans les premières expérimentations de l'estampe (Berlo 1999, 180). Plusieurs coopératives sont ensuite établies dans différentes communautés pour soutenir les artistes, et plus particulièrement les jeunes artistes, en achetant la majorité des œuvres qui leur sont proposées. Les bénéfices tirés de la vente des œuvres sélectionnées pour être commercialisées au Sud permettent d'encourager des artistes qui doivent se perfectionner, mais ont néanmoins besoin d'un revenu régulier pour persévérer dans leur pratique. Les coopératives apportent de ce fait une stabilité à une occupation autrement précaire tout en redistribuant les gains dans l'ensemble de la communauté (T. Martin 2003, chap. 5).

La profession d'artiste devient ainsi en quelques décennies un métier qui tient une place centrale dans les sociétés inuit. L'artiste, compris ici comme tout individu s'adonnant à une pratique artistique ou artisanale dont il tire un revenu régulier, endosse alors un double rôle de pourvoyeur et de porteur culturel, ayant recours à ses connaissances et à ses talents pour subvenir aux besoins du noyau familial et communautaire. Pitseolak Ashoona commence par exemple à vendre tout d'abord des créations textiles, puis des dessins, pour subvenir aux besoins de sa famille suite au décès de son époux et à son installation à Cape Dorset : « *I became an artist to earn money but I think I am a real artist [...] I draw the things I have never seen, the monsters and spirits, and I draw the old ways, the things we did long ago before there were*

*many white men*³¹ » (Ashoona et Eber 2003, 13). Le statut de l'artiste est même apparenté à celui du chasseur dans les sociétés inuit par l'anthropologue Pascale Visart de Bocarmé (2010, 328), puisqu'il est estimé tant pour son expertise et ses compétences que pour son rôle de pourvoyeur. Son savoir-faire lui permet ainsi d'illustrer connaissances et mémoires par le biais des œuvres. Pour l'historienne de l'art et commissaire inuit Heather Igloliorte, la représentation des savoirs dans les œuvres, nonobstant leur traitement ultérieur sur le marché allochtone, cristallise une mémorisation individuelle et communautaire des expériences inuit dans un moment de bouleversements culturels :

*By embedding that otherwise forbidden knowledge in their artworks, Inuit artists expressed the principle of qanuqtuurungnarniq, being innovative and resourceful to solve problems, by using the means available to them—art making—to cleverly safeguard Inuit knowledge for future generations*³² (Igloliorte 2017, 110).

Ce phénomène d'adaptation et d'appropriation socioculturelle et symbolique ne concerne pas seulement la sculpture et l'estampe, mais aussi une multitude de médiums, qu'il s'agisse de littérature, de photographie ou de cinéma. Ces différents régimes de création, complémentaires, se superposent d'ailleurs dans la pratique des artistes et des intellectuels pour former un tout, une approche multimodale à la représentation et à la documentation de la culture inuit, comme c'est le cas par exemple avec Peter Pitseolak.

La plupart des artistes qui s'investissent dans la production sculpturale et l'estampe au cours des années 1950 et 1960 possèdent par ailleurs une richesse

³¹ « Je suis devenue une artiste pour gagner de l'argent, mais je pense être une vraie artiste [...] Je dessine des choses que je n'ai jamais vu, comme des monstres ou des esprits, et je dessine aussi les anciennes façons de faire, ce que nous faisons il y a longtemps, quand il n'y avait pas beaucoup d'hommes blancs ».

³² « En intégrant dans leurs œuvres ces savoirs prohibés, les artistes inuit ont suivi le principe de *qanuqtuurungnarniq*, qui consiste à faire preuve d'innovation et d'ingéniosité pour résoudre un problème, en utilisant les moyens à leur disposition — la pratique artistique — pour préserver intelligemment les savoirs inuit pour les générations futures ».

d'expériences dans laquelle ils puisent leur inspiration. L'artiste Pauloosie Kasadluak revient ainsi en 1976 sur l'aspiration des artistes à une forme de justesse visuelle et son importance pour l'affirmation des perspectives inuit :

*It is not only to make money that we carve. Nor do we carve make-believe things. What we show in our carvings is the life we have lived in the past right up to today. We show the truth... We carve the animals because they are important to us as food. We carve Inuit figures because in that way we can show ourselves to the world as we were in the past and as we are now*³³ (cité par Igloliorte 2017, 100).

Par exemple, Pitseolak Ashonna, mentionnée plus haut, est née au début du 20^{ème} siècle, vit dans des campements semi-nomades jusqu'à la fin des années 1950, avant de s'établir à Kingait (Cape Dorset). Comme elle le dit dans un ouvrage édité par Dorothy Eber en 1972 et retraçant sa vie: « *I know I have had an unusual life, being born in a skin tent and living to hear on the radio that two men have landed on the moon*³⁴ » (Ashoona et Eber 2003, 80). Elle produit tout d'abord des vêtements, puis commence à vendre des dessins à James Houston, aussi connu par les Inuit sous le nom de *Sowmik*, artiste canadien qui devient l'intermédiaire principal entre les artistes inuit et le Monde de l'art à partir de la fin des années 1940. Ashoona puise alors son inspiration dans un certain nombre de savoirs liés à la vie nomade du début du 20^{ème} siècle. Ayant pratiqué la couture toute sa vie, elle produit par exemple plusieurs dessins qui mettent en valeur les vêtements produits, et les techniques de

³³ « Ce n'est pas seulement pour gagner de l'argent que nous sculptons. Nous ne sculptons pas non plus des choses inexistantes. Ce que nous montrons dans nos sculptures c'est la vie que nous avons vécue dans le passé jusqu'à aujourd'hui. Nous montrons la vérité... Nous sculptons les animaux parce qu'ils sont importants pour nous en tant que nourriture. Nous sculptons des figures inuit parce que de cette façon, nous pouvons nous montrer au monde tel que nous étions dans le passé et tel que nous sommes aujourd'hui ».

³⁴ « Je sais que j'ai eu une vie inhabituelle, étant née dans une tente faite de peaux et ayant vécu assez longtemps pour entendre à la radio que deux hommes avaient foulé le sol de la lune » (traduction de Christine Lalonde (2015), disponible en ligne, <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/pitseolak-ashoona/biographie/>)

création, y compris les outils employés pour apprêter les peaux, comme dans un dessin datant de 1979 (fig. 6).



Figure 6. Pitseolak Ashoona (c.1904-1983), *Sans titre*, v. 1979-1980, crayon de couleur et crayon-feutre de couleur sur papier, 51,1 x 66,1 cm, Collection de la West Baffin Eskimo Co opérative Ltd.

Les œuvres reflètent alors l'importance de la factualité et de la précision des représentations pour ces artistes, qui agissent face aux pressions croissantes d'assimilation et se concentrent en conséquence sur des moments valorisés de la vie inuit. Par exemple, Aisa Tuluga (1899-1970), à l'instar d'autres artistes, représente vers 1950 un Inuk qui attend, harpon levé, qu'un phoque remonte respirer à la surface (fig. 7). Il donne ici forme à la patience et à la concentration dynamique et infaillible

du chasseur, telle qu'elle est décrite par exemple par un autre artiste et chasseur réputé, Tivi Etok : « Avant tout, un chasseur doit être patient, surtout lorsqu'il est à l'affût du gibier. [...] Un chasseur à l'affût doit bouger sans bruit, mais délibérément » (in Weetaluktuk et al. 2008, 116). Les artistes inuit contribuent de plus à la transmission des histoires orales, par lesquelles les pratiques de narration, les histoires et les souvenirs personnels sont préservés. En pleine période de bouleversements culturels, ils sauvegardent alors tout un ensemble de savoirs fragiles, découragés ou interdits, plus particulièrement dans le contexte de la christianisation. Certains artistes illustrent ainsi les connaissances concernant la cosmologie inuit, les *angakkuit* [les chamans], ou certaines pratiques désavouées par les autorités religieuses et administratives, comme le tatouage féminin (Igloliorte 2017, 109).

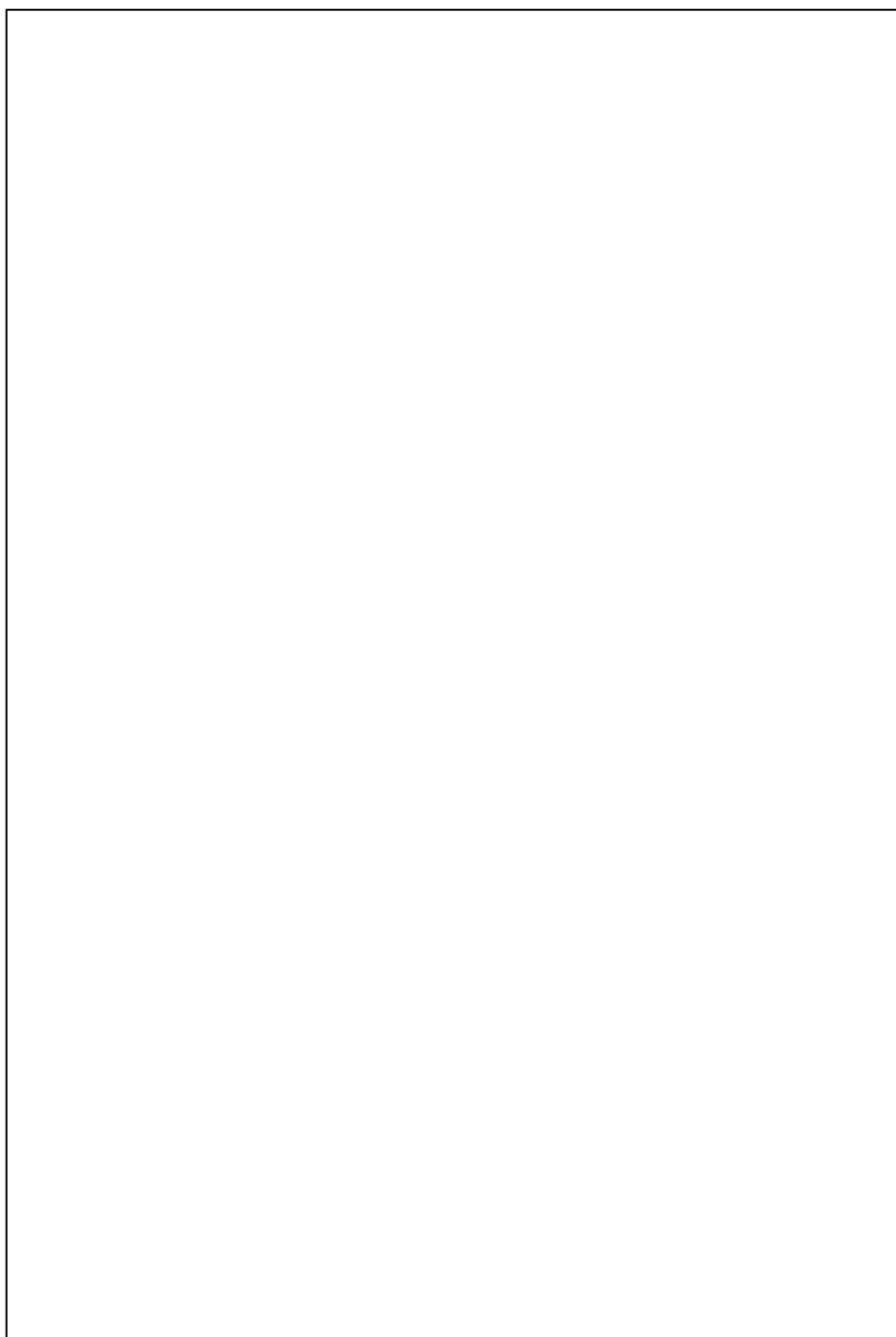


Figure 7. Attribué à Aisa Tuluga ((?) 1899 – Puvirnituaq (Nunavik) 1970), *Sans titre* (Chasse à l'« allu », trou de respiration du phoque), vers 1950, stéatite, calcaire, ivoire, tendon. MBAM, legs David R. Morrice.

1.1.2. Dénoncer la perte

Au tournant du 21^{ème} siècle, les auteurs et les artistes affrontent l'origine de ces sentiments d'impasse identitaire, en posant un regard critique sur l'histoire des politiques coloniales et leurs impacts. Les années 1990 sont particulièrement marquées par la commission royale Erasmus-Dussault sur les peuples autochtones, établie en 1991 après la crise d'Oka³⁵, pour enquêter sur les politiques gouvernementales à l'égard des Premiers Peuples (Doerr 2006). Bénéficiant de la mobilisation anticoloniale de cette décennie, les réflexions se déploient dans un ensemble de témoignages des violences et de la dépossession culturelle issues d'une colonisation pernicieuse instaurée par le biais des stratégies bureaucratiques d'assimilation. Plusieurs auteurs rapportent ainsi trente ans plus tard les traumatismes de la sédentarisation et témoignent de la douleur éprouvée et des conséquences sur plusieurs générations (Duvicq 2015, chap. 4.2). Alook Ipellie, qui travaille comme caricaturiste, produit, par exemple, tout un corpus critique sur la colonisation de l'Arctique, dont par exemple une « carte » du Canada (fig. 8), qui revient sur différents moments de répression envers les Inuit, et se montre particulièrement critique envers le contrôle du gouvernement fédéral et l'exploitation des ressources naturelles. Cette perspective inédite sur l'histoire des différents contacts entre Inuit et Qallunaat est aussi détaillée dans un texte, dont certains passages sont cités en introduction, et qu'il rédige dans le catalogue de l'exposition *Indigena*. Cette exposition, organisée en 1992 au Musée canadien des civilisations en « décélebration » de l'arrivée de Christophe Colomb, reflète les directions prises à cette époque par plusieurs institutions culturelles, et sur lequel je reviens dans le dernier chapitre.

³⁵ Événement majeur de l'histoire des Premiers Peuples au Québec, la crise d'Oka de 1990 touche les Kanien'kehá : ka de Kanesatake alors en prise avec la communauté d'Oka sur le sujet d'un projet immobilier menaçant un territoire revendiqué, et tout particulièrement un cimetière (Lepage 2009).

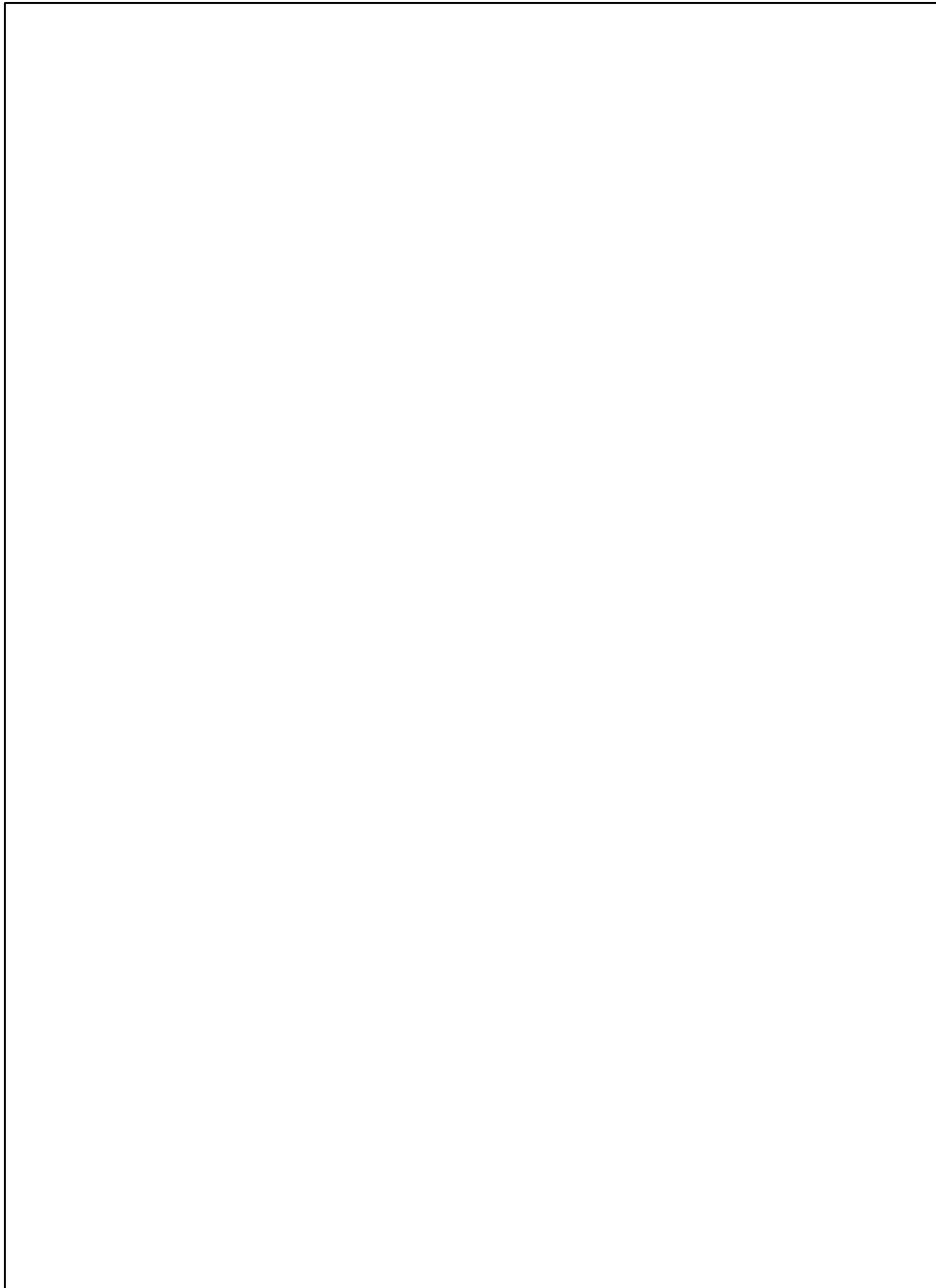


Figure 8. Alootook Ipellie (1951-2007), *Map of Canada*, s.d., encre sur papier, 19 x 26 cm, St. Lawrence University Canadian Inuit art collection. Disponible sur le site de la St. Lawrence University, consulté le 7 août 2021, <http://digitalcollections.stlawu.edu/collections/inuit-art/bycreator/Ipellie,%20Alootook>

De même, l'écrivain et politicien Zebedee Nungak présente sa propre compréhension de la perte culturelle dans les sociétés inuit en parlant d'érosion, un terme repris par la suite dans les discours d'organisations représentatives du Nunavik³⁶ :

*Now hunting and fishing aren't the only substance of our culture. Our language, Inuktitut, is the foundation of our culture and identity. It has undergone systematic erosion in the past fifty-plus years, due to dramatic frontal encounters with civilization and modernization*³⁷ (Nungak 2017, 106).

Quand Nelson Graburn (1998) se penche sur l'énonciation par des intellectuels inuit de l'érosion culturelle dans les années 1960 et 1970, il décrit ainsi deux régimes d'historicité qui reposent sur deux perspectives différentes des dynamiques coloniales et de leur rapport à la perte. L'un domine au début des années 1960, et différencie trois moments : la période avant les contacts ; le temps des missionnaires et de la traite ; l'époque contemporaine. Cette perspective est remplacée dans les années 1980 et 1990 par une autre vision du passé. Graburn observe alors dans les discours une division nette entre le passé, distant, sans présence allochtone, perçu comme un âge d'or de la culture inuit, et le passé récent, caractérisé par un ensemble de pertes : « *loss of autonomy, loss of traditional culture, introduction of white disease, alcohol, drugs, and an inherently unfair monetary economy* »³⁸ (Graburn 1998, 28). Les deux schémas proposés par Graburn, tout à fait valides, ne se sont néanmoins pas succédé de façon définitive. Ils coexistent encore aujourd'hui, et n'ont pas non plus

³⁶ Ce terme est par exemple utilisé dans le rapport de la consultation *Parnasimautik* réalisé auprès des Inuit du Nunavik en 2013, et produit par la Société Makivik, le Gouvernement Kativik, la commission scolaire Kativik, le Nunavik Landholding corporations association, la Régie régionale de la santé et des services sociaux du Nunavik, l'Institut culturel Avataq, et la Saputiit Youth association of Nunavik. Ce rapport cherche à brosser le portrait des besoins socioculturels des Inuit du Nunavik et présente ses propres réflexions sur l'érosion culturelle dans la région.

³⁷ « Mais voilà, la chasse et la pêche ne sont pas les seuls éléments qui forment la substance de notre culture. Notre langue, l'inuktitut, constitue le fondement de notre culture et de notre identité. Elle a subi une érosion systématique depuis plus de cinquante-cinq ans en raison de face-à-face dévastateurs avec la civilisation et la modernité ». Traduction de Juliana Léveillé-Trudel (Nungak 2019, 149).

³⁸ « perte d'autonomie, perte de la culture traditionnelle, introduction de maladies des Blancs, de l'alcool, des drogues et d'une économie monétaire intrinsèquement injuste ».

remplacé l'attachement à une mémoire autobiographique et relationnelle (Laugrand 2002a, 93). À mon sens, l'analyse de Graburn pointe cependant vers un changement de paradigme dans les années 1980 et 1990, qui ouvre vers une dénonciation plus franche et tranchée des stratégies d'assimilation, en se concentrant sur les pertes et les traumatismes subis³⁹. Par exemple, Billy Gauthier (1978 -), artiste et militant inuit et métis du Nunatsiavut, fait partie de cette génération d'artiste engagé dans la dénonciation des traumatismes historiques. Il commence à sculpter dans les années 1990, inspiré par son cousin, John Terriak, un sculpteur reconnu. Ses œuvres font régulièrement appel aux pratiques traditionnelles et la cosmologie inuit pour traiter des défis contemporains auxquels sont confrontées les communautés inuit, comme l'insécurité alimentaire, la toxicomanie, ou encore les préoccupations relatives à l'environnement et à la faune⁴⁰. Il a recours ainsi à la figure de Sedna pour donner une représentation physique des conséquences des dynamiques coloniales dans l'œuvre *Drowning Our Spirit* (fig. 9). Sedna, aussi connue sous le nom de Nuliajuk, la « femme de la mer », est une entité non humaine très importante dans les récits inuit, capable de favoriser, ou au contraire d'entraver, la pêche et la chasse des mammifères marins. Personnage puissant, et même menaçant, elle est le sujet de récits et de représentations iconographiques riches et diversifiés. Elle est généralement montrée dans les œuvres visuelles sous une forme mi-humaine, mi-animale, avec un visage et un torse humains, ainsi qu'une queue de poisson ou de

³⁹ Cette dénonciation, qui émerge à la suite de la mobilisation politique et des réflexions identitaires des années 1970, tend alors à polariser la division entre un passé distant sans présence étrangère et la période contemporaine, bien qu'elle reconnaisse plusieurs étapes à l'occupation allochtone. Différents schémas émergent aussi des constructions sociopolitiques du 20^{ème} siècle et des interactions avec les Qallunaat, et constituent plusieurs variantes par rapport aux schémas relevés par Graburn. Par exemple, le schéma historique avancé dans un rapport rédigé par les principaux organismes politiques et administratifs du Nunavik propose plusieurs périodes divisées en quatre « ères d'exploitation », de 1670 à 2013, évoluant selon différents niveaux d'ingérences extérieures. Cette formulation participe directement à un discours qui dénonce l'ingérence passée et actuelle et réclame une plus grande gouvernance inuit au Nunavik. On retrouve ainsi leur description dans l'annexe 1 du rapport de la consultation Parnasimautik (2014b) Voir aussi, sur la formulation de régimes d'historicité en fonction de constructions sociopolitiques précises, l'article d'Yvon Csonka (2005), qui mène une étude comparative au Nunavut et au Groenland de l'Ouest.

⁴⁰ Inuit Art Quarterly Artists Profiles, « Billy Gauthier » sur le site officiel de l'Inuit Art Foundation, consulté le 18 juillet 2021, <https://www.inuitartfoundation.org/profiles/artist/Billy-Gauthier/bio-citations>

mammifère marin (Laugrand 2012, 455). Billy Gauthier, dans son œuvre, reprend cette iconographie conventionnelle, mais présente Sedna comme un symbole de ce qu'il appelle l'esprit inuit, comme mise en évidence par le titre. Elle peut ainsi être comprise comme une incarnation de la culture inuit, entraînée au fond de l'eau par une croix, une bouteille (présument d'alcool) et un sac. Ces trois objets évoquent les maux touchant la société inuit : la christianisation, le capitalisme impérialiste, et l'alcoolisme, conséquences désastreuses des traumatismes de la colonisation. Gauthier produit alors une allégorie des violences coloniales à l'encontre des Inuit, interprétant de ce fait la perte sous le prisme d'une mort brutale et criminelle.

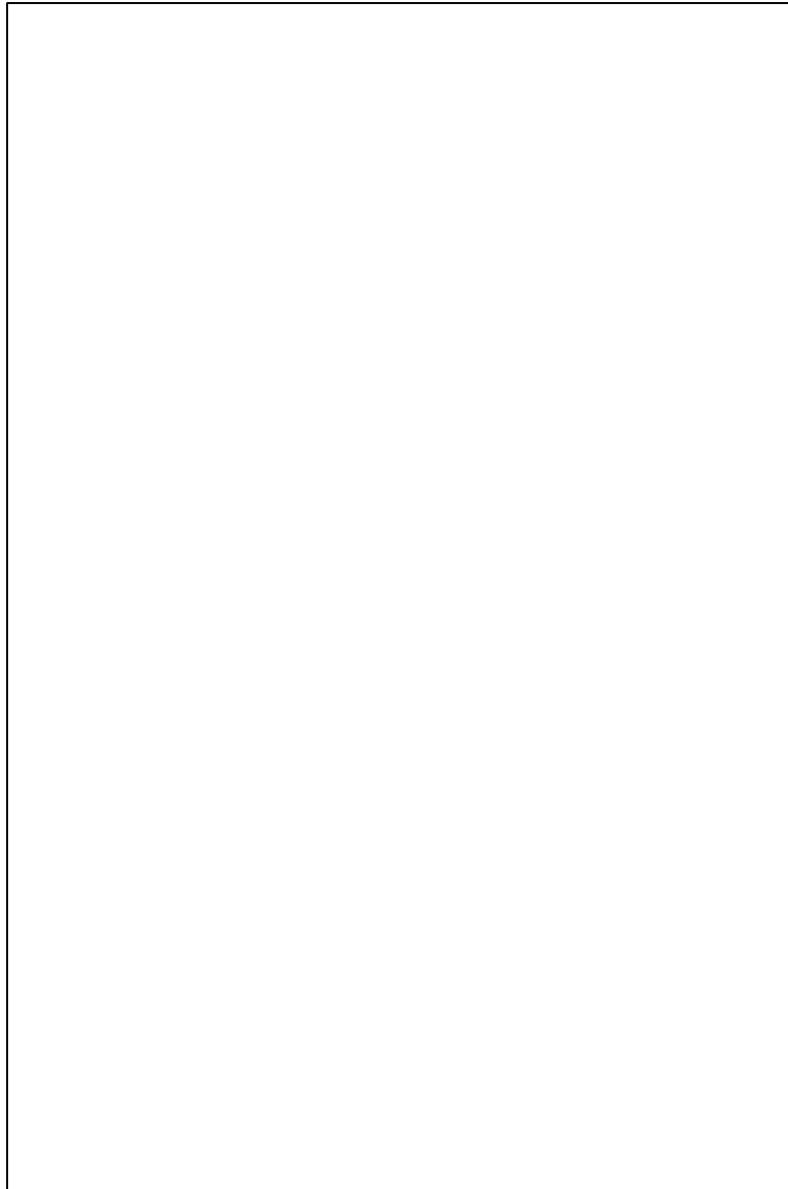


Figure 9. Billy Gauthier, *Drowning Our Spirit*, c.2015, os et pierre. Disponible sur le site de la Spirit Wrestler Gallery, consulté le 30 août 2020 (lien inactif à la suite de la fermeture de la galerie) http://www.spiritwrestler.com/catalog/index.php?products_id=11517

L'historienne de l'art inuit Janet Berlo témoigne de plus que la veine artistique issue de ces réflexions n'aurait pas tout de suite été diffusée à l'extérieur des communautés. Lors d'un terrain de recherche dans la communauté d'Holman, en 1991, elle remarque dans les bureaux de la municipalité, une œuvre de Loouie Nigiyak, *Humiliation in Court*, montrant un Inuk tétanisé devant un juge. Cette œuvre n'est cependant pas conservée dans les archives de la coopérative que Berlo est venue consulter. L'explication avancée par Peter Palvik, l'un des artistes présents lors de sa visite, est que cette œuvre n'est tout simplement pas destinée aux Blancs. Il n'est alors pas nécessaire de la faire diffuser au sein des milieux artistiques ou universitaires extérieurs (Berlo 1999, 190).

À partir des années 1990, ces sujets connaissent finalement une reconnaissance croissante sur les marchés extérieurs de l'art inuit. Les artistes visuels adoptent ainsi une posture réflexive sur ces thématiques et portent un regard critique sur la présence des *Qallunaat* dans *l'Inuit Nunangat* : histoire, traumatisme et réalité contemporaine se reflètent dans leurs œuvres (Igloliorte 2010, 4). Par exemple, David Ruben Piqtoukun, artiste inuit vivant et travaillant à Winnipeg, illustre son expérience comme élève dans un pensionnat, un vécu qui a ensuite hanté sa réflexion et sa pratique, avec l'œuvre *The Ever-Present Nuns* (fig. 10). Quatre visages tournés dans toutes les directions représentent les religieuses qui tentent d'instaurer un contrôle absolu sur les enfants inuit. La chouette, qui échappe à leur regard en s'élevant au-dessus de leurs têtes, fait ici référence à la notion de résilience qui puise dans les cultures inuit. Elle est en effet associée à une qualité chamanique, par le recours de l'artiste à l'albâtre, un matériau translucide : « *[it] seems to have the transparency and the inner light of the shamans and the spirits described in old stories*⁴¹ » (cité par Gillmor 1996, 34). L'albâtre est une matière étrangère à l'Arctique, mais David Ruben Piqtoukun utilise justement régulièrement dans ses œuvres des matériaux d'origine géographique très diverse. À l'instar de Peter Pitseolak, il fait partie de ces intellectuels

⁴¹« [Ce matériau] reflète, on dirait, la transparence et la lumière des chamans et des esprits qui sont décrits dans les anciennes histoires ».

et créateurs inuit ayant fréquemment recours à l'emprunt, matériel ou technologique, dans leurs réflexions esthétiques et méthodologiques sur leur devenir culturel. Comme l'exprime l'auteure Rachel Qitsualik : « *Inuit are the embodiment of adaptability itself*⁴² » (cité par K. Martin 2012, 8). Elle affirme ici la confiance des intellectuels et des créateurs inuit dans la flexibilité et l'ingéniosité de leurs sociétés, dans leur souplesse, sans que cela provoque une confusion identitaire. Émergent ainsi une créativité engagée et un ensemble d'approches tournées vers l'autodétermination en matière de transmission et de continuité culturelles. Cette reconnaissance de l'esprit d'innovation et de la capacité d'adaptation dans les œuvres des auteurs et des artistes inuit constitue alors le principal point de divergence avec l'énonciation de la disparition des sociétés inuit dans les travaux d'ethnographie et en histoire de l'art. Elle provoque aussi des postures dissemblables dans l'adoption de stratégies de préservation, et par conséquent dans le rôle dévolu à la culture matérielle.

⁴² « Les Inuit sont l'incarnation même de l'adaptabilité ».

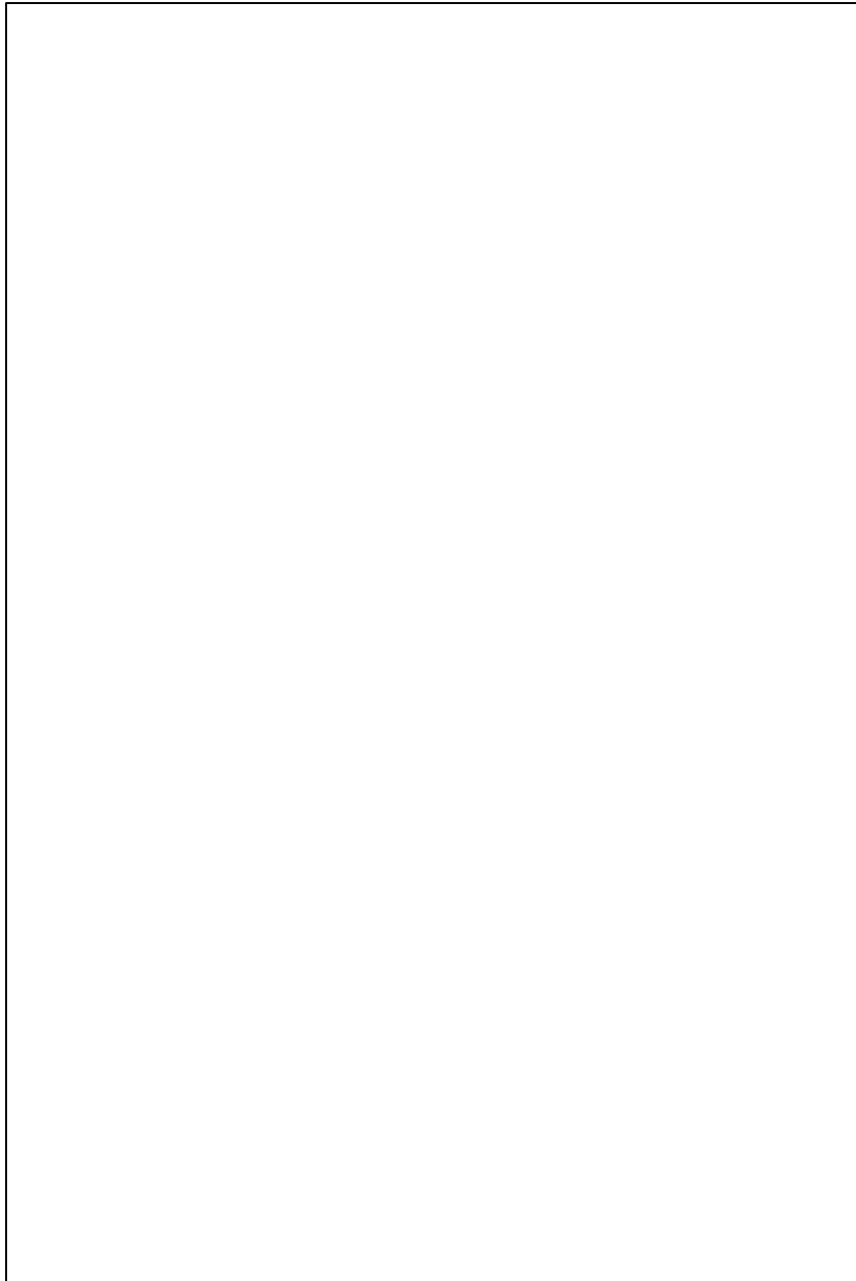


Figure 10. David Ruben Piqtoukun (1950 -), *The Ever-Present Nuns*, 1995, stéatite brésilienne, cristal d'albâtre italien, catlinite d'Arizona, 37,3 x 13,7 x 14,5 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg 2008-324.1 et 2. Disponible sur le site du musée des beaux-arts de Winnipeg, <https://vault.wag.ca/fr/artwork/les-religieuses-omnipresentes-2/>

1.2. Les paradigmes de sauvetage

1.2.1. Disparition des sociétés inuit dans la pensée ethnographique

Les représentations des sociétés inuit ancrent dès le début du 19^{ème} siècle dans les imaginaires européens et euroaméricains la vision d'un peuple inuit condamné à une disparition inexorable (Baehre 2008, 18; Guigon 2018, 105). Cette question est déjà évoquée au début du 19^{ème} siècle, à l'exemple du philosophe allemand Georg Hegel qui, en 1830, décrit les Inuit comme : « *a vanishing, feeble race*⁴³ » (Hegel 2000 [1830], 42, cité par Baehre 2008, 15). Émerge par conséquent le souci d'étudier des Inuit dans l'état le plus « pur » possible, ayant eu un minimum de contact avec la civilisation européenne.

Dès la première moitié du 19^{ème} siècle, les programmes de collecte des Européens sont de ce fait motivés par la crainte de la disparition imminente des peuples extra-européens sous la pression de la civilisation occidentale. Le paradigme de l'Indien en voie de disparition (*Vanishing Indian*) et la pratique de l'ethnographie de sauvetage qui en résulte facilitent cette appropriation, en aboutissant à une représentation passéiste des cultures et à une invisibilisation institutionnelle des individus (Clifford 1988; Doxtator 1988; Onciul 2015). Au Canada, cette vision est alors exacerbée par les oppressions culturelles vécues par les communautés autochtones, particulièrement en raison de la Loi sur les Indiens, promulguée en 1876 et criminalisant la majorité des pratiques culturelles autochtones (Henderson 2018). Le vice-amiral François-Edmont Pâris (1806-1893), conservateur au musée Naval, futur musée national de la Marine en France, insiste par exemple, en 1841, sur le besoin de conserver des artefacts des communautés autochtones du nord de l'Amérique, une région qui constitue, pour lui, le dernier espace exempt de l'influence européenne :

La côte orientale de l'Amérique du Nord, occupée maintenant par une nation civilisée, n'offre que ce que nous voyons tous les jours dans nos ports, et ce n'est que vers les régions boréales

⁴³ « une race affaiblie et en voie de disparition ».

dont le climat éloigne les Européens que l'on retrouve des hommes encore sauvages, ayant une industrie à part (Pâris, 1841, 305, cité par Guigon 2018, 105).

Les paroles de Pâris exemplifient ici un ensemble d'idées concernant la disparition des peuples, ou encore la recherche d'une authenticité épargnée par la corruption des contacts. Il situe en 1841 les « régions boréales » comme une exception, mais une exception qui ne peut durer. L'adhésion croissante des chercheurs aux théories évolutionnistes renforce à partir des années 1850 et 1860 ces perceptions. Ces dernières sont à ce moment nourries par un darwinisme social qui trace un chemin unique vers la civilisation pour tous les peuples, résultant inévitablement à l'effondrement des sociétés incapables de progrès sous la force des influences extérieures (Baehre 2008, 17).

Les anthropologues, qui rejoignent peu à peu dans le dernier quart du 19^{ème} siècle les missionnaires et les explorateurs dans la représentation des sociétés extraoccidentales, sont confortés dans leur perception du déclin des sociétés inuit par les mutations profondes qu'elles connaissent alors. Dans l'Inuit Nunangat, l'arrivée des baleiniers, puis l'introduction de la traite transforment fondamentalement les pratiques de chasse inuit, en les orientant vers l'exploitation d'espèces à destination d'un marché extérieur. Les Inuit sont alors encouragés à devenir des fournisseurs de fourrures (Morantz 2013). De plus, à partir de 1770, avec l'implantation de la première mission morave à Nain, au Labrador, une présence missionnaire constante est introduite au sein des communautés inuit en Amérique du Nord. Au 19^{ème} siècle, suivant l'expansion au nord du Canada des activités de traite des fourrures et de chasse à la baleine, les missionnaires multiplient leurs expéditions, et transforment profondément les sociétés inuit (Laugrand 2002b, 48). C'est dans ce contexte que, vers la fin du siècle, en 1885, Franz Boas insiste sur l'urgence de la recherche scientifique⁴⁴ dans l'Arctique afin de pouvoir construire un portrait des peuples

⁴⁴Lucien Turner est à la même époque le premier anthropologue à produire une monographie des Inuit de la baie d'Ungava, à la suite d'un séjour à Fort Chimo (Kuujuaq), entre 1882 et 1884.

arctiques avant leur disparition : « *the rapid diminution of those peoples and the influence of European civilisation will deprive the ethnographer of anything to study but their mouldering remains*⁴⁵ » (Boas 1885, 78, cité par Baehre 2008, 19). À l'occasion de la première année internationale polaire en 1882, Boas prépare un voyage de plus d'un an (1883-1884) sur l'île de Baffin dans le but d'étudier la relation des Inuit à leur environnement. Cette mission aboutit sur un demi-échec, et par la suite, Boas fait œuvrer les capitaines Comer et Mutch ainsi que le révérend Peck pour compenser sa méconnaissance de l'inuktitut et recueillir la tradition orale des Inuit (Hervé 2013).

La recherche dans les régions arctiques est alors tournée vers la reconstruction de modes de vie antérieurs perçus comme « traditionnels », par le biais de l'anthropologie et de l'archéologie. Par exemple, la cinquième expédition de Thulé de 1921-1924 constitue un moment central pour l'anthropologie arctique. Dirigée par le Danois-Groenlandais Knud Rasmussen (fig. 11), elle vise à évaluer les théories sur les origines des Inuit. L'expédition part en 1921 du Groenland et traverse en trois ans l'Arctique jusqu'en Sibérie. Plusieurs camps de base sont établis, à partir desquels des groupes plus petits se dispersent dans toutes les directions, campant avec des familles inuit pendant des mois. Cette expédition marque le début, dans les études inuit, de l'importance de l'archéologie. Celle-ci donne jusqu'à la fin des années 1950 la primauté aux enquêtes et à la collecte d'objets sur la préhistoire et les anciennes cultures inuit, aux dépens de recherches plus ancrées dans la période contemporaine (Krupnik 2016, 7-9). Pendant cette période, les chercheurs ignorent dans leurs écrits de nouvelles manifestations culturelles relevant de l'innovation et des emprunts, telles que l'adoption des technologies et de vêtements occidentaux, de religions européennes, qui était alors perçue comme faisant preuve de la disparition des sociétés inuit.

⁴⁵ « Le déclin rapide de ces peuples et l'influence de la civilisation européenne priveront l'ethnologue de tout ce qu'il peut étudier, à l'exception de leurs restes en décomposition ».

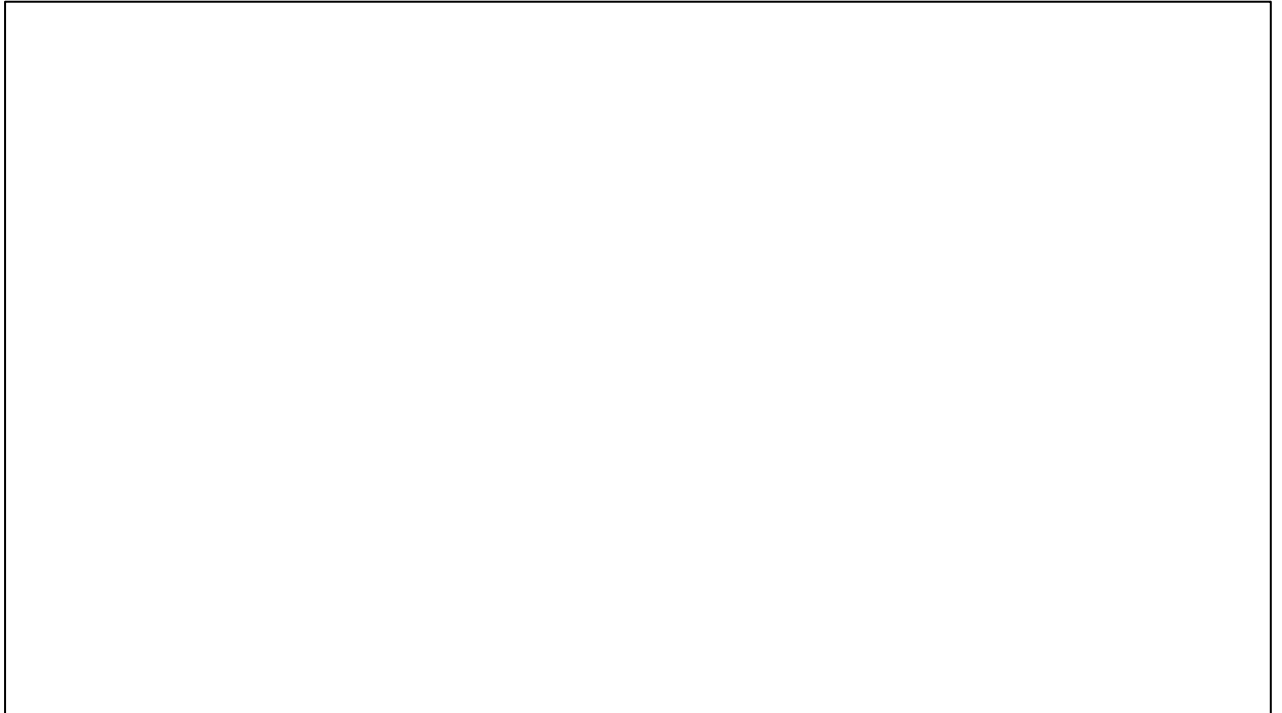


Figure 11. Léo Hansen, photographie de Knud Rasmussen accompagné des guides Arnarulunguak et Miteq, 1924. Smithsonian Institution archives, 2005–8635. Ils s’apprêtent à quitter Point Barrow, en Alaska.

La cinquième expédition de Thulé est emblématique des expéditions de recherche, tout d’abord principalement le fait du Danemark et des États-Unis, qui mettent en place dans l’Arctique de vastes programmes de travail en équipe. Les chercheurs prennent des mesures physiques, collectent restes humains et artefacts funéraires et fouillent les sites anciens. Ils introduisent des appareils photographiques, des phonographes et par la suite des caméras, puis lancent des programmes standardisés de collectes de données sur les langues et les cultures autochtones (Krupnik 2016, 5). À partir des années 1880, à la suite à la rétrocession de la Terre de Rupert par la Compagnie de baie d’Hudson, le gouvernement du Canada parraine de nombreuses expéditions pour assoir sa souveraineté dans l’Arctique sous les auspices de ses différents ministères, principalement la Commission géologique et le ministère

de l'Intérieur (Hancock 2006, 170-71). La première de ces expéditions, de 1884 et 1885, du Gordon Geological Survey, comprend alors le jeune photographe Robert Bell, qui documente visuellement l'environnement, la faune, la flore, mais aussi leur rencontre avec les groupes inuit. Les expéditions successives rapportent des échantillons de flore, de faune, de minéraux et des objets ethnographiques recueillis auprès des Inuit (Adams 2000a, 12). Ces objets rejoignent ensuite les collections du Musée National du Canada (aujourd'hui le Musée canadien de l'Histoire), fondé en 1856 en tant que musée de la Commission géologique du Canada. Ce musée est alors consacré, d'une part, à l'histoire naturelle, et d'autre part, à l'anthropologie, puis plus largement à l'histoire canadienne. Il développe, entre autres, des programmes de recherche conséquents, sous la direction de l'anthropologue Edward Sapir (L. S. Russel 1960). Dans ce contexte, Sapir engage Vilhjalmur Stefansson, figure importante dans l'étude des sociétés inuit, à la tête de la *Canadian Arctic Expedition* entre 1913 et 1918. Cette expédition répond alors à l'objectif de la Commission de consolider son rayon de recherche vers le nord du pays, et souscrit pleinement à son rôle d'ethnographie de sauvetage dans des contrées perçues comme encore relativement épargnées par la contamination de cultures étrangères (Hancock 2006, 171).

1.2.2. Apparition et disparition de l'art

Les paradigmes concernant la disparition des peuples autochtones, qui nient leur contemporanéité tout en les vouant à l'assimilation, sont non seulement formulés par les anthropologues, mais aussi repris par les historiens de l'art. Les conceptions évolutionnistes touchent également au tournant du 20^{ème} siècle les historiens de l'art, influencés dans leurs écrits par un déni de coterporalité de cultures restées en dehors de l'histoire. Ils ignorent en conséquence l'historicité des pratiques culturelles autochtones et les innovations récentes dans le domaine de la création. Ainsi, même les premières expositions dans les musées d'art, à partir des années 1920, présentent l'art autochtone comme chose du passé, ou une source d'aspiration des artistes allochtones, plutôt que comme des formes artistiques indépendantes et vivantes (Nemiroff 1992, 20; Uzel 2017, 34).

Jusqu'aux années 1950, les objets inuit sont principalement considérés comme des artefacts relevant des musées d'histoire naturelle et d'anthropologie. Ce cadre muséal dominant est toutefois rejoint par la muséologie d'art dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, à la suite de l'émergence d'un marché d'art inuit. Une première tentative importante de reconditionner les objets en œuvres d'art est l'exposition *Eskimo Art*, organisée par la Guilde en 1930 au Musée McCord. La Guilde canadienne des métiers d'art (la Guilde), créée à Montréal en 1906 afin de soutenir les métiers d'art et l'artisanat, s'investit à plusieurs reprises dans la commercialisation d'objets inuit. Son travail est motivé par la crainte de la contamination des pratiques autochtones par les conventions artistiques européennes, et par la société industrielle. La promotion de l'artisanat inuit se réalise, dans un premier temps, en le présentant indistinctement comme curiosités, souvenirs, artefacts ou encore artisanat, mais toujours en valorisant l'objet individuel, fait à la main, par rapport à celui produit mécaniquement. Les expositions-ventes comprenant des objets inuit, organisés dès les années 1920, se révèlent alors largement populaires. Les premières expositions investissent alors plutôt les discours de l'artisanat que le vocabulaire des beaux-arts, et encore moins de l'art moderne. Le choix d'un musée en 1930 comme

lieu d'exposition signale à l'époque les premiers changements de perspective sur la production matérielle des communautés autochtones. Cette exposition cherche ainsi à requalifier ce qui est encore considéré sous le prisme de l'artisanat comme des formes artistiques. Elle expose toutefois une variété d'artefacts ethnographiques qui contextualisent et donnent de la crédibilité à plusieurs dessins. Elle ne s'engage donc pas complètement vers une présentation esthétique décontextualisée, et échoue à parfaitement manipuler les discours du monde de l'art pour provoquer un intérêt soutenu à l'égard d'objets présentés en tant qu'œuvre d'art (Vorano 2007, 207-17). La requalification des objets en œuvres d'art reste dès lors inachevée jusqu'à l'arrivée de l'artiste James Houston, qui endosse le rôle de révélateur du *génie* artistique inuit.

La figure de l'artiste révélateur du *génie* de l'Autre constitue une image courante dans les récits du primitivisme, qu'il s'agisse de l'avant-garde new-yorkaise face aux artistes autochtones (Rushing 1995), ou de l'avant-garde parisienne dans son enthousiasme pour les masques africains (de L'Estoile 2007). L'anthropologue Benoît de L'Estoile décrit, dans une analyse du primitivisme en France, ce processus de « découverte » par des artistes dont la sensibilité artistique universelle leur permet de dépasser les barrières culturelles et linguistiques :

Les héros de ce récit sont les artistes capables, de par leur sensibilité exceptionnelle, de percevoir les « affinités », pour reprendre le terme de l'exposition fameuse du MOMA, entre l'art qu'ils s'efforçaient de créer et celui des primitifs. Il s'agit ici d'un mythe fondateur de l'art moderne, mais aussi d'un mythe de légitimation des collectionneurs et des musées qui en ont hérité. Les artistes visionnaires auraient été capables de percevoir, par-delà les préjugés racistes alors dominants, dont l'anthropologie fournissait une version savante, la grandeur de ces civilisations non occidentales à travers leur art. Ce qu'implique cette version, c'est que les anthropologues ont en quelque sorte perdu le droit moral de tenir un discours sur les objets, précisément parce qu'ils n'ont pas su en percevoir la beauté, c'est-à-dire la dimension universelle, en les cantonnant au contraire dans le particulier. Ce récit possède une certaine vraisemblance historique, mais il laisse dans l'ombre les aspects qui ne cadrent pas avec le mythe (de L'Estoile 2007, 225).

Cette description s'applique très bien à l'art contemporain inuit, dont la « naissance » officielle remonte à 1949 et au voyage de James Houston, jeune artiste canadien, dans le nord de l'Ontario. Il prend alors connaissance de sculptures miniatures produites au sein des communautés inuit. À son retour, il s'associe avec la Guilde canadienne des métiers d'art pour organiser à Montréal une exposition-vente d'œuvres inuit qui remporte un certain succès. James Houston transmet par la suite, à la toute fin des années 1950, les techniques de l'estampe aux artistes inuit⁴⁶. La diffusion des sculptures et de l'estampe se déploie rapidement par la suite en Amérique du Nord et en Europe, et permet d'établir un marché d'art inuit toujours florissant aujourd'hui (Coward Wight 2013a).

Arrive aussi en 1951 le rapport de la Commission royale sur le développement des Arts, des Lettres, et des Sciences, connu sous le nom de rapport Massey. Celui-ci fournit un ensemble de recommandations afin de soutenir la création artistique et littéraire canadienne considérée comme fragile face à une hégémonie américaine grandissante (Stewart et Kallmann 2019). S'il aboutit à la fondation de plusieurs organisations culturelles majeures⁴⁷, il adopte en revanche une posture défaitiste sur le sort des arts autochtones. Le rapport Massey décrit la création autochtone dans une phase de déclin et de dégénérescence, contaminée par les influences extérieures et l'industrialisation de la production, et vouée à disparaître au même titre que les cultures autochtones : « *The death of true Indian arts is immutable, Indians should not be encouraged to prolong the arts which at best must be artificial and at worst are degenerate* »⁴⁸ (Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences 1951, 240). Cette manière de considérer la production autochtone à cette

⁴⁶ Il introduit alors la gravure japonaise ukiyo-e, une méthode réactualisée par l'artiste Un'ichi Hiratsuka à la suite d'un séjour en Europe. Hiratsuka enseigne par ailleurs comme professeur et forme James Houston, lorsque ce dernier voyage au Japon dans les années 1950 dans l'objectif de développer l'estampe comme médium pour les artistes inuit (Pelaudeix 2007, 40).

⁴⁷ Par exemple, les recommandations mènent à la création du Conseil des arts du Canada et de la Bibliothèque nationale du Canada (Stewart et Kallmann 2019).

⁴⁸ « La mort des véritables arts indiens est inévitable, les Indiens ne devraient pas être encouragés à poursuivre des pratiques qui, au mieux, sont artificielles et, au pire, sont en dégénérescence ».

période contraste drastiquement avec l'admiration pour les objets du passé, dignes d'être sauvés selon les auteurs du rapport : « *There is no reason, however, for not preserving with care the works of the past which have great significance in anthropology and in the history of primitive art* »⁴⁹ (*Ibid.*, 241). Les artistes autochtones qui souhaitent prospérer sont en conséquence invités à se familiariser avec les critères esthétiques occidentaux et à les suivre.

Toutefois, les recommandations ne s'arrêtent pas là. Les nouvelles considérations envers les droits des minorités culturelles après la Seconde Guerre mondiale, portées par l'Organisation des Nations unies, poussent le Canada à réviser plusieurs de ses stratégies d'assimilation. La loi sur les Indiens est ainsi réformée en 1951 pour lever un certain nombre d'interdits dans le domaine culturel et religieux (Henderson 2018). Le Canada doit alors adopter une nouvelle posture envers les pratiques culturelles des peuples autochtones, sans pour autant remettre en question la légitimité de leur assimilation dans la société canadienne. Le rapport Massey illustre ce déplacement en reconsidérant la présence culturelle autochtone dans l'espace public par le biais de l'assimilation économique et culturelle des communautés à la société canadienne. Les recommandations des auteurs poursuivent finalement plusieurs objectifs : la stabilité économique des communautés ; l'appropriation symbolique de la création autochtone au sein de l'identité canadienne ; et l'établissement d'un contrôle extérieur sur la production.

La diffusion de l'art inuit au Sud est alors influencée par les préoccupations des intermédiaires pour la modernisation des sociétés inuit. Ce paradigme repose sur une opposition entre le « moderne » (caractérisé par l'innovation technologique, l'industrialisation, l'aliénation de la nature) et le « primitif » (caractérisé par une adhésion aux traditions et une symbiose avec la nature, et par l'absence de formes capitalistes d'échanges) (Cohodas 1999, 145). Les stratégies sont alors tournées vers

⁴⁹ « Il n'y a cependant aucune raison de ne pas préserver avec soin les œuvres du passé qui possèdent une grande importance pour l'anthropologie et l'histoire de l'art primitif ».

l'assimilation des sociétés inuit dans le tissu économique canadien de manière à leur permettre de conserver certains traits culturels, tant que ceux-ci ne remettent pas en question le modèle économique, politique et social canadien (Sangster 2016, 71). Par exemple, les coopératives soutenues par des programmes fédéraux fonctionnent comme un outil d'intégration par la modernisation de valeurs inuit dans le système économique canadien. Les récits établissent dès lors l'idée d'un Nord primitif guidé vers le progrès par un Sud moderne, dans un remplacement inévitable de leur mode de vie (Berlo 1999, 181). Les Inuit, idéalisés pour leur capacité à survivre dans un environnement perçu comme particulièrement hostile, sont néanmoins jugés dans ces représentations incapables de décider de leur devenir (Sangster 2016, 75).

La pratique artistique devient alors un espace accepté, et même célébré, d'expression culturelle d'un mode de vie révolu : un espace de préservation, mais coupé de tout potentiel de transmission, ancré dans une perspective polarisée et mutuellement exclusive entre le Nord primitif et le Sud moderne. Alma Houston, présidente dans les années 1970 d'une organisation paragouvernementale de commercialisation de l'art inuit, estime, par exemple, en 1973 « qu'il est peut-être inéluctable que la culture esquimaude que nous connaissons disparaisse à jamais »⁵⁰. Les auteurs qui écrivent sur l'art inuit, des années 1950 aux années 1970, se montrent par conséquent profondément préoccupés par la « corruption » de l'art par des influences étrangères. Dans leurs écrits, le paradigme de la disparition intègre la question des échanges interculturels et de la contamination⁵¹. Les perspectives évolutionnistes, qui informent à ce moment-là l'ensemble de la construction de

50 n. d., archives du MBAM, dossier E2658. Le tapuscrit est intitulé « l'art esquimau à Cape Dorset, » et fait partie d'un dossier de presse sur l'exposition *Sculpture/Inuit. Sculpture of the Inuit: Masterworks of the Canadian Arctic/La Sculpture chez Les Inuit : Chefs-d'œuvre de l'Arctique canadien*, exposition internationale organisée au début des années 1970 par le Comité canadien de l'art esquimau canadien, une organisation paragouvernementale. Alma Houston est alors présidente des Canadian Arctic Producers. Cette organisation paragouvernementale devient en 1965 l'agence officielle de la commercialisation des œuvres dans le Sud. Elle collabore régulièrement avec le MBAM dans les années 1970, apportant son aide et ses contacts à la majorité des projets d'exposition de cette époque.

51 Pour une discussion détaillée sur cette question, voir la thèse de l'historien de l'art Norman Vorano (2007).

l'altérité, excluent toutefois toute remise en question probante des stratégies d'assimilation en vigueur. La survivance de la culture est alors restreinte dans son expression à une dimension mystique. Le « découvreur » de l'art inuit, l'artiste James Houston, considère ainsi tout particulièrement que « le sculpteur esquimau est imprégné de rêves. En dépit de ses nouveaux contacts avec des personnes étrangères à sa race, il continue de faire revivre sa propre imagerie mystique » (Houston 1971, 58). La tension entre préservation et contamination est récurrente et semble se résoudre par le déni des échanges interculturels au profit de cette quête pour une pureté culturelle.

1.2.3. Muséologie de sauvetage

Qu'en est-il donc du déploiement de ces idées dans les pratiques de collecte, d'exposition et d'interprétation de la culture matérielle inuit ? Le paradigme de la disparition ouvre ainsi la voie à partir du 19^{ème} siècle à une collecte intensive de la culture matérielle, sous la forme de l'ethnographie de sauvetage. Elle informe ultérieurement la division au sein des réseaux de diffusion de l'art inuit entre un Nord primitif et un Sud cosmopolite. Au sein des musées, la réception et l'interprétation de cette culture matérielle aboutissent en conséquence à une muséologie dédiée à la préservation des cultures inuit, selon une perspective externe, soit celle des musées d'art ou des musées d'anthropologie, autrement dit des muséologies de sauvetage.

Les musées se reposent alors sur des collections dont la constitution remonte bien avant leur formation, dès les premiers contacts entre Inuit et Européens. À partir du 16^{ème} siècle, les propriétaires de cabinets de curiosités (fig. 12) se montrent particulièrement friands de la culture matérielle inuit⁵². Des objets destinés à l'échange commencent de plus à être produits au 18^{ème} siècle afin de répondre à un marché croissant d'explorateurs, de baleiniers, de missionnaires, d'administrateurs gouvernementaux, de personnels des postes de traite ou encore de personnels militaires. Majoritairement en ivoire, les objets sculptés représentent des éléments de la vie arctique ou sont vendus comme souvenirs, à l'exemple de cendriers⁵³ (Laugrand

⁵² Avant le 18^{ème} siècle, les artefacts sont principalement en provenance du Groenland. Les pêcheurs néerlandais agissent comme fournisseur pour rendre relativement accessible la culture matérielle des Kalaallit, des Groenlandais, auprès des collectionneurs. Le vol devient par ailleurs tellement courant qu'une loi hollandaise l'incrimine formellement en 1600. À partir du 18^{ème} siècle, des objets inuit en provenance de l'Amérique du Nord commencent à rejoindre les collections britanniques, puis canadiennes (Vorano 2007, 92). Par exemple, le kayak, ou *qajaq* se révèle extrêmement populaire, pour son exclusivité et son exotisme. Il devient ainsi l'un des artefacts inuit les plus courants dans les collections, et sa popularité persiste lors du passage des cabinets aux collections muséales. Les collectionneurs et les naturalistes perçoivent en fait le kayak comme un témoin matériel authentiquement inuit, libre de toute influence étrangère, en accord avec leur vision d'une culture inuit isolée (Vorano 2007, 92 ; Guigon 2018, 106).

⁵³ Ces objets sont produits dans la lignée des miniatures inuit, des sculptures d'objets de la vie quotidienne ou d'animaux. Les archéologues en trouvent par ailleurs sur des sites dorsétiens, indiquant

et Oosten 2014, 113). Les miniatures rejoignent donc les collections des musées, classées et identifiées avec plus ou moins de soin⁵⁴. Finalement, à partir du dernier quart du 19^{ème} siècle, les expéditions de recherche, motivées par les principes de l'ethnographie de sauvetage, développent des méthodes systématiques de collecte ethnographique. Les chercheurs prennent des mesures physiques, collectent des restes humains et artefacts funéraires et fouillent les sites anciens. Ils rapportent des échantillons de flore, de faune, de minéraux et d'objets recueillis auprès des Inuit (Krupnik 2016, 5). La croissance importante des technologies photographiques et cinématographiques permet de plus aux missionnaires, fonctionnaires, anthropologues, aventuriers et entrepreneurs de produire un corpus massif sur la région⁵⁵. D'immenses collections photographiques se retrouvent de cette façon dans les archives ecclésiastiques, des Affaires indiennes ou de la Compagnie de la Baie d'Hudson (Adams 2000a). Les musées, en Amérique du Nord et en Europe, ont ainsi recours aux grands programmes de collecte des missions ethnographiques (de L'Estoile 2007), à des fournisseurs semi-professionnels (Rivet 2014), et aux expositions ethnologiques et coloniales (Rivet 2018; Thode-Arora 2010) pour constituer des collections gargantuesques⁵⁶.

une pratique ancienne. Ces miniatures, aux fonctions multiples, jouent un rôle important dans les sociétés inuit. Elles apparaissent dans de nombreux contextes rituels, notamment funéraires, ou servent de jouets et de modèles utilisés pour l'apprentissage des enfants. Les Inuit les échangent ou les offrent aussi volontiers et, après les premiers contacts, commencent donc à en produire directement pour répondre à la demande extérieure. Pour les collectionneurs toutefois, ces miniatures sont avant tout des curiosités (Laugrand et Oosten 2014, 113).

⁵⁴ Par exemple, plusieurs musées d'Écosse constituent des collections où se retrouvent les objets rapportés par le personnel de la Compagnie de la Baie d'Hudson, avec peu d'informations ou certaines incompréhensions sur leurs usages (Laugrand et Oosten 2014, 114).

⁵⁵ La photographie plus particulièrement, depuis son invention dans les années 1820, devient rapidement un outil prisé des voyageurs polaires.

⁵⁶ Ils récupèrent de cette façon de nombreux objets et s'approprient régulièrement les restes des participants décédés lors de leur séjour dans les zoos humains ou les villages ethnographiques, organisés pour des jardins zoologiques ou dans le cadre d'expositions internationales (Thode-Arora 2010, 87). La constitution de collections et leur diffusion fonctionnent alors comme une « célébration de l'activité d'inventaire ethnologique du Monde » (de L'Estoile 2007, 137).

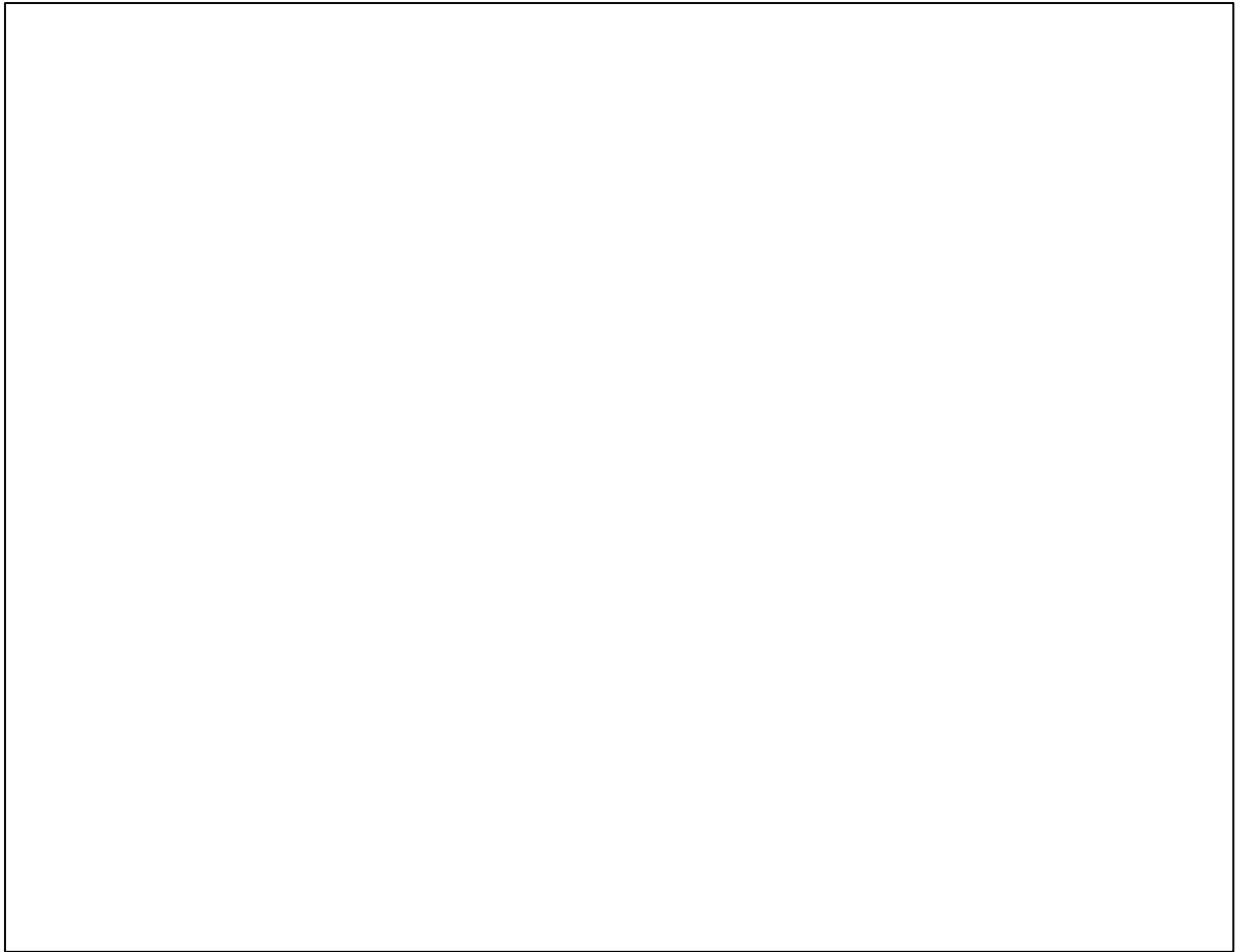


Figure 12. G. Wingendorp, Frontispiece de *Museum Wormiani Historia*, 1655. Vue d'ensemble d'une salle du cabinet créé par le naturaliste danois Ole Worm en 1633 à partir de ses propres collectes et de ses acquisitions auprès de marins et d'explorateurs (Maurer 2005, 19). Disponible sur le site Wikipédia, consulté le 23 mai 2020, [https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities#/media/File:1655 - Frontispiece of Museum Wormiani Historia.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Cabinet_of_curiosities#/media/File:1655_-_Frontispiece_of_Museum_Wormiani_Historia.jpg)

La mutation des pratiques d'exposition et d'interprétation de la culture matérielle au 19^{ème} siècle transforme radicalement la réception des objets perçus principalement comme des curiosités avant l'émergence de l'anthropologie sociale et de l'archéologie. Un ensemble d'innovations technologiques, intellectuelles, sociopolitiques informent ainsi durablement les stratégies de collecte et d'exposition, aboutissant, entre autres, au modèle conventionnel du musée qui se solidifie dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Plusieurs outils culturels formant un complexe expographique⁵⁷ offrent dès lors les sociétés inuit à la délectation d'un public de plus en plus large, et transfèrent progressivement les objets et les corps vers des organisations publiques (Bennett 2018, 25). Ces différentes institutions servent alors de sites d'élaboration et de monstration des disciplines scientifiques émergentes (histoire, biologie, histoire de l'art, anthropologie) et de leurs discours (Bennett 1995, 75).

Les musées contribuent à ces discours et les déploient dans leurs fonctions de collecte, de recherche et d'exposition (Bennett 2018, 59). Les objets collectés deviennent ainsi au fil du temps des artefacts intégrés à un discours général qui facilite leur consommation par un public occidental, en excluant toute relation avec les communautés productrices : ils sont organisés selon des classifications scientifiques occidentales, puis exposés pour un public occidental. L'historienne et muséologue Kanien'kehá : ka Deborah Doxtator souligne comment la présumée disparition des peuples autochtones, et l'invisibilisation subséquente de la contemporanéité des individus, favorise cette appropriation muséale (Doxtator 1996, 59). Les musées s'approprient en conséquence l'autorité de définir une autochtonie authentique, comprise ici comme une reconstruction culturelle où tout ce qui est considéré comme influence étrangère est effacé. Cette authenticité, qui se structure autour de 1900, se base alors sur les notions d'usage et d'ancienneté, et exclut tout ce qui pourrait relever

⁵⁷ Je reprends ici l'expression « *exhibitionary complex* », utilisée par l'historien des musées Tony Bennett pour désigner les différents outils culturels du 19^{ème} siècle de collecte, de classification et de monstration (Bennett 2018, chapitre 1).

du souvenir de l'art contemporain, ou même du neuf, au profit des objets considérés comme les plus « préservés » de l'influence coloniale (Étienne 2020, 229-31). Cette authenticité, dans un contexte où les cultures autochtones sont perçues en voie de disparition, ne peut alors exister que dans l'environnement aseptisé du musée, et s'établit à l'exclusion des personnes et de leur réalité. Elle s'ancre ainsi dans un double phénomène de décontextualisation historique et d'aliénation des réalités contemporaines (Cranmer-Webster 1990, 132). Cette muséologie, informée par l'ethnologie de sauvetage, peut être considérée comme une muséologie de sauvetage, c'est-à-dire un ensemble de pratiques muséales qui façonne l'idéal d'une altérité par le biais de sa culture matérielle. Elle ne déconstruit ni ne remet en question l'inéluctabilité de la disparition, mais vise plutôt à créer une image figée d'une culture circonscrite et ahistorique.

Par exemple, le guide d'exposition *Eskimo* publié par le Musée national du Canada en 1939 reproduit plusieurs photographies, dont quelques vues des dioramas présents dans l'exposition permanente (fig. 13). Les dioramas, développés par Franz Boas pour l'American Museum of Natural History de New York à la fin du 19^{ème} siècle, cherchent à créer chez le spectateur l'illusion de se retrouver face aux individus dans leur quotidien, en exposant des objets dans des installations qui imitent des scènes de vie. Les groupes de vie en particulier sont inspirés par la présentation des peuples colonisés lors des expositions universelles du 19^{ème} siècle⁵⁸ (Bouquet 2012, 128-31). Le guide du Musée National du Canada offre principalement une description ahistorique des sociétés inuit : le texte est rédigé majoritairement au passé, sans préciser une période historique, une évolution dans le temps ou une réflexion sur le présent. De même, les photographies ne sont pas datées, et les individus ne sont pas identifiés. Une seule mention des contacts et de son impact sur la culture matérielle est formulée, au sujet de la décoration des vêtements : « *In early trading days the*

⁵⁸ Pour une discussion détaillée sur les dioramas et leur importance dans l'histoire des musées et la représentation de l'altérité, voir l'ouvrage de Noémie Étienne (2020), *Les autres et les ancêtres: les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York*.

*Eskimo sometimes reproduced these patterns in bead work, but the hard glitter of the beads did not harmonize with the soft tones and silky texture of the fur*⁵⁹ » (National Museum of Canada 1939, 5). Le texte ne précise pas la source de ce jugement (les couturières ? Les collectionneurs ? Les conservateurs ?) ou si la pratique s'est pérennisée. Le mode de vie présenté correspond alors à celui considéré par les experts allochtones comme le plus authentique, c'est-à-dire le moins corrompu par les interactions étrangères, selon une perspective intemporelle, et marqué par son inscription dans un « présent ethnographique, » procédé qui détache l'expression culturelle du déroulement du temps historique (Price 2006, 91).

⁵⁹ « Au début des échanges commerciaux, les Eskimo reproduisaient parfois ces motifs en perles, mais le scintillement dur des perles ne s'harmonisait pas avec les tons doux et la texture soyeuse de la fourrure ».

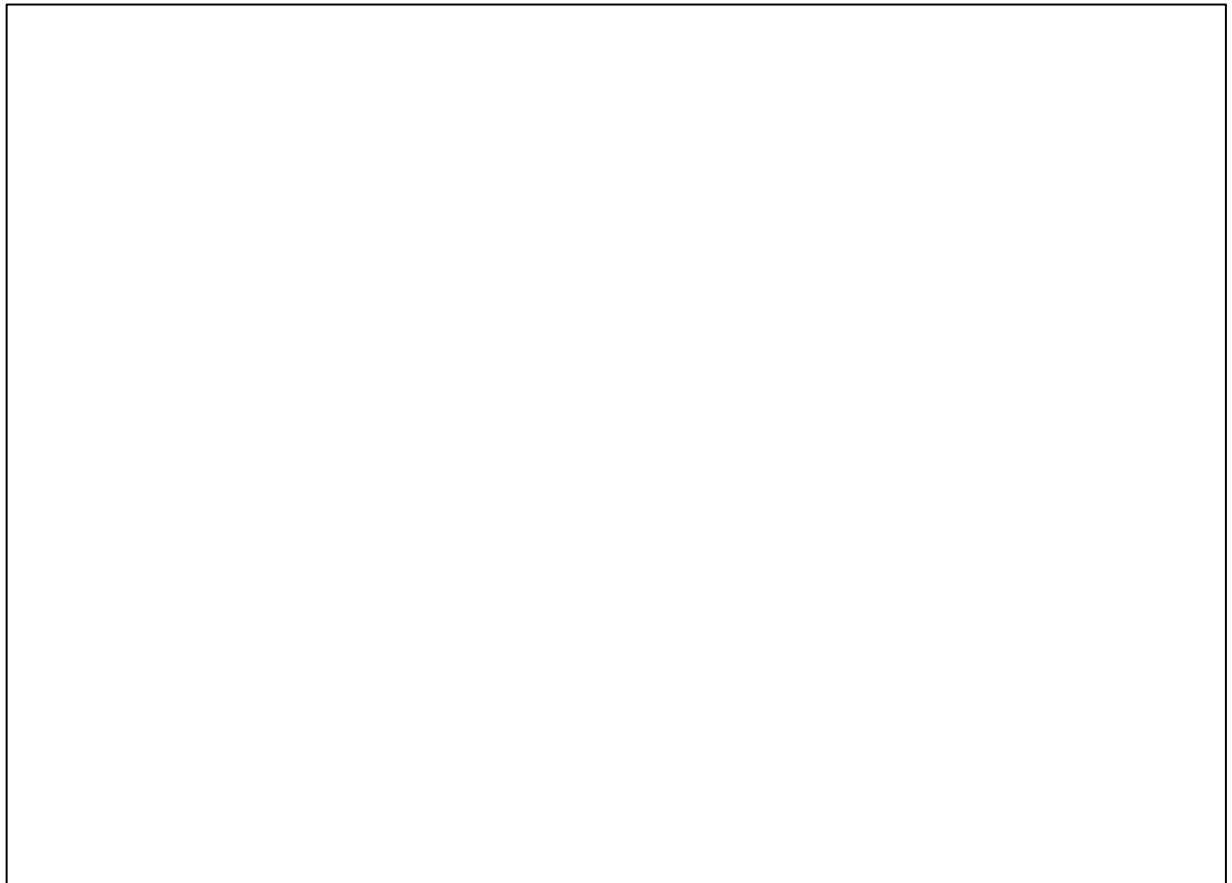


Figure 13. *Interior of a snowhut (life-sized model)*, diorama du Musée National du Canada (intérieur d'une maison de neige en taille réelle), 1939. National Museum of Canada. 1939. *The Eskimo. Guide to the anthropological exhibits*. Ottawa: National Museum of Canada, p.7

Les collections constituées par les musées d'art à partir des années 1950, si elles n'ont pas la qualité gargantuesque des musées d'anthropologie, n'en sont pas moins conséquentes. Le Musée des Beaux-arts de Montréal (MBAM) se révèle exemplaire de cette époque, s'investissant très tôt dans la collecte de l'art inuit et bénéficiant de l'intérêt de plusieurs de ses directeurs, malgré une réticence ultérieure pour la collecte de l'art autochtone⁶⁰. F. C. Morgan, l'un des administrateurs bénévoles

⁶⁰En 1919, Mabel Molson, membre de l'élite anglophone de Montréal, fait don de plusieurs objets de la côte Nord-Ouest à l'institution, qui à l'époque est encore l'Art Association of Montreal. Ces objets

du musée, offre en 1953 les trois premières pièces d'art inuit, trois sculptures d'animaux, acquises lors de l'exposition-vente de la Guilde : un morse par Levi Qumaluk (fig. 14), un harfang des neiges par Markusi Qulingu Angutikirq, et une tête de phoque attribuée à Davidee Mannumi. D'autres acquisitions suivent et, en 1959, le musée possède une petite collection de 20 sculptures. Le MBAM est ainsi, dans les années 1950, l'un des premiers musées en Amérique du Nord à collecter l'art inuit contemporain. Il enrichit sa collection et exposition l'art avec constance jusqu'au début des années 1970. Evan H. Turner⁶¹, directeur de 1959 à 1964, fait plus particulièrement de son institution un centre de diffusion de l'art inuit, et plus particulièrement de l'estampe (Des Rochers 2011, 32). Il pousse ainsi le musée à accueillir la première exposition d'estampes inuit en 1960 puis reste l'instigateur principal des expositions des années 1960 (Pelaudeix 2007, 57). Les acquisitions et les expositions au MBAM atteignent de plus des records dans ces années (Des Rochers 2011, 31). Les œuvres sont alors, à quelques exceptions près, des sculptures et des estampes représentant des animaux, des figures humaines, quelques scènes de campement et de chasse, ou encore des illustrations de légendes et de non-humains. Sous l'impulsion de Léo Rosshandler, directeur adjoint du Musée de 1968 à 1976, la collection d'art inuit s'enrichit à ce moment de 110 sculptures et de plusieurs ivoires thuléens (Gagnon 2011, 276). Plus de 400 œuvres sont finalement acquises en une vingtaine d'années, et constituent aujourd'hui le noyau de la collection du MBAM.

sont accueillis dans un département nouvellement créé par F. Cleveland Morgan. Le département se consacre alors principalement aux arts décoratifs, exposés avec pour objectif de servir d'exemples aux artisans en formation. Morgan soutient néanmoins l'acquisition d'objets non occidentaux, majoritairement précolombiens et asiatiques, présentés aux côtés de l'art décoratif à titre d'exemples des cultures du Monde. Les initiatives personnelles de dons et de collectes se heurtent à un désintérêt général pour la création autochtone et plus particulièrement aux réticences de la direction de l'AAM. En 1928, les objets autochtones sont transférés au musée du département d'ethnologie de l'Université McGill. À la fermeture de ce musée, le musée McCord reçoit l'ensemble de la collection. Après ce premier transfert à McGill en 1928, il faut attendre 1946 pour l'acquisition d'œuvres autochtones par l'AAM, quand il achète huit pièces en provenance de la côte Nord-Ouest à la vente L. C. Tiffany à New York (Morgan 1985, 122; B. H. Russel 2011, 80).

⁶¹ Evan Turner est par ailleurs le premier directeur du Comité canadien de l'art esquimau.

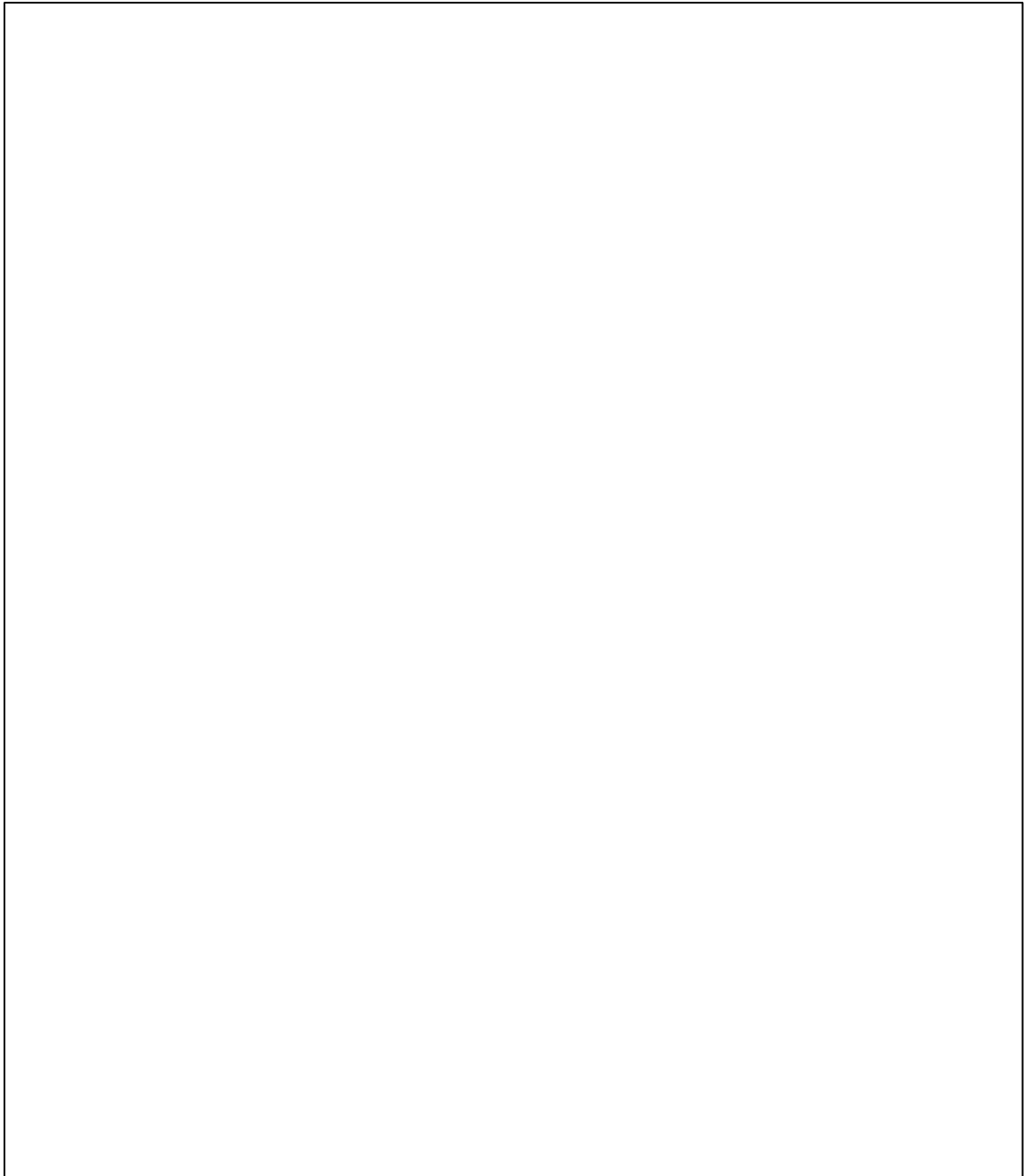


Figure 14. Levi Qumaluk (1919-1997), *sans titre (morse)*, 1952, stéatite, ivoire, MBAM 1953.Aa.1

Le réseau d'intermédiaires culturels au Sud — qui rassemble commissaires, critiques, fonctionnaires, collectionneurs, galeries, musées, etc. — s'engage alors dans la sélection, la diffusion et l'interprétation des œuvres, et leur intégration dans un ensemble de catégories épistémologiques précises. Dans le contexte de la présentation des artistes inuit des années 1940 aux années 1970, ces professionnels s'investissent dans le maintien d'une distanciation claire, à la fois géographique et conceptuelle, entre les producteurs et les destinataires (Vorano 2007 ; Igloliorte 2019). La séparation entre producteurs et public constitue une distance nécessaire au maintien de l'authenticité et de la pureté d'une production artistique prétendument intouchée par les influences eurocanadiennes. Principal intermédiaire entre les artistes et le public, James Houston présente dès les premières expositions une société inuit vivant dans un présent ethnographique, épargnée par le monde industriel, le commerce ou la modernité (Vorano, 2007; Pelaudeix 2007). Cette pensée résolument ancrée dans une esthétisation des œuvres, historiques et contemporaines, permet ainsi de les extraire plus facilement de leur contexte. Elle les présente plutôt comme un langage universel, capable de traverser les barrières du temps et de l'espace. L'art devient ici un moyen de transmission d'une culture inaltérée et sans réflexivité sur sa propre transformation. Dans les musées d'art, la muséologie de sauvetage se concrétise ainsi par un déni des échanges interculturels au sein même des œuvres. Si les intermédiaires s'inquiètent de la modernisation des sociétés inuit, celle-ci ne peut être explorée dans les œuvres mêmes, qui servent alors à montrer une culture préservée, bien que vouée à disparaître. Une citation de James Houston reprise dans un communiqué de presse de 1960 témoigne de son application aux pratiques artistiques inuit :

Actuellement toutefois, les enfants fréquentent l'école dans l'Arctique « et partout ils se familiarisent avec de nouveaux matériaux et de nouvelles conceptions artistiques », déclare M. Houston. Il est peu probable, en conséquence, que les concepts

actuels de l'Esquimau se prolongent au-delà de la présente génération.⁶²

Turner s'insurge néanmoins contre l'idée d'une dégénérescence de l'art inuit, citant encore une fois James Houston comme expert : « *I find there is too much a trend to say the Eskimo sculptures were great ten or fifteen years ago, but they have become devitalized today. I doubt this is so, and I think a really bang-up exhibition, small in number but exceedingly choice in quality, would help to kill that myth* »⁶³. Selon la tournure funeste de Turner, l'art inuit serait ainsi littéralement vidé de toute vitalité, soumise à une disparition programmée au moment même de son arrivée sur le marché international, dix ans avant cette lettre. Toutefois, cette perception, qualifiée de mythe par Turner, lui donne aussi l'occasion de se porter au nom du musée comme le défenseur de l'art inuit, tout en tenant pour acquise son autorité dans le choix d'œuvres de « qualité ».

Une exposition présentée en 1961 au MBAM illustre la façon dont disparition, modernisation et production artistique peuvent être liées dans les discours. *Eskimo Graphic art : Women Artists of Cape Dorset* est organisée par les Jeunes Associés, une section du comité bénévole du musée, en collaboration avec le ministère du Nord canadien et des Ressources nationales. Elle présente onze artistes ayant participé à la collection annuelle de Cape Dorset de 1960. La documentation qui nous est parvenue, assez parsemée, exprime toutefois un intérêt pour l'expérience des femmes face aux changements. Cette expérience est décrite par le prisme d'une superposition de l'image de la femme inuit des années 1960 avec la femme au foyer du monde

⁶² Communiqué de presse du 29 janvier 1960, archives du MBAM, dossier E905.

⁶³ « Je trouve que l'on a trop tendance à dire que les sculptures esquimaudes étaient excellentes il y a dix ou quinze ans, mais qu'elles se sont dévitalisées aujourd'hui. Je doute qu'il en soit ainsi, et je pense qu'une belle exposition, avec un petit nombre de pièces d'une qualité exceptionnelle, contribuerait à démentir ce cliché ». Archives du MBAM, dossier E905, lettre tapuscrite d'Evan Turner à Donald Snowden, 14 avril 1960.

industriel de l'après-guerre. Un paragraphe, tiré d'un texte destiné à être diffusé comme communiqué de presse, se révèle riche en observations :

The Eskimo woman is at the moment caught up in a revolution which has shaken the foundations of the Eskimo pattern of life. Up until a few years ago, the Eskimo family was a closely knit unit, where all generations worked together for survival. Now children are often sent away to school, the men are away at various jobs, and the woman has a lonelier, more leisurely life. Gone are the igloos and tents, the diet of fish and seal meat; the Eskimo woman now lives in a house, with a shelf of varied groceries. Fortunately, Eskimo women have a talent for adaptability because this change could be, and often is, profoundly disturbing. One can hope that this new free time will be devoted by these talented women to their graphic work which has so swiftly delighted their southern neighbours.⁶⁴

Ces quelques lignes et l'imaginaire qu'elles déploient trouvent leur source dans l'image populaire des femmes inuit, qui connaît effectivement une évolution autour des années 1950. Les femmes inuit sont alors présentées comme des bénéficiaires de la sédentarisation et de l'industrialisation de leurs communautés. Le texte commence avec une reconnaissance des changements socioculturels, sans qu'il soit question de disparition. Les changements exprimés — les enfants à l'école, l'homme au travail, la femme au foyer — offrent plutôt l'image de la famille nucléaire du monde nord-américain industriel de l'après-guerre. La capacité d'adaptation, essentielle pour le discours sur la production artistique inuit, ne vient pas ici de l'utilisation de quelques outils primitifs, mais de la faculté de faire face à ces bouleversements. Cette

⁶⁴ « La femme esquimaude est en ce moment entraînée dans une révolution qui a ébranlé les fondements du mode de vie esquimau. Jusqu'à il y a quelques années, la famille esquimaude était une unité bien soudée, où toutes les générations travaillaient ensemble pour survivre. Aujourd'hui, les enfants sont souvent envoyés à l'école, les hommes occupent différents emplois et la femme mène une vie plus solitaire et plus sereine. Les igloos et les tentes, le régime alimentaire à base de poisson et de viande de phoque ont disparu ; la femme esquimaude vit maintenant dans une maison, avec une étagère de produits alimentaires variés. Heureusement, les femmes esquimaudes ont un talent d'adaptation, car ce changement pourrait être, et est souvent profondément dérangent. On peut espérer que ce nouveau temps libre sera consacré par ces femmes talentueuses à la production graphique qui a si vite enchanté leurs voisins du sud ». Archives du MBAM, dossier E381, tapuscrit, 14 mars 1961.

représentation ne contredit pas le discours sur le remplacement inévitable de la culture inuit, puisqu'elle légitime au contraire le récit de la modernité, et les stratégies d'assimilation conséquentes, de l'après-guerre. Les femmes inuit sont ainsi « libérées » par la vie moderne, passant de l'igloo et d'un quotidien de labeur ardu au monde moderne industrialisé et à la domesticité occidentale, fondés sur la famille monogame hétéronormée (Sangster 2016, chap. 2). Devenues femmes au foyer, elles profitent d'un temps libre inédit pour laisser s'exprimer leur créativité. C'est une vision particulière et ne relayant pas la réalité de tous les artistes. Ainsi, l'artiste Natsivaar (1919-1962) a principalement connu le nomadisme, ne résidant à Cape Dorset que sur de courtes périodes durant les dernières années de sa vie⁶⁵. Elle produit par contre *Angels in the Moon*, exposé en 1961, qui constitue alors une référence rare du christianisme dans une œuvre à destination du Sud, et fait référence à d'autres dynamiques interculturelles, empreintes de nuances qui ne sont pas énoncées dans les discours.

Néanmoins, la famille inuit réduite à la configuration des sociétés industrielles de l'après-guerre, la femme inuit peut être ramenée au statut familial des artistes femmes. La pratique de celles-ci est dès lors présentée comme un loisir, possible grâce à un temps libre nouvellement trouvé. Les activités artistiques relèvent ainsi de l'amateurisme éclairé, qui trace son chemin dans le monde de l'art professionnel grâce à son charme. L'utilisation notable du terme même de « *delighted* » signale par ailleurs une œuvre qui ravit et conforte son audience, sans la déranger ou la bouleverser. Cette perception rejoint la façon dont les activités artistiques des femmes sont encadrées dans l'art occidental au fil des siècles et constitue d'ailleurs l'un des premiers motifs explorés par Linda Nochlin (1971) avec l'article introduisant le féminisme dans l'histoire de l'art dix ans plus tard.

⁶⁵ Musée virtuel du Canada, « Natsivaar, » *Iningat Ilagiit*, site de Musée virtuel du Canada, consulté le 8 avril 2021, <https://iningatilagiit.ca/artist/natsivaar-fra/?lang=fr>

C'est ainsi que des collections conséquentes sont formées à l'extérieur des communautés. L'accessibilité à la culture matérielle ancienne et récente est alors irrémédiablement marquée par des siècles de collecte intensive par les Européens et les Euro-américains. L'ethnographie de sauvetage et ses méthodes de collecte systématique permettent à des collections importantes d'être assemblées, classées, définies et conservées à l'extérieur des communautés sources. L'authenticité, le principal critère guidant leur entrée et classification au sein des musées, devient ici un outil idéologique dans la construction muséale de l'altérité, dont l'objectif vise la préservation d'un état culturel idéalisé et considéré comme disparu. En conséquence, les objets, dont la création contemporaine, ont souffert de ce que l'anthropologue Ruth Phillips décrit comme « un long processus d'appropriation par les collectionneurs occidentaux d'artefacts produit par d'autres cultures » (Phillips 1998a, 68). Outil central pour les communautés inuit, l'art inuit est dès lors sujet à un certain nombre de transferts épistémologiques, fruits de la symbiose entre différentes forces sociales, à l'intérieur et à l'extérieur des communautés. Leur collecte et exposition est toutefois imprégnée de considérations similaires d'aliénation. L'anthropologue inuit Lisa Koperqualuk le résume ainsi quand elle mentionne la diffusion de l'art inuit : « il y a une histoire des musées collectionnant l'art autochtone, mais une fois une œuvre achetée, il n'y a plus de relations » (comm. pers. 2019). Les muséologies de sauvetage, établies sur un double processus de décontextualisation historique et d'aliénation des réalités contemporaines, aboutissent donc à la présence de collections assemblées à l'extérieur et coupées des communautés sources. Le sous-chapitre suivant s'attarde alors sur des mouvements de relecture de ces collections par la reconnaissance des expertises inuit, en commençant dans les années 1980 par les collections des musées d'Histoire naturelle et d'anthropologie.

Conclusion

Les représentations des peuples autochtones sont donc soumises à la notion immuable de disparition dans la pensée des deux disciplines académiques qui l'investissent aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Elle est marquée par le paradigme de l'Indien en voie de disparition et par l'ethnographie de sauvetage. Ce paradigme a justifié l'établissement de muséologies de sauvetage, dans les musées d'anthropologie autant que dans les musées d'art, qui aliènent ultimement les artefacts de leur communauté productrice. Ainsi, le monde muséal, persuadé d'assurer la sauvegarde des objets, et par la même des cultures autochtones, a établi des valeurs d'authenticité comprises par les professionnels des musées comme l'absence de traces de contact entre différentes sociétés.

Une distinction importante doit être faite entre l'idée d'une disparition inévitable et le processus particulier de documentation et de témoignage mis en place par les sociétés inuit depuis les années 1940. Les paradigmes historiques enracinés dans le déni de l'historicité et de la contemporanéité des peuples autochtones constituent d'ailleurs un thème majeur dans le projet critique de réécriture épistémologique mené par des intellectuels autochtones et allochtones à partir du dernier quart du 20^{ème} siècle⁶⁶. Par exemple, lorsque Zebedee Nungak revient sur les négociations au sujet de la Convention de la baie James et du Nord québécois dans les années 1970, il dénonce la perception passéiste des sociétés inuit (et eeyou) :

This paragraph from John Ciaccia's "Philosophy" statement deserves special attention: "[...] Quebec certainly has special reason to be sensitive to the needs and anxieties of population groups of a different culture who are in a minority position. And that is the position of the Crees and the Inuit. They are very tiny minorities. Their fate as collectivities could be sealed if the Government of Quebec were not determined to give their culture the chance of survival as long as it had vitality, and as long as they wish their culture to

⁶⁶ Voir à ce sujet les écrits de Deborah Doxtator (1992 ; 1996) ; Heather Igloliorte (2012); ou encore James Clifford (1988 ; 1997).

survive.” [...] This assertion places the government in the position of supreme arbiter of life or death over Cree and Inuit cultures. Perhaps Quebec sees itself this way. But this totally discounts how intensely the Cree and Inuit value their own cultures and identities, and what they’re prepared to do to prevent their “fate” from being “sealed”⁶⁷ (Nungak 2017, 105).

Le sentiment de perte culturelle, voire de disparition, n’est néanmoins pas absent des réflexions inuit. Bien que ce sentiment présente une profondeur historique au sein des sociétés inuit, il est plus particulièrement informé par les stratégies d’assimilation mises en place dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Les discours, tout en relayant la violence de la colonisation et l’érosion de la culture, ne concluent néanmoins pas avec une disparition inévitable, mais entament une réflexion sur la survie, l’autonomisation et le renforcement des sociétés inuit. De cette anxiété de la perte émerge une créativité engagée dans des mécanismes de transmission et de résurgence culturelle. Les chapitres suivants explorent ainsi comment des individus se tournent vers l’instauration d’un ensemble de stratégies pour assurer leur autodétermination en matière de préservation culturelle.

⁶⁷ « Il y a un paragraphe de la ‘philosophie’ de John Ciaccia qui mérite une attention spéciale : ‘ [...] Le Québec a certainement raison d’être particulièrement sensible aux besoins et aux inquiétudes des groupements de gens de culture différente et qui sont en position minoritaire. C’est le cas des Cris et des Inuit. Ils constituent des minorités numériquement faibles. C’en serait fait d’eux, collectivement parlant si le gouvernement du Québec n’accordait pas à leur culture la chance de survivre aussi longtemps qu’ils en auront la vitalité et aussi longtemps que les gens de ces cultures le désireront’. [...] Cette affirmation place le gouvernement en position d’arbitre suprême ayant le droit de vie et de mort des cultures cries et inuit, et peut-être que le Québec se voyait ainsi. Mais c’est fermer les yeux sur la force de l’attachement que les Cris et les Inuit portent à leur culture et à leur identité et sur ce qu’ils sont prêts à accomplir pour empêcher que ‘c’en soit fait d’eux’. » Traduction de Juliana Léveillé-Trudel (Nungak 2019, 147). John Ciaccia est alors député de Mont-Royal à l’Assemblée nationale du Québec et représentant du premier ministre Robert Bourassa dans les négociations autour de la CBJNQ.

Chapitre 2. Mémoires, Histoire, et assemblages matériels

Les revendications culturelles des peuples autochtones, de même que les réflexions critiques touchant aux sciences sociales et humaines, informant toute la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, aboutissent finalement dans les années 1980 à un mouvement de réappropriation de ces collections muséales au sein des communautés. La déconstruction critique des musées a ainsi concerné les processus, centraux à l'activité muséale, de collecte, de catégorisation, de gestion et de conservation des objets selon des méthodes étrangères aux ontologies autochtones (Franco 2019b; Harrison 2013; Phillips 2011). Pour Heather Igloliorte, « [l] es paradigmes historiques de pratiques de pédagogie, de recherche et de diffusion sont invariablement inadéquats pour décrire ou présenter la complexité de la culture et des pratiques artistiques indigènes » (Igloliorte 2012, 31). L'historienne et muséologue Kanien'kehá : ka Deborah Doxtator souligne que ces paradigmes s'inscrivent dans les dispositifs de contrôle et de dépossession des peuples autochtones : « *They are designed to influence not only how society views certain groups, but also attempt to control how people see themselves*⁶⁸ » (Doxtator 1996, 14). Leur présupposée disparition facilite cette appropriation et aboutit à une véritable invisibilisation institutionnelle des individus, au profit de la construction visuelle d'une altérité spécifique. Doxtator réclame en conséquence une réécriture par les Autochtones eux-mêmes de leur histoire (Doxtator 1996, 56).

Ce chapitre se penche sur ces processus de réécriture, en considérant plusieurs postures face à la sélection et à la préservation de la culture matérielle, tant à l'extérieur qu'au sein des communautés. Je reprends notamment ici les considérations sur les biographies d'objets, avancés par plusieurs auteurs (Appadurai 2013b; Kopytoff 2013; Bonnot 2015), qui permettent de générer des récits personnels et communautaires, de révéler d'anciens réseaux sociaux et de mener à de nouvelles

⁶⁸ « Ils sont conçus pour influencer non seulement la perception qu'a la société de certains groupes, mais aussi pour tenter de contrôler comment les gens se définissent ».

relations entre chercheurs, conservateurs et communautés sources (Krpmotich et Peers 2011; Harrison 2013). J'explore ainsi différentes perspectives sur la mémoire, l'histoire et la culture inuit, qui aboutissent inévitablement à diverses modalités d'assemblage matériel. Ces regards sur l'histoire sont intégrés à un mouvement plus vaste de réaménagement et de négociation de la gouvernance par la valorisation des perspectives et des mémoires inuit. Quel rôle jouent donc l'agencement des objets en collections, leur qualification au sein de différentes catégories, leur définition et leur documentation par des acteurs divers ? Je fais ici plus particulièrement une différence entre deux termes : « historique », qui fait référence à ce qui appartient au passé ; et « historien » qui désigne la recherche et le traitement de ce passé, sous la forme de l'histoire. De la présentation ahistorique des sociétés inuit dans les musées allochtones à la valorisation des perspectives inuit sur l'histoire des contacts, c'est ici l'enjeu de l'énonciation historique qui est posée, et de son importance dans les stratégies de préservation culturelle.

Ce chapitre est divisé en trois parties. La première explore d'abord l'ouverture des collections aux membres des communautés autochtones, de même que l'intérêt des intellectuels pour la culture matérielle disponible au sein des communautés elles-mêmes, qui passe outre certains critères ayant guidé la sélection des objets par les collectionneurs allochtones, particulièrement les normes d'authenticité. Puis, la deuxième partie de ce chapitre est consacrée à l'histoire de Kangiqsujaq. Je reviens sur l'histoire du village, établi au 20^{ème} siècle, ce qui me permet d'aborder l'importance de la mission St-Anne, mission catholique fondée dans les années 1930. Je termine en revenant sur les souvenirs qui entourent l'ancien bâtiment missionnaire et les objets qu'il contient. Bâtiment et objets, supports d'une mémoire vivante, sont témoins de la réception et de l'interprétation des personnes, des idées et des institutions venues de l'extérieur. Finalement, le dernier sous-chapitre revient sur les différentes dynamiques de remémoration évoquées dans l'ensemble du chapitre. Partant ici du principe que la mémoire est non seulement vivante, elle est aussi tournée vers l'avenir (Ross-Tremblay), je clos donc ce chapitre en explorant les enjeux

liés au traitement de la mémoire et la valorisation des perspectives inuit sur le passé. Le travail mémoriel sur les objets peut-il alors constituer un outil de cohésion pour des communautés ayant souffert de ruptures brutales dans les processus de transmission culturelle, dont la transmission des histoires et des mémoires, avec des répercussions importantes sur la construction identitaire des individus et des communautés?

2.1. Le rôle de la culture matérielle ancienne

2.1.1. *Les stratégies d'accessibilité aux collections*

Les musées s'ouvrent dans les années 1980 à de nouvelles modalités d'accessibilité aux collections et de recherches collaboratives. Déjà, en 1977, Michael Ames, alors directeur du musée d'anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique, témoigne de l'installation de réserves visibles lors de la construction des nouveaux bâtiments dans les années 1970, et discute leur potentiel pour mieux impliquer le public dans les différentes fonctions du musée. Il note ainsi, entre autres, l'assistance que peuvent apporter les visiteurs dans l'identification et la documentation des artefacts, ainsi que la possibilité pour les artistes autochtones de la côte Nord-Ouest de mener leurs propres recherches et de contextualiser leurs pratiques avec d'autres formes artistiques (Ames 1977, 78). Les musées dans l'ensemble du Canada ouvrent ainsi peu à peu leurs réserves à d'autres visiteurs, en collaboration avec les communautés sources, les transformant en espace de réflexions sur des objets et des collections par la réorganisation des catégories existantes (Harrison 2013, 11-12).

Aujourd'hui, les réserves des musées canadiens se veulent généralement accessibles aux membres des communautés autochtones et intègrent des pratiques de travail avec des chercheurs communautaires, qui font souvent figure de chercheurs-praticiens (de l'anglais « *scholar-practitioner* »), pour reprendre l'expression utilisée par les anthropologues Cara Krmpotich et Laura Peers (2011). Ces chercheurs-praticiens sont des novices, qui n'ont pas obligatoirement une formation universitaire, et qui font face à l'espace muséal ou à des objets qu'ils rencontrent pour la première fois. Ils sont en revanche détenteurs de savoirs historiquement sous-estimés par les chercheurs universitaires et les professionnels de musée. Leurs contributions concrétisent alors un changement de paradigme, une remédiation qui a le potentiel de transformer durablement les interprétations et les usages faits des objets, ainsi que des corpus visuels, mémoriels et gestuels qui leur sont associés (Krmpotich et Peers 2011, 424). Les pratiques de travail se développent autour d'un

partage réciproque d'informations, selon des objectifs communs ou même divergents, et à l'occasion par l'établissement de relations constantes. Par exemple, au début des années 1980, l'anthropologue Susan Kaplan invite les Inuit du Groenland à travailler sur des collections muséales et continue par la suite à collaborer avec les Inuit du Labrador en utilisant la collection du Peary-MacMillan Arctic Museum and Arctic Studies Center, dans le Maine (Fienup-Riordan 1998, 56). Quelques années plus tard, au cours de l'été 1999, l'historienne de l'art inuit Bernadette Driscoll Engelstad accompagne deux couturières inuit du Nunavut, Bernadette Miqqusaaq Dean et Rhoda Karetak, au Musée américain d'histoire naturelle à New York pour examiner une parka perlée de leur ancêtre Nivisanaaq. Elle coordonne ensuite une visite des aînés du Nunavut dans les années 2000 au Musée royal de l'Ontario à Toronto, aux musées d'histoire naturelle de New York et de Washington, au Musée canadien d'histoire à Gatineau, Québec, et au Musée d'archéologie et d'anthropologie de l'Université de Pennsylvanie (Driscoll Engelstad 2010; Buijs 2018, 40). Les visites permettent alors aux participants d'explorer et de confirmer la diversité culturelle des sociétés inuit et de partager des savoirs associés aux objets, dans leur fabrication et leur usage. Les aînés sont alors des contributeurs, ou chercheurs-praticiens, particulièrement emblématiques, en tant que porteurs de savoirs, de savoir-faire et de savoir-être (Therrien 2012, 88). Comme le résume l'anthropologue Sylvie Poirier quand elle décrit la perception des aînés au sein de plusieurs groupes autochtones : « suite aux souffrances et aux ruptures de la période coloniale, et face aux processus actuels d'affirmation, de réappropriation et de revendication, la catégorie des "aînés" est devenue une icône de la culture et de la tradition » (Poirier 2009, 25). Cette appellation, qui se gagne avec l'âge, est en outre tributaire du savoir-faire, par exemple une habileté à la chasse, un talent de conteur, des connaissances en création textile, ou des compétences en leadership, etc. Respectés pour leurs expertises et leur expérience de vie, les aînés sont à la fois des spécialistes et des éducateurs. Ils sont aussi aujourd'hui les témoins des changements vécus par les sociétés inuit et les mémoires vivantes de temps plus anciens.

Le cinéaste inuit Zacharias Kunuk documente ces voyages dans son film *Inuit Piqutingit : What Belongs to Inuit* (Isuma Productions), réalisé en 2009⁶⁹, mettant en valeur la perspective des aînés. Loin des codes de la conservation muséale, le documentaire montre ainsi les aînés manipuler, avec ou sans gants, les artefacts entreposés dans les tiroirs des musées ; échanger souvenirs et connaissances à leur sujet, sur l'histoire des Inuit, les variantes linguistiques des appellations ; et même jouer avec humour une scène de la vie quotidienne avec des miniatures humaines (*inunnguait*). Certains commentaires, comme celui de cette aînée, sont de nature autobiographique, et se doublent ici de son étonnement face à l'intérêt des collectionneurs pour des objets a priori banals :

When I saw the oil lamps, I immediately thought about my mother. My mother grew up on Baffin Island and she used to find round qulliqs made by Tuniit. Those round lamps used to be carried inside their parkas. Amazing. The collectors even took those, and I recognized them⁷⁰.

Lors de leur passage au *Natural History Museum* de New York, certains des aînés furent de plus capables à partir d'une collection de moulages de visages inuit du 19^{ème} et début 20^{ème} siècle d'identifier leurs ancêtres, une découverte qui se révèle particulièrement émouvante et personnelle :

When I saw the plaster moulds of the Inuit faces, I wanted to hold them and kiss them because they were once alive. (...) They were alive at one time like Qalingaq and Ivalu. Ivalu was my grandfather and when I saw the mask, I just wanted to keep staring at it⁷¹.

⁶⁹ Le film est disponible sur le site officiel d'Isuma TV, <http://www.isuma.tv/isuma-productions/inuit-piqutingit>, consulté le 18 juillet 2021.

⁷⁰ « Quand j'ai vu les lampes à huile, j'ai tout de suite pensé à ma mère. Ma mère a grandi sur l'île de Baffin et elle trouvait des qulliq ronds fabriqués par les Tuniit. Ces lampes rondes étaient portées dans leurs parkas. C'est étonnant. Les collectionneurs ont même pris [ces objets], et je les ai reconnus ».

⁷¹ « Quand j'ai vu les moules en plâtre des visages inuit, j'ai eu envie de les prendre dans mes bras et de les embrasser parce qu'ils étaient autrefois vivants. [Ils] ont été vivants à un moment donné, comme Qalingaq et Ivalu. Ivalu était mon grand-père et quand j'ai vu le masque, je n'ai pas pu m'arrêter de le contempler ».

Ces ateliers permettent finalement de faire état des lacunes actuelles des Inuit sur leur passé et de discuter leur manque de connaissance. Par exemple, lors d'un commentaire sur l'origine des perles utilisées pour les parkas, une aînée en conclut : « *Even though we have Nunavut now, Inuit knowledge is still not visible, especially what our forefathers used* ⁷² ».

Plus récemment, l'archéologue Marie-Pierre Gadoua (2013) a organisé une série d'ateliers en 2010 au Musée McCord, à Montréal, en collaboration avec l'Institut culturel Avataq et le Module Nord québécois (MNQ). Ces ateliers avaient réuni 85 participants recrutés parmi les comités culturels locaux de l'Institut culturel Avataq et les patients du MNQ. Les objets utilisés, provenant des collections du McCord, ont été recueillis pendant la première moitié du 20^{ème} siècle au Nunavik, au Nunavut, dans les Territoires du Nord-Ouest et en Alaska. Gadoua témoigne que « les connaissances technologiques, gestes et savoir-faire techniques, récits et souvenirs émergent à la vue et au contact des objets » (Gadoua 2013, 68). Les récits se manifestent de ce fait sous forme d'expériences personnelles et de souvenirs autobiographiques, qui permettent de rappeler et d'échanger sur le contexte historique, social et culturel des objets. Les participants ont de plus l'occasion de partager connaissances et souvenirs personnels, tout en s'informant et en profitant à travers ces artefacts de la grande diversité des Inuit Nunaat.

L'importance de ces visites, bien qu'épisodiques, réside dans un premier temps dans la localisation du patrimoine dispersé par des membres des communautés productrices. Ce que le documentaire produit par Isuma et les articles de plusieurs chercheurs (Fienup-Riordan 1998; Driscoll Engelstad 2010; Gadoua 2013) qui ont facilité ces visites montrent aussi, c'est l'engagement puissant des visiteurs avec les objets. L'anthropologue Bonnot relève dans ses travaux sur des objets du quotidien, en apparence anodins, l'importance des constructions sociales à l'œuvre dans les

⁷² « Même si nous avons maintenant le Nunavut, le savoir inuit n'est toujours pas visible, en particulier ce que nos ancêtres utilisaient ».

relations entre les individus et les objets : « l'objet lui-même et sa trajectoire permettent d'accéder à la société par les choses et les hommes qui les rencontrent » (Bonnot 2015, 12). L'arrivée de chercheurs-praticiens, sous la forme des aînés, dans les collections muséales, permet alors de raviver la circulation des sens véhiculés grâce aux objets. Ces visites déclenchent des mémoires, confirment des savoirs, provoquent des émotions fortes et à l'occasion particulièrement intimes, fédèrent un sentiment de fierté dans la culture matérielle des ancêtres. Finalement, puisque ces visites sont habituellement menées en groupe, elles permettent de plus d'échanger et de faire état non seulement des connaissances, mais également des lacunes et des oublis. Elles prennent aussi en compte les déplacements et la recontextualisation des objets, donnant alors à percevoir leurs perspectives sur la biographie d'un objet, sur « l'histoire de ses singularisations successives, et des classifications et reclassements qu'elle subit selon les catégories socialement construites » (Bonnot 2015, 7). De nouvelles modalités d'appropriation symbolique, comme celles développées par les chercheurs-praticiens, accompagnent et facilitent ce processus. Cette réappropriation n'opère alors ni un déni des déplacements, physiques et symboliques, des objets, ni une réintégration à leur statut original. Plutôt, leur signification est négociée, renouvelée, et reformulée pour prendre en compte leur histoire.

2.1.2. Histoire et culture matérielle en communauté

Si l'accessibilité aux collections dispersées hors des communautés constitue une piste importante de réflexion sur la préservation culturelle pour les Inuit, un ensemble de réflexions similaires se déploie en parallèle sur la culture matérielle accessible au sein même des communautés. La mobilisation politique des années 1970 s'accompagne alors de réflexions sur la souveraineté mémorielle des Inuit menée par des intellectuels comme Taamusi Qumaq (1914-1993), réfractaire à l'adoption de nouveaux systèmes de gouvernance, autant que par des générations plus jeunes et investies dans les négociations aux niveaux fédéral et provincial. Par exemple, Josiah Kadlusiak, un militant engagé dans la formation d'ITC, affirme en 1971 ce besoin pour les Inuit de devenir les gardiens de leur propre histoire lors de la rencontre inaugurale de l'organisation : « *We should look into historic sites in the North ... old houses and old artifacts. We must take control of them rather than just let outsiders come in and pick them up and leave. These actually belong to the Inuit*⁷³ » (cité par Griebel 2013, 55). Des assemblages matériels émergent dès lors, avec la particularité de ne pas être touché de la même façon par la mobilité des objets et les relations entre communautés productrices et collectionneuses. La collecte de témoignages oraux (Laugrand 2002a), la transformation de l'archéologie par les épistémologies postcoloniales (Griebel 2013; Desrosiers et Rahm 2015), les travaux de toponymies (Collignon 2002) et de généalogies (Gendron et Kokiapik 2010) destinés à retrouver et à entériner les noms inuit des personnes et du territoire sont à cette époque autant de projets établis dans la continuité de ces réflexions.

Les efforts de préservation provoqués par cette reconnaissance des changements, cette sensibilité de la perte, se déploient donc dans plusieurs stratégies de documentation. Au Nunavik, Taamusi Qumaq est un leader inuit reconnu pour son

⁷³ « Nous devrions nous intéresser aux sites historiques dans le Nord... les vieilles habitations et les vieux artefacts. Nous devons en prendre le contrôle plutôt que de laisser des étrangers venir les chercher et partir. Ces objets appartiennent en fait aux Inuit ».

rôle dans le processus de documentation de la vie inuit de la première moitié du 20^{ème} siècle. Il emploie plus particulièrement plusieurs méthodes inédites, publiant le premier dictionnaire d'inuktitut. Il constitue aussi une figure centrale du mouvement des coopératives et de la résistance contre le monopole des Compagnies de baie d'Hudson. Résident de Puvirnituk, il fait partie des dissidents qui s'opposent dans les années 1970 à la Convention de la Baie-James et du Nord québécois. Qumaq se méfie par ailleurs des jeunes leaders de l'organisation Makivik créée à la suite de l'implémentation de la Convention, et de leur éducation allochtone. Il mène dans son travail toute une réflexion sur l'érosion de la culture et plus particulièrement de la langue inuit. Il rédige ainsi entre 1977 et 1978 un livre sur l'histoire des Inuit, publié en inuktitut en 1988 sous le titre *Sivulitta piusituqangit* [les anciennes coutumes de nos ancêtres]. Dans les années 1970, il entame aussi la rédaction d'un dictionnaire, en interrogeant les aînés sur leur connaissance de la langue, surtout dans le cadre de pratiques en déclin (comme le déplacement par chiens de traîneaux). Il publie finalement en 1991, après deux décennies de travail, *l'Inuit Urqausillaringit* [la vraie langue des inuit] rédigé entièrement en syllabique (Dorais 2010c).

Son intérêt pour la culture ancienne en déclin s'étend à la culture matérielle et au rôle qu'elle joue comme support pour les mémoires et les savoirs. Il est ainsi le fondateur du premier musée au Nunavik, à Puvirnituk. Le musée ouvre officiellement ses portes le 31 août 1978 sous le nom de Saputik, c'est-à-dire le barrage, mais devient aussi connu comme le *Takujaqsakuvik*, constitué sur la base *taku* [voir], désignant l'endroit où l'on peut voir des choses. Le musée n'a alors ni horaire régulier ni conservateur qualifié, ni de système d'enregistrement ou de communication. Il est ainsi informellement accessible aux visiteurs, Inuit et non-Inuit, ou aux groupes scolaires intéressés (Graburn 1998, 26).

Ce musée fait ici figure d'exception grâce à la vitalité intellectuelle et militante de son fondateur. Tandis qu'il travaille sur son encyclopédie, Qumaq a l'idée de créer un musée pour les habitants de Puvirnituk. En nommant son musée Saputik, il l'envisage donc comme un barrage, capturant des éléments que le temps emporte

irréremédiablement (Graburn 1998, 26). Cet acte de faire barrage peut se comprendre tout d'abord comme une réaction à un sentiment d'instabilité et de perte. La conscience historique de Qumaq est façonnée par les changements accélérés des années 1960 et 1970. Dans son autobiographie, il décrit ainsi l'année 1978 et son désarroi face aux changements vécus par sa communauté :

Quand je pense au développement de Puvirnituk, cela me semble étrange. Il y a maintenant des maisons et des édifices là où il n'y avait autrefois que des tentes. La croissance et le progrès arrivent si rapidement. Avec le progrès est venue l'anarchie. Le vol, l'effraction et le vandalisme ont accompagné le progrès. Des problèmes plus graves tels, l'alcoolisme, l'abus des drogues et l'inhalation de vapeurs de colle ont aussi surgi (Qumaq 2010, 126).

Qumaq obtient le bâtiment inutilisé d'une caisse populaire en faillite puis rassemble la collection du futur musée en faisant appel aux dons des membres de la communauté. Il réunit ainsi, entre autres, un qajaq, plusieurs sculptures et des photographies de Puvirnituk dans les années 1950 et 1960. Après son ouverture, le musée accueille aussi plus d'une centaine d'objets archéologiques, thuléens et historiques, trouvés près du cap Smith ou d'Ivujivik à des centaines de kilomètres au nord, ou déterrés sur les nombreux sites de maisons dans et autour du village contemporain (Graburn 1998, 26-27). L'archéologie au Nunavik est à ce moment transformée par l'émergence de l'archéologie communautaire dans l'ensemble de l'Arctique, et plus particulièrement par la figure de Daniel Weetaluktuk (1950-1982), autodidacte et premier archéologue inuit au Nunavik. Weetaluktuk est un précurseur dans le développement d'une archéologie communautaire qui recentre les enjeux et les expertises de la recherche. Il se montre ainsi critique de l'archéologie telle qu'elle est pratiquée, tout en soulignant le potentiel de l'archéologie pour le savoir historique inuit :

If the regular research cannot accommodate Inuit needs, then there should be parallel research designs for this purpose. Such designs would allow the Inuit participants to catch up on the research concepts and goals. Parallel does not mean repeating the research, but even if it did it would still be worth it because Inuit would be

*learning something they can then apply for themselves*⁷⁴ (cite par Kemp 1982, 12).

Bien que Weetaluktuk reste à cette époque une exception pour la discipline, il intègre néanmoins par ses réflexions le patrimoine archéologique aux perceptions inuit du passé lointain, et développe par la même occasion de nouvelles perspectives sur l'historicité des sociétés inuit, qui s'incarne dans l'amplitude chronologique des collections du nouveau musée.

Toutefois, ce musée représente plus qu'une réflexion élégiaque sur un passé révolu. Sa création intervient alors que plusieurs membres de la communauté s'investissent dans la préservation et l'enseignement culturel. Par exemple, Paulosie Sivuak (1979) témoigne de son engagement dans les années 1970 dans l'enseignement de la chasse dans un premier temps, puis comme enseignant de l'inuktitut dans les écoles, en réponse à un sentiment d'urgence face au déclin de la langue et de pratiques culturelles. La culture matérielle, tel qu'elle est illustrée par les collections du musée, est donc essentielle non seulement comme témoin, mais comme vecteur de transmission et support à la création. Sivuak explique ainsi que : « la meilleure façon de montrer des objets traditionnels consiste à en fabriquer des modèles » (Sivuak 1979, 43). Le musée est à la fois pensé comme un espace de monstration, d'étude, mais aussi comme un support de revitalisation, en concomitance avec d'autres projets menés au sein de la communauté. Sivuak se félicite d'ailleurs avoir « commencé à démontrer que la culture traditionnelle était toujours vivante à Povungnituk. Les résidents confectionnent de nouveau des vêtements de fourrure et fabriquent des objets d'art qui illustre la vie du temps passé » (*Ibid.*).

⁷⁴ « Si la recherche régulière ne peut accompagner les besoins des Inuit, alors il devrait y avoir une recherche parallèle conçue à cette fin. Une telle conception permettrait aux participants inuit d'accéder aux concepts et aux objectifs de la recherche. Parallèle ne veut pas dire refaire la recherche, mais même si c'était le cas, cela en vaudrait la peine puisque les Inuit apprendraient quelque chose qu'ils peuvent appliquer pour eux-mêmes » (traduction par Rahm et Desrosiers, 2015, 274).

Le Saputik est intrinsèquement lié, par les circonstances de sa création et la figure de son créateur, aux revendications politiques et culturelles des années 1970, et aux recours à des outils inédits pour concrétiser ces aspirations (Clifford 2013, 35). À l’instar de Weetaluktuk, Qumaq s’empare de nouveaux outils pour répondre aux besoins des Inuit. Alors même qu’il se montre particulièrement critique des stratégies d’assimilation et d’acculturation, il n’hésite pas néanmoins à s’approprier ces technologies, tels l’écriture ou le musée, et à participer à la requalification d’objets, contemporains et anciens, à ses fins. Sa vision, plutôt que de reposer sur une rupture nette entre un isolationnisme culturel et une disparition absolue, tend à l’établissement d’une autonomie intellectuelle mise en œuvre par une panoplie d’outils disponibles. L’autodétermination qui en résulte est par ailleurs centrale à la réflexion de Qumaq tant sur le plan socioculturel que politique :

Même quand je ne serai plus de ce monde, je veux que les Inuit soient libres de nouveau, sans personne pour leur dicter quoi faire, de sorte qu’ils puissent vivre dans leur propre territoire selon leurs propres lois et en adoptant des politiques qui sont pertinentes à leur culture. Cela sera leur seul moyen de se protéger contre la législation créée et imposée par d’autres. Les Inuit devraient diriger eux-mêmes leur vie, leur culture et leur langue, avec des lois rédigées par eux-mêmes, qui soient compatibles avec la culture inuit (Qumaq 2010, 136).

Les objectifs de remémoration et de partage des savoirs sont ainsi influencés par le désir de garder le contrôle sur l’information qui circule sur les Inuit et leur histoire. Le Saputik se révèle de plus exemplaire d’un attachement communautaire ou régional qui traverse un certain nombre de musées communautaires établis par la suite dans l’Arctique. La collection rassemblée par Qumaq et ses collaborateurs, constituée d’éléments qu’ils considèrent comme essentiels, représente un ancrage communautaire par la reconstitution des perspectives des Puvirnitimiut sur leur passé (Graburn 1998, 27). Cette énonciation interne illustre ce que Nungak (Nungak 2003, 15) décrit comme « *the collective historical self-knowledge of Inuit* » : des savoirs collectifs qui se révèlent fragmentés, incarnés dans des ensembles hétérogènes de récits autobiographiques, de photographies, d’objets, de savoirs toponymiques ou

généalogiques⁷⁵. Le Saputik fonctionne ici non seulement comme un barrage face aux bouleversements contemporains, mais aussi comme l'affirmation des perspectives locales sur l'histoire d'une communauté, de ses habitants, et de leurs savoirs.

Des patrimoines locaux sont ainsi définis et mis en valeur dans l'ensemble de l'Inuit Nunangat, bien que les réflexions menées restent redevables par ailleurs à une variété de contextes, qui reflètent la diversité et l'hétérogénéité des communautés. Ainsi, au cours des années 1990, Rynee Qumarluk Ohaituk, première conservatrice du nouveau musée Daniel Weetaluktuk⁷⁶ à Inukjuak, mène un programme de collecte auprès des habitants d'Inukjuak, dont les critères témoignent d'un intérêt surtout tourné vers la préservation d'une mémoire communautaire, plus que d'une aspiration vers une authenticité historique : « *It can be any kind of article, small or large, very old or recent. Everyone who lends or donates artifacts will have their name indicated as donator or lender of the piece*⁷⁷ » (Ohaituk 1994, 8). Les écrits d'Ohaituk laissent percevoir un souci pour la culture matérielle et pour ce qu'elle permet non seulement en matière de transmission des connaissances, mais aussi pour le renforcement de l'adaptabilité des individus et des communautés, une aspiration rejoignant alors certaines réflexions déjà mentionnées précédemment :

One cannot help but wonder why traditional clothing, hunting implements, sewn articles and tools seem to have disappeared. Such objects can last for years, and it is regrettable that few have been kept and preserved, even if they are no longer used. We, the new generation, should preserve artifacts instead of

⁷⁵ L'expression peut aussi se comprendre comme les savoirs historiens collectifs que les Inuit aient d'eux-mêmes.

⁷⁶ Le centre de transmission culturelle et musée Daniel Weetaluktuk ouvre officiellement ses portes en avril 1992. Le centre est alors organisé en deux espaces : une exposition thématique au rez-de-chaussée et une mezzanine dédiée à la présentation de la vie quotidienne et à un espace d'éducation voué aux enfants (Sapummiq Management 1990). Le projet constitue alors la première tentative d'Avataq de fournir à toutes les communautés du Nunavik leur propre centre culturel pour la préservation et l'exposition du patrimoine culturel inuit.

⁷⁷ « Nous voulons que vous sachiez que notre musée peut protéger et préserver vos objets personnels ; vous pouvez lui prêter ou lui donner vos objets. Il peut s'agir de n'importe quel type d'article, petit ou grand, très ancien ou récent. Chaque personne qui prête ou donne un objet aura son nom indiqué comme donateur ou prêteur ».

*discarding them, because they will be of good use to us in the future. The Inuit have struggled to survive, so their traditional implements should not disappear. So, if you have any Inuit artifacts, take good care of them*⁷⁸ (Ohaituk 1994, 8).

Plus récemment, Jessica Kotierk, conservatrice au *Nunatta Sunakkutaangit Museum*⁷⁹ à Iqaluit, insiste sur la valeur d'une collection permanente qui est toujours restée au Nunavut :

*My hope is that people come in and use what we have, use it to get knowledge and ask questions and realize things about the past and compare it to things happening now(...) By nature it's good when you can do that in your own community. You want to think and talk about Iqaluit? Let's do that here in Iqaluit*⁸⁰ (cité par Brown 2019).

L'assemblage hétéroclite d'objets comme témoins matériels de l'histoire d'une communauté permet finalement de garder un attachement communautaire et territorial. Ces assemblages peuvent alors se comprendre au prisme d'une appropriation par l'acte d'exposer (Turgeon 2004) : il ne s'agit pas d'un simple exercice de représentation, c'est-à-dire de reproduction de la chose absente, mais plutôt d'une représentation, qui consiste à prendre un objet pour « le replacer dans un nouveau

⁷⁸ « On ne peut s'empêcher de se demander pourquoi les vêtements traditionnels, les instruments de chasse, les articles cousus et les outils semblent avoir disparu. Ces objets peuvent durer des années et il est regrettable que peu d'entre eux aient été conservés et préservés, même s'ils ne sont plus utilisés. Nous, la nouvelle génération, devrions préserver les artefacts au lieu de les jeter, car ils nous seront utiles à l'avenir. Les Inuit ont lutté pour survivre, donc leurs outils traditionnels ne devraient pas disparaître. Donc, si vous avez des artefacts inuit, prenez-en bien soin ».

⁷⁹ La *Nunatta Sunakkutaangit Museum Society*⁷⁹ (NSMS) [*Nunatta Sukkutaangit* : les choses du territoire], une organisation fondée en 1969 à l'initiative d'employés du gouvernement fédéral. Sa création et gestion est tout d'abord le fait d'allochtones bénévoles qui vivent et travaillent dans la communauté d'Iqaluit. Son mandat initial est ainsi 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. Au fil des années, le mandat du musée évolue pour s'éloigner d'une focalisation sur la collection matérielle et intégrer la participation active des populations à la préservation, l'interprétation et la documentation de la culture inuit de l'île de Baffin (NSMS 2019). En 2019, Jessica Kotierk (Inuk), qui détient une formation en gestion et conservation des collections, est engagée comme conservatrice du musée.

⁸⁰ « J'espère que les gens viendront et utiliseront ce que nous avons, l'utiliseront pour acquérir des connaissances, poser des questions et comprendre des choses sur le passé et les comparer à ce qui se passe maintenant [...] Naturellement, c'est bien quand on peut faire cela dans sa propre communauté. Vous voulez réfléchir et parler d'Iqaluit ? Faisons-le ici, à Iqaluit ».

contexte, subordonné à une rationalité différente » (Turgeon 2004, 2). Il est important de souligner que cette histoire intègre non seulement l'évolution d'une communauté et les bouleversements qu'elle a pu connaître, mais également un certain nombre d'éléments étrangers. Les considérations sur les objets passent alors outre les préoccupations au sujet de l'authenticité ayant guidé les pratiques muséales de collecte et de classification.

Ainsi, dans les années 2010, les épaves de l'expédition Franklin sont retrouvées grâce à la mémoire des aînés inuit. Cette expédition d'exploration menée par le capitaine John Franklin à bord des navires *HMS Erebus* et *HMS Terror* disparaît en 1846 lors d'une tentative de traversée du détroit Victoria. Avant même leur découverte, Dorothy Eber (2008, chap. 3 et 5) révèle, dans ses recherches sur les histoires orales inuit de rencontres avec des explorateurs, la permanence de récits sur la rencontre avec ce qui aurait pu être les navires de Franklin et ses survivants. Les épaves, ultimement découvertes donc après des décennies de recherche, connaissent d'ailleurs une destinée particulière, en devant site patrimonial du Nunavut. Selon le droit international des naufrages, les navires de la Royal Navy de Franklin appartiennent pourtant à la Grande-Bretagne. Néanmoins, dans un accord britanno-canadien de 1997, la Grande-Bretagne s'est engagée à transférer la propriété des épaves au Canada. Mais cet accord, non contraignant, précède la création du territoire du Nunavut en 1999. L'accord sur les revendications territoriales du Nunavut établit alors la propriété des Inuit sur tous les sites archéologiques et les objets d'art situés sur son territoire. Suivant la découverte des épaves dans les années 2010, les responsables du Nunavut revendiquent donc la propriété des deux épaves. La conception de leurs droits sur leurs eaux et leurs terres s'inscrit à ce moment dans l'affirmation d'une souveraineté autochtone. Ils exigent donc de participer aux décisions sur le sort de ces épaves, de savoir qui raconte leur histoire et où leurs artefacts doivent être exposés (DeGeorge 2018; Craciun 2017). Les recherches de ces épaves illustrent alors, dans un premier temps, la reconnaissance des savoirs historiques locaux. Elle aboutit dans un deuxième temps à un partage de l'autorité sur

la définition des sites historiques importants de l'Arctique, par le biais de l'accord sur l'impact et les bénéfices pour les Inuit du site historique national Terror and Erebus.

En parallèle, cette reconnaissance et ce partage permettent de reconsidérer l'histoire de l'Arctique selon des perspectives pluriculturelles, qui, tout en étant investies par des méthodologies et des médiums différents, aboutissent à la création de nouvelles connaissances ou, dans ce cas précis, à la découverte d'épaves après 150 ans de recherches. Ces navires deviennent alors des objets échangés, investis d'une nouvelle signification. Comme le rappelle Turgeon :

Les objets échangés subissent des recontextualisations culturelles : ils prennent d'autres formes, ils acquièrent de nouveaux usages et ils changent de sens. Transformer ou modifier leur cadre d'utilisation devient une manière de marquer une appropriation ou une désappropriation (Turgeon 2004, 1).

L'histoire des singularisations successives, pour reprendre l'expression de Bonnot, dévoile en conséquence les constructions sociales à l'œuvre dans les relations entre les individus et les objets d'une part, mais permet aussi, d'autre part, de reprendre les relations entre les différents individus engagés dans l'échange ou le transfert d'objets. Il est alors nécessaire, pour faire la lumière sur la subordination de ces objets à des rationalités différentes, de les considérer sous le prisme de leur biographie. Les travaux fondateurs de l'anthropologue Igor Kopytoff (2013) et du sociologue Arjun Appadurai (2013b) sur la biographie culturelle des objets, et plus particulièrement des marchandises [*commodities*] permet alors de considérer la trajectoire d'ensemble de ces objets, qui sont alors des choses dans une certaine situation, et non comme des catégories fixes, c'est-à-dire : « *a culturally constructed entity, endowed with culturally specific meanings, and classified and reclassified into culturally constituted categories*⁸¹ » (Kopytoff 2013, 68). Elle se révèle

⁸¹ « Une entité culturellement construite, dotée de significations culturellement spécifiques, et classée et reclassée dans des catégories culturellement constituées ».

particulièrement utile dès qu'il s'agit de considérer des choses qui, à un moment donné, ont été dans une situation d'échange interculturel :

Biographies of things can make salient what might otherwise remain obscure. For example, in situations of culture contact, they can show what anthropologists have so often stressed: that what is significant about the adoption of alien objects—as of alien ideas—is not the fact that they are adopted, but the way they are culturally redefined and put to use⁸² (Kopytoff 2013, 67).

Le sous-chapitre suivant s'attarde sur ce processus d'adoption et de redéfinition d'un certain nombre d'objets, dans le contexte de l'histoire d'une communauté, le village nordique de Kangiqsujuaq au Nunavik. Les récits sur les objets concernent aussi une histoire des échanges entre les Inuit et les visiteurs extérieurs, et permettent ainsi de complexifier une histoire circumpolaire en favorisant des perspectives pluriculturelles sur les échanges et la colonisation de l'Arctique, ancrée dans une reconnaissance des savoirs et des expertises inuit.

⁸² « Retracer la biographie d'un objet peut faire ressortir ce qui pourrait autrement rester occulté. Par exemple, dans les situations de contacts culturels, elle peut illustrer ce que les anthropologues ont si souvent souligné : ce qui est révélateur dans la réception d'objets venus d'ailleurs — comme c'est le cas avec les idées — n'est pas le fait qu'ils soient adoptés, mais la manière dont ils sont culturellement redéfinis et utilisés ».

2.2. Histoire et mémoires de la mission St-Anne de Kangiqsujaq

2.2.1. Histoire du village nordique de Kangiqsujaq ᑲᓴᓯᓱᓯᓂᓄᓂᓄᓂ

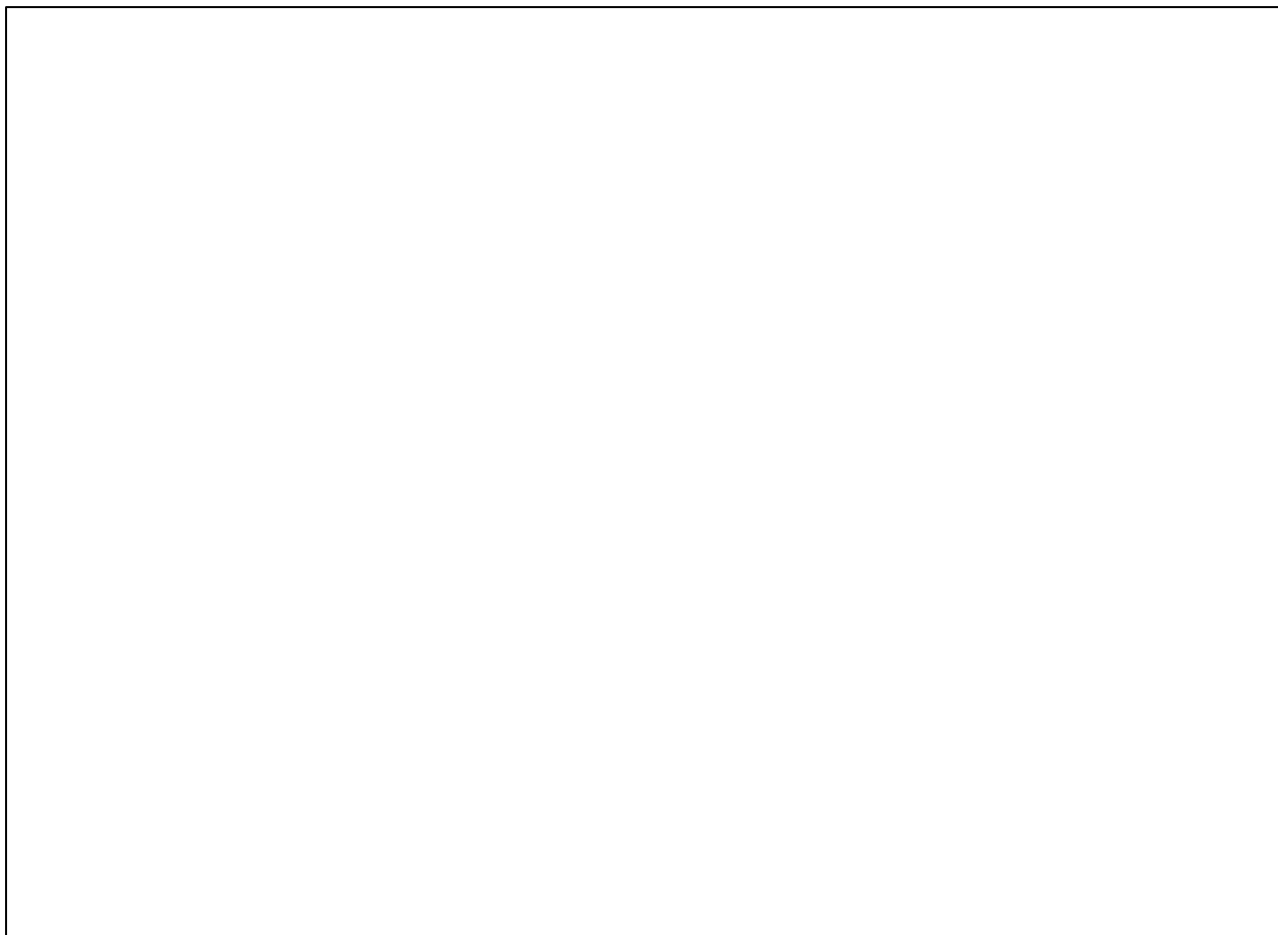


Figure 15. Carte du Nunavik, modifiée par l'auteure. Disponible sur le site officiel de la Nunavik Landholding Corporations Association, consulté le 29 août 2020, <http://www.nlhca.ca/maps/>

Le village nordique de Kangiqsujaq ᑲᓴᓯᓱᓯᓂᓄᓂᓄᓂ se trouve sur la rive sud-est de la baie Wakeham, un fjord d'une vingtaine de kilomètres qui s'ouvre sur la partie méridionale du détroit d'Hudson. La présence de sites archéologiques, de sites historiques et de sites actuels d'habitation témoigne d'une permanence de plus d'un

millénaire d'occupation de cette région. Bernard Saladin d'Anglure a identifié quatre groupes occupant au tournant du 20^{ème} siècle la région de l'Ungava, dont les Tarramiut vivant sur la rive sud du détroit d'Hudson depuis le Cap Wolsthenholme à l'ouest jusqu'à la baie Hopes Advance à l'est⁸³. Ces derniers comprennent à la fin du 19^{ème} siècle environ deux cent cinquante individus répartis sur 600 km de côte, bien que leur nombre ait été plus élevé dans les décennies précédentes. Ils vivent en petits groupes, sauf sur la rive sud-est de la baie de Wakeham, qui abrite alors environ la moitié de la population de la région (Saladin d'Anglure 1967, 57-58)⁸⁴.

Wakeham Bay, premier nom allochtone décerné à la baie, est attribué par le géologue A. P. Low en l'honneur du capitaine William Wakeham (Société de la faune et des parcs du Québec 2000, 96). Ce dernier mène en 1897 une expédition pour déterminer la navigabilité du détroit d'Hudson. Les explorations dans l'Arctique sont alors principalement organisées pour évaluer la possibilité de voies fluviales. Elles se consacrent ainsi soit à la recherche du passage du Nord-Ouest, soit à l'enregistrement de données météorologiques et géographiques pouvant aider à la circulation des navires. Par exemple, en 1884, des membres de l'Expédition canadienne de la baie d'Hudson, à la recherche d'une route commerciale vers l'Europe en passant par le détroit, construisent une station pour l'observation du mouvement des glaces et météorologiques dans la baie Stupart. Les Inuit commencent alors à troquer fréquemment avec les observateurs en poste, qui mentionnent ces rencontres dans leur rapport (*Tumivut* 1992, 38).

⁸³ Les trois autres sont les Qikirtamiut, les Itivimiut, les Siqinirmiut.

⁸⁴ Ils vivent en petits groupes de quinze à cinquante, sauf sur la rive sud-est de la baie de Wakeham, qui abrite alors 120 à 140 personnes, soit environ la moitié de la population de la région (Saladin d'Anglure 1967, 57-58). Le travail mené dans les années 1970 par l'ethnologue québécoise Monique Vézinet (1980) met aussi de l'avant la possibilité que des groupes aient pu habiter à l'intérieur des terres à la fin du 19^{ème} siècle, et occupent des territoires qui correspondent à certaines zones à proximité du parc actuel des Pingualuit. Ce mode de vie semi-nomade aurait été transformé radicalement vers le début des années 1920, ce qui coïncide avec la chute naturelle des populations de caribous et une période sévère de famines.

Par la suite, plusieurs acteurs *qallunaat* (Compagnie de la Baie d'Hudson, Frères Révillon, missionnaires, agents gouvernementaux...) s'installent les uns après les autres. La région, alors appelée le Nouveau-Québec, est officiellement transférée au Gouvernement du Québec par le parlement du Canada en 1912, à la suite de la rétrocession de la Terre de Rupert (Morantz 2013, 166). Les Frères Révillon, une maison fondée en France devenue négociant mondial de fourrure, installent un premier poste de traite (fig. 16) en 1910 et l'opèrent jusqu'en 1936. La Compagnie de la Baie d'Hudson établit un second poste de traite, permanent, en 1914. Ces deux postes constituent alors le premier noyau du futur village nordique de Kangiqsujuaq (*Tumivut* 1992, 62).

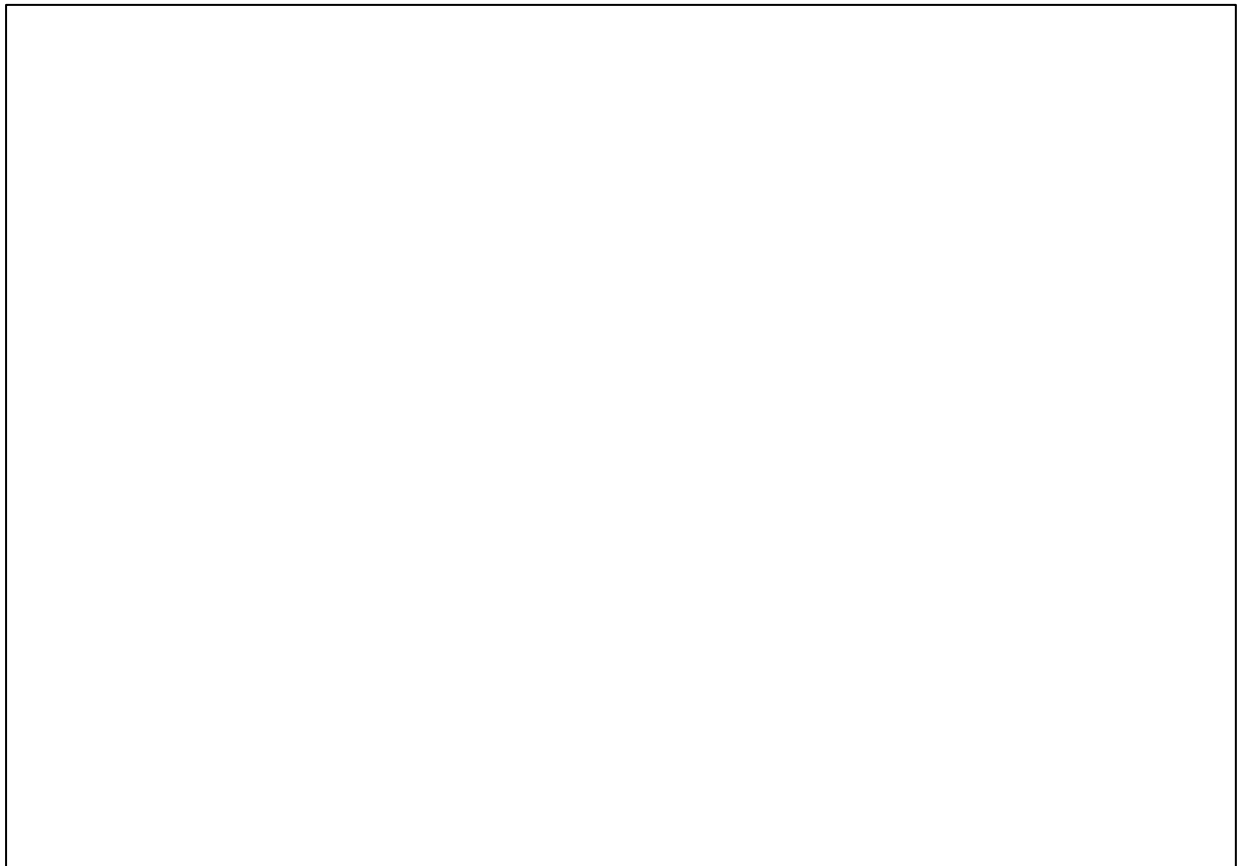


Figure 16. Hugh A. Peck, poste de traite de Révillon Frères à Kangiqsujuaq (baie Wakeham), 1909, Musée McCord M2000.113.6.213.

Entre 1927 et 1928, une entreprise ambitieuse est lancée : l'Expédition du détroit d'Hudson. Elle fait suite au projet de construction d'une voie ferrée pour relier le nord du Manitoba et la baie d'Hudson afin de permettre ensuite la navigation vers l'Europe. Les conditions de navigation au travers du détroit d'Hudson sont toutefois peu connues. Cette expédition est alors organisée pour mener des missions de reconnaissance aérienne du détroit, et plus particulièrement des glaces. Trois bases d'observation sont construites, une sur l'île Nottingham, une autre à Killiniq et la troisième à Kangiqsujaq, d'où part le premier vol le 30 septembre 1927 (McLean 1929). Le chef de l'expédition, le maréchal de l'Air Thomas Lawrence témoigne des relations avec les Inuit de Kangiqsujaq :

Un certain nombre d'Inuit furent employés à chacune des trois bases de l'expédition. Ils furent des plus utiles, et nos relations avec eux et avec tous les autres inuit des agglomérations étaient très amicales. Il y avait un Inuk qui faisait partie de l'équipage de chacun des six avions. Ils apprirent à lire une carte du haut des airs et aidèrent à l'entretien des avions et des tracteurs, et ils étaient très fiables (in *Taqralik* 1984, rapporté dans *Tumivut* 1992, 43).

Cette expédition se termine en 1928, mais les bâtiments érigés continuent d'être utilisés : c'est dans l'un d'entre eux qu'est alors installée, en 1936, la première mission religieuse du village. La mission catholique St-Anne est fondée par les pères Fafard et Cartier, de l'ordre des oblats de Marie-Immaculée (*Tumivut* 1992, 62). Cet ordre, établi par Eugène de Mazenod, archevêque de Marseille, en 1815, se consacre initialement à l'évangélisation et à la rechristianisation des populations marginalisées de Provence. Il s'investit par la suite dans les missions étrangères, incluant une implantation au Canada auprès des communautés autochtones. Les premiers missionnaires oblats arrivent ainsi à Montréal en 1841 en réponse à l'appel de l'évêque de Montréal, Mgr Ignace Bourget⁸⁵ (Laugrand 2002b, 265).

⁸⁵ Cette congrégation constitue par ailleurs la principale présence missionnaire catholique dans la région, et fournit ainsi de nombreux effectifs pour l'évangélisation de l'Ouest et du nord Canada.

Il est souhaitable de s'attarder sur l'introduction du christianisme et son accueil par les sociétés inuit : par le biais des missionnaires, l'évangélisation constitue l'un des piliers de la colonisation de l'Arctique, apportant une rupture dans les pratiques rituelles et les relations avec les non-humains. Les situations se révèlent toutefois si complexes, de mission en mission, qu'aucune interprétation ne fait l'unanimité. L'anthropologue Frédéric Laugrand a ainsi mené une étude extensive sur l'arrivée du christianisme dans l'Arctique, de la fin du 19^{ème} siècle aux années 1940, quand l'État s'est investi dans le Nord. Selon Laugrand, deux dynamiques fondamentales de la culture sont à l'œuvre dans la réception du christianisme : d'une part sa souplesse, en transformation perpétuelle, et d'autre part, la persistance de certains schèmes culturels informant les transformations et se manifestant dans les continuités :

Nous suggérons qu'au cours de toute rencontre religieuse les éléments retenus par la société réceptrice le sont souvent en vertu de concordances, de points d'accrochages. Ces éléments permettent une plus ou moins grande compatibilité entre les systèmes et génèrent parfois un enchevêtrement complexe des traditions. [...] Bien qu'il ne faille surtout pas les identifier à des similitudes, ces concordances se situent autant au niveau des valeurs que des représentations et même de certaines pratiques (Laugrand 2002b, 19).

Les premières tentatives d'installation des missionnaires oblats dans l'Ungava remontent aux années 1870 (Laugrand 2002b, 61). Toutefois, pour des raisons logistiques et linguistiques, l'influence missionnaire reste relativement négligeable jusqu'au début du 20^{ème} siècle. L'intensification des échanges, le développement d'un prosélytisme en langue vernaculaire et l'introduction d'un nouveau système d'écriture facilitent alors la circulation des idées. L'écriture syllabique est tout d'abord mise au point par le missionnaire méthodiste James Evans en 1841 pour transcrire la langue des Cris. Le révérend Edmund Peck (1850-1924) l'adapte ensuite à l'inuktitut dans les années 1870 avec l'aide de ses interprètes, John Molucto et son fils Moses, pour servir à la diffusion de la bible et des textes religieux. L'enseignement religieux gagne alors

rapidement du terrain et l'alphabétisation des Inuit se fait avec une relative facilité, grâce à un engouement pour l'écriture et la lecture (Laugrand 2002b, 72).

Laugrand relève à ce moment deux dynamiques d'évangélisation, investissant des zones de contacts : directs ou indirects. Les zones de contacts indirects correspondent aux moments d'évangélisation réalisés par le truchement de prosélytes inuit, en l'absence de missionnaire. L'évangélisation des communautés dans les régions au nord du Québec est ainsi symptomatique de cette dynamique, puisque les Inuit eux-mêmes jouent un rôle prépondérant dans la diffusion des idées chrétiennes, devenant prosélytes dans des espaces d'échanges où les missionnaires ne sont pas encore présents. Souvent, la connaissance de la présence missionnaire devance les missionnaires eux-mêmes (Laugrand 2002b, 179). Par exemple, en 1903, une expédition, la Patrouille canadienne de l'Arctique, passe par la baie de Wakeham, avec pour mandat d'affirmer la souveraineté du Canada dans les eaux de la baie d'Hudson et dans les îles de l'Arctique, et d'établir des postes de police et de douane. Elle est alors accompagnée de Peck, qui joue un rôle primordial dans l'établissement de missions anglicanes dans l'Arctique canadien. Il réalise ainsi plusieurs séjours au Nunavik, en rejoignant à l'occasion des expéditions scientifiques ou militaires, comme en 1903. Le groupe visite la baie de Wakeham et rapporte les interactions entre Peck et les habitants des campements, qui ont appris à lire et se sont familiarisés avec le christianisme non pas auprès d'un missionnaire, mais par leurs échanges avec d'autres groupes inuit :

On trouva un mouillage en face d'un campement d'Esquimaux et à proximité d'un bon ruisseau. Étant en eau peu profonde, nous avons reçu la visite dans la soirée d'un certain nombre d'autochtones du campement. Le révérend Peck leur distribua plusieurs livres qu'il avait apportés, et ils commencèrent immédiatement sur le pont un service religieux de cantiques et de prières. Ces autochtones n'avaient jamais vu un missionnaire, mais ils avaient appris à lire avec leurs semblables de Fort Chimo qui avaient été en contact avec les missionnaires de la côte orientale de la baie d'Hudson (in *Tumivut* 1992, 62).

Les zones de contacts directs sont en revanche les zones d'installation des missions. La fondation de celles-ci dépend alors de la disponibilité de moyens logistiques et de l'intérêt stratégique du lieu, selon la présence de postes de traite. Les discours officiels des ordres missionnaires sont à l'époque éminemment paternaliste envers les Inuit. Les missionnaires se croient effectivement investis d'une mission providentielle et salvatrice : convertir les derniers païens et les sortir de leur misère sociale. Néanmoins, leur adaptation à ce nouvel environnement se révèle plus pragmatique et intègre la pratique de l'inuktitut, voire l'adoption du nomadisme pour certains. Ainsi, selon Laugrand, « si les Inuit établissent bien une différence de taille entre les missionnaires et les autres Qallunaat présents dans l'Arctique, ils décrivent pourtant les premiers comme des personnes ordinaires » (Laugrand 2002b, 271). Le Révérend Peck et Mgr Turquetil, supérieur oblat, jouent un rôle important au Nunavik, en étant constamment à l'affût d'éventuelles ouvertures, dans une concurrence entre missionnaires catholiques et anglicans sur laquelle je vais avoir l'occasion de revenir. Aujourd'hui, la tradition orale témoigne encore du prestige que ces deux hommes conservent chez les aînés. Le Père Dion est reconnu à Kangiqsujuaq pour sa capacité d'adaptation. Plusieurs Kangiqsujuarmit font par exemple remarquer qu'ils le croyaient Inuk quand ils étaient jeunes au vu de sa facilité à manier la langue. Ils se rappellent, en outre, que Pirtiu a joué le rôle d'infirmier et de mécanicien, dès son arrivée dans la mission en 1964.

L'irruption du christianisme est vécue comme une période d'effervescence et de confusion, mais elle n'est pas nécessairement liée dans un premier temps au sentiment d'une perte identitaire culturelle. Pour Laugrand :

Le concept de « déplacement culturel » avec l'idée de mimétisme qu'il implique a permis ici de mieux saisir cette interaction entre l'univers missionnaire et celui des Inuit en tenant compte chez tous les acteurs, de la pluralité des initiatives (...) les cultures y paraissent plus perméables, chaque geste, chaque objet étant, dès sa réception, invariablement soumis à des processus d'interprétation (Laugrand 2002b, 359).

La reconnaissance de ces dynamiques ne doit néanmoins cacher ni les cas initiaux de désintérêt et de refus ni la persistance des pratiques chamaniques. Elle ne doit pas éluder, non plus, le regard critique porté par certains intellectuels et artistes inuit après plusieurs décennies de conversion des communautés. Le caricaturiste Alook Ipellie formule ainsi dès les années 1990 les contradictions et ambiguïtés associées à cette présence :

À peu près à l'époque où la Compagnie de la Baie d'Hudson s'établissait dans l'Arctique, des missionnaires se lancèrent à l'assaut des Inuit. Cela marqua le commencement de la fin de l'idéologie inuit traditionnelle. Des représentants de l'Église anglicane et catholique romaine se faisaient concurrence pour attirer des convertis d'une culture dont la propre spiritualité avait été ébranlée par les influences apportées par les baleiniers et les commerçants [...] Les missionnaires suivaient l'exemple des commerçants : créer un besoin et l'exploiter, même si ce besoin se trouvait avoir des conséquences aussi graves (Ipellie 1992, 44).

Des artistes, à l'instar de Billy Gauthier et de David Ruben Piqtoukun mentionnés dans le premier chapitre, ont dénoncé les traumatismes marquant encore les individus et les communautés. Finalement, des témoignages et des enquêtes, à l'exemple de la Commission de Vérité et Réconciliation (2015b), ont révélé à plusieurs reprises l'ensemble des violences physiques, psychologiques et sexuelles commises par les ordres religieux et leurs membres sur les adultes et les enfants autochtones. Les missionnaires, malgré leur intégration dans les communautés, restent des agents cruciaux des dynamiques coloniales. Ils ont ainsi joué un rôle important dans les stratégies d'assimilation, en amont et en parallèle des politiques gouvernementales, par la condamnation de certaines pratiques culturelles, ou leur implication dans le système éducatif.

Malgré la présence des postes de traite et de la mission, le village de Kangiqsujuaq n'est toutefois véritablement né qu'au début des années 1960. En 1960, alors que la population sédentaire s'élève à une petite centaine d'habitants, une école et une infirmerie sont ouvertes, puis le gouvernement du Québec lance un

programme d'habitation afin d'inciter les Inuit à se sédentariser dans la baie de Wakeham (*Tumivut* 1992, 62 ; Société de la faune et des parcs du Québec 2000, 95). Lizzie Irniq, une aînée de Kangiqsujuaq, témoigne que les familles étaient auparavant dispersées dans des petits camps tout autour du premier village dans la baie. Certains camps saisonniers, établis sur la côte, restent d'ailleurs encore en usage aujourd'hui.

Le village se transforme ainsi au gré des stratégies mises en place par les gouvernements fédéraux et provinciaux dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. En 1961, le gouvernement provincial québécois renomme le village Sainte-Anne-de-Maricourt, afin de remplacer le toponyme anglophone de Wakeham Bay. Le nom francophone n'a néanmoins jamais été réellement adopté par la population. L'association coopérative de Kangiqsujuaq est fondée sur le tard, en 1970, et rejoint la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec (créée en 1967) l'année suivante. Elle est toujours responsable aujourd'hui du principal magasin d'approvisionnement et d'un hôtel⁸⁶. Lorsque le village est légalement constitué en municipalité en 1980, à la suite de la signature de la CBJNQ, il reçoit alors officiellement le nom inuit de Kangiqsujuaq, qui signifie la Grande Baie, même si le terme de Wakeham Bay reste très populaire et interchangeable avec celui de Kangiqsujuaq (Société de la faune et des parcs du Québec 2000, 96). Officiellement, les gouvernements municipaux des villages nordiques⁸⁷ du Nunavik, informellement désigné sous l'appellation *Nordic Village* ou *NV* (qui fait aussi référence au bâtiment où ce gouvernement travaille) sont non ethniques et représentent l'ensemble des habitants du village, inuit et allochtone. Néanmoins, une proportion importante des employés municipaux sont Inuit, et les maires qui se succèdent à Kangiqsujuaq dans la deuxième moitié des années 2010 sont Inuit (et sont nommément Aquuyaq Qisiiq, Charles Arngaq, et finalement Qiallak Qumaaluk). En 2015, c'est donc la *NV* qui récupère la propriété de l'ancien bâtiment

⁸⁶ Site officiel de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, consulté le 7 décembre 2020, <http://www.fcng.ca/fr/>

⁸⁷ Les communautés inuit ne sont effectivement pas des réserves, les Inuit n'étant pas assujettis à la Loi sur les Indiens, mais des municipalités, reconnues en tant que villages nordiques dont l'organisation au Nunavik fait l'objet d'une loi promulguée en 2005 (Rodon 2013, 392).

missionnaire et de son hangar adjacent, à la suite du départ du dernier missionnaire, le père Dion



Figure 17. Le village nordique de Kangiqsujaq. © Julie Graff, 2019.

2.2.2. ᐃᑦᑲᑦᑲᑦ: mémoires de la mission

L'ancienne mission catholique des Oblats de Marie-Immaculée est aujourd'hui le plus vieux bâtiment de Kangiqsuuaq. Il est érigé en 1927 par l'Armée canadienne, lors de la *Hudson Strait Expedition*. Dans le rapport de l'expédition, l'officier McLean décrit le camp de Kangiqsuuaq, installé à proximité des postes de traite des Révillon Frères et de la Compagnie de la Baie d'Hudson :

Wakeham Bay on the south side of Hudson Strait about half-way between Port Burwell and Nottingham Island was selected as the site for Base C. The buildings were erected on the east side of the bay half a mile from the Hudson Bay Company's post and slightly further from the post of Révillon Frères. The bay abreast of the station is about four miles in width, decreasing to a mile and a half at the entrance, which is approximately eight miles to the north. The buildings were all erected in a small meadow sloping slightly to the beach with a fine stream of water on one side. The hangars were placed just above extreme high-water mark and planes could be launched at any stage of the tide as the beach has been improved. The situation generally was satisfactory, the buildings being conveniently located and at sufficient distance apart to provide for safety in case of fire⁸⁸ (McLean 1929, 9).

Les bâtiments sont alors construits à partir de parties préfabriquées rapportées par bateau en même temps que l'équipage et les avions, et chaque base comporte un ensemble de bâtisses : logement, magasin, poste de radio, et hangars à avions. Les expéditions aériennes reposent sur des équipages consistants en un pilote, un mécanicien en charge aussi de la photographie, et un guide inuit,

⁸⁸ « La baie de Wakeham, sur le côté sud du détroit d'Hudson, à peu près à mi-chemin entre Port Burwell et l'île de Nottingham, a été choisie comme site pour la base C. Les bâtiments ont été érigés sur le côté est de la baie à un demi-mile du poste de la Compagnie de la Baie d'Hudson et un peu plus loin du poste de Révillon Frères. La baie en face de la station a une largeur d'environ quatre miles, qui se réduit à un mile et demi à l'entrée, située à environ huit miles au nord. Les bâtiments ont tous été construits dans une petite prairie légèrement inclinée vers la plage, avec un fin courant d'eau sur un côté. Les hangars ont été placés juste au-dessus de la limite maximale à mer haute et les avions pouvaient être lancés à n'importe quel moment de la marée, la plage ayant été aménagée. La situation était généralement satisfaisante, les bâtiments étant bien situés et suffisamment éloignés les uns des autres pour assurer la sécurité en cas d'incendie ».

embarqué à bord par mesure de sécurité en cas d’atterrissage forcé. Plusieurs femmes inuit sont également engagées comme couturières, afin de concevoir des vêtements pour les membres de l’équipage, plus adaptés que l’uniforme fourni par l’Armée de l’Air (McLean 1929; *Aviators of Hudson Strait* 1973). Aujourd’hui, il reste plusieurs objets laissés dans la mission comme traces matérielles de cette expédition, dont deux torches utilisées à l’époque pour dégivrer les avions. L’une d’elles a par ailleurs été modifiée avec un anneau pour être employée ensuite dans des travaux de soudage.



Figure 18. La mission catholique St-Anne, Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.

Au moment de la fondation de la mission catholique St-Anne en 1936, le Gouvernement canadien cède les cinq bâtiments laissés par l’Armée de l’Air, dont l’un est reconverti pour être utilisé par les missionnaires. Le principal missionnaire à avoir marqué les lieux est le Père Jules Dion, O.M.I (1928-2018), aussi connu sous le nom inuitisé de Pirtiu. Arrivé à Kangiqsujuaq en 1964, il n’en partira qu’en 2015 pour des

raisons de santé ; il s'est occupé donc pendant 50 ans de la mission. À son départ, elle ferme définitivement et le bâtiment (fig. 18) est alors cédé pour la somme symbolique de 1 \$ au gouvernement municipal de Kangiqsujuaq. La cession du bâtiment est finalisée en juin 2015 entre la corporation épiscopale catholique romaine d'Amos, représentée par l'Évêque Gilles Lemay, et le village nordique de Kangiqsujuaq, représenté par son maire, Aquuyaq Qisiiq. La réflexion sur l'avenir du bâtiment, menée alors par le conseil municipal, tourne autour de la valeur mémorial de la mission et de ses liens avec l'histoire du village, comme me l'explique Qiallak Qumaaluk, mairesse de Kangiqsujuaq à partir de 2018, qui rappelle à l'occasion certains des changements vécus par les communautés inuit de la région :

The council before me was thinking of keeping the old church and how to keep it to continue. I know they wanted to put the cultural centre because they have old antique things. The students don't see them today. And they have to understand where we come from, and that the mission building was the first in Kangiqsujuaq. It was made in 1928, around July, I heard from the father Dion. In those year there were many things going on in Kangiqsujuaq. When they are talking about how it was used, that only at the qallunaat place, when people needed to have things like sugar, making bannick from flour, they were used to get treated with food, it was really helping the community. And at that time there was no hospital, no nurse, so the missionaries were really helping the community when they were sick. And how to make a syllabic, like the books: the missionaries translated the books in Inuktitut, it started here. The people and the community, we want to keep the culture and give it to the younger generation, that's what they were thinking⁸⁹(2019).

⁸⁹ « Le conseil qui m'a précédé souhaitait conserver l'ancienne église et [se demandait] comment la maintenir. Je sais qu'ils voulaient y mettre le centre culturel parce qu'ils ont de vieux objets. Les étudiants ne les voient pas aujourd'hui. Et ils doivent comprendre d'où nous venons, que le bâtiment de la mission était le premier à Kangiqsujuaq. Il a été construit en 1928, vers juillet, m'a dit le père Dion. Cette année-là, il se passe beaucoup de choses à Kangiqsujuaq. Quand ils parlaient de la façon dont on l'utilisait, du fait que les gens avaient besoin de choses comme le sucre, de faire de la bannique à partir de farine, ils venaient se fournir en nourriture, cela aidait vraiment la communauté. Et à cette époque, il n'y avait pas d'hôpital, pas d'infirmière, donc les missionnaires aidaient vraiment la communauté quand ils étaient malades. Et comment utiliser un syllabaire, comme les livres : les missionnaires ont traduit les livres en inuktitut, cela a commencé ici. Les gens et la communauté, nous voulons garder la culture et la donner à la jeune génération, c'était leur idée ».

Les membres du conseil font appel dans un premier temps à l'institut culturel Avataq pour travailler sur la documentation de la mission. Pendant l'été 2015, Louis Gagnon et Elisapie Tuniq, respectivement directeur de muséologie et archiviste adjointe d'Avataq, mènent un premier inventaire de la mission avec l'aide de plusieurs membres de la communauté⁹⁰. Tuniq étant originaire de Kangiqsujuaq, sa familiarité avec la communauté est l'une des raisons pour lesquelles elle rejoint ce projet, afin de conserver son ancrage local. Le Père Dion, en quittant le village, prend avec lui très peu d'effets personnels, et la quasi-entièreté des meubles, des objets, et des papiers, est restée sur place. Il s'y trouve alors une accumulation de 50 ans de vie, à laquelle s'ajoutent d'autres objets laissés par les occupants antérieurs. Certains attirent plus particulièrement l'attention : il peut s'agir d'objets insolites ou ayant une certaine importance historique ; quelques outils de menuiserie, différents objets liturgiques, des anciennes radios abandonnées par l'armée canadienne lors de son passage ; une arme à feu factice, qui aurait pu être utilisée dans des courses de chiens ; ou finalement, des objets suscitant des souvenirs particuliers : une table dans la salle communautaire sous laquelle les enfants avaient l'habitude de se cacher. L'une des participantes s'est d'ailleurs, selon Elisapie Tuniq, directement dirigée vers cette table à son arrivée dans la mission pour s'allonger dessous.

C'est à la suite d'une rencontre avec Louis Gagnon en février 2016 qu'il m'a proposée de m'intéresser à la rénovation de l'ancienne mission, qui pourrait être transformée en centre culturel. Cette mission m'est initialement apparue comme une anomalie en tant qu'objet de patrimonialisation. Considérés selon une perspective extérieure marquée par les préoccupations muséales pour la préservation matérielle d'une authenticité culturelle, la mission et les objets qu'elle recèle paraissent avant tout incongrus, en tant qu'objets du quotidien principalement importés du Sud.

⁹⁰ Ils sont assistés de Nancy P. Kalai, Mary Kumaluk, Elaisa Tuniq, Elaisa Irniq, toutes de Kangiqsujuaq, avec l'aide d'Anne-Marie Gendron (directrice de la direction de l'Outaouais, de l'Abitibi-Témiscamingue et du Nord-du-Québec au ministère de la Culture et des Communications) alors de passage dans le village.

Néanmoins, l'ensemble des échanges menés et des activités organisées ont révélé au contraire la place importante qu'occupe cette culture matérielle reçue de l'extérieur, de son usage et de sa signification au sein de la communauté, pour l'histoire culturelle des Kangiqsuarmit. Je commence à m'en rendre compte, dans les mois suivant cette rencontre, lorsque j'aide Elisapie Tuniq à mettre en page cet inventaire en trois langues : anglais, français, inuktitut ; sous la forme d'un livret, facilement compréhensible, disséminé auprès des différents acteurs, qui ne sont pas professionnels de musée, à l'exception de Louis Gagnon. Ce premier travail a surtout mis en évidence l'accumulation importante d'objets restés dans la mission, composant plusieurs strates d'histoire. Ces objets témoignent du passage d'anciens occupants, du rôle religieux de la mission, de la vie quotidienne des missionnaires, de même que de leurs intérêts pour la culture et plus particulièrement la langue inuit, au vu du nombre important de documents sur la langue, dont une partie a été produite par les missionnaires de Kangiqsujuaq.

Cette étape suggère alors la pertinence de rendre accessibles la mémoire et l'histoire du village. À l'occasion d'un premier séjour à Kangiqsujuaq durant l'hiver 2016 en la compagnie d'Elisapie Tuniq, nous avons donc organisé plusieurs activités autour de la mission afin de laisser la place aux souvenirs qu'en ont les Kangiqsuarmit. Quelle place prend-elle dans la mémoire des habitants, qu'ils soient catholiques ou d'autres confessions ? Plusieurs classes et des visiteurs individuels sont venus passer entre 10 et 30 minutes à la mission. Les visites ont été l'occasion de faire appel aux souvenirs des habitants, mais aussi de rouvrir le lieu afin d'en faire profiter ceux qui n'y avaient plus accès. Nous avons aussi pu profiter en 2016 de l'année scolaire en cours pour accueillir plusieurs classes durant la journée. Tuniq a pris alors le rôle de guide, maniant les objets et racontant l'histoire de la mission en inuktitut auprès de plusieurs dizaines d'enfants du primaire et du secondaire (fig. 19). Une soirée film (fig. 20), une séance de *storytelling*, une visite au centre d'assistance de vie ont aussi été organisées à l'extérieur de la mission. Ont été présentées les vidéos de père Dion, le documentaire sur l'Expédition du détroit d'Hudson, et les films de

Christian Klein. Plusieurs objets provenant de la mission, remarqués auparavant par Tuniq et par les visiteurs de la mission, ainsi que des photos provenant des fonds d'archives d'Avataq, ont été présentés à chacune de ces occasions, et se sont révélés très populaires. La radio communautaire a été par ailleurs le moyen principal pour organiser les activités culturelles lors de mon séjour en novembre 2016. Faisant partie du réseau radiophonique inuit *Taqramiut Nipingat Inc.*, et diffusant majoritairement en inuktitut, elle représente un outil important de divertissement, d'information et de communication entre les habitants du village. Les radios communautaires sont présentes dans chaque communauté et peuvent être en diffusion de fond dans les foyers à longueur de journée. Elles constituent l'élément central d'information du village par la diffusion des nouvelles de *CBC Nord* (en anglais), de chansons (d'une grande variété de style⁹¹) et d'informations sur le village transmises par l'animateur. Les villageois ont aussi la possibilité d'appeler pour annoncer des nouvelles, exprimer leur opinion, raconter des histoires, des récits anciens ou des anecdotes récentes. J'ai pu remarquer à l'occasion qu'entre un premier et un deuxième séjour, en 2016 et en 2019, Internet avait pris un rôle plus important comme moyen de communication, principalement par le biais du groupe Facebook du village. Une partie des informations sur les activités organisées a ainsi été diffusée principalement sur Facebook en 2019.

⁹¹ Les chansons peuvent être de la variété en anglais, mais elles sont souvent tirées de la grande production musicale inuit, en inuktitut, allant du chant de gorge au rock chrétien en inuktitut, en passant par plusieurs courants de variété.

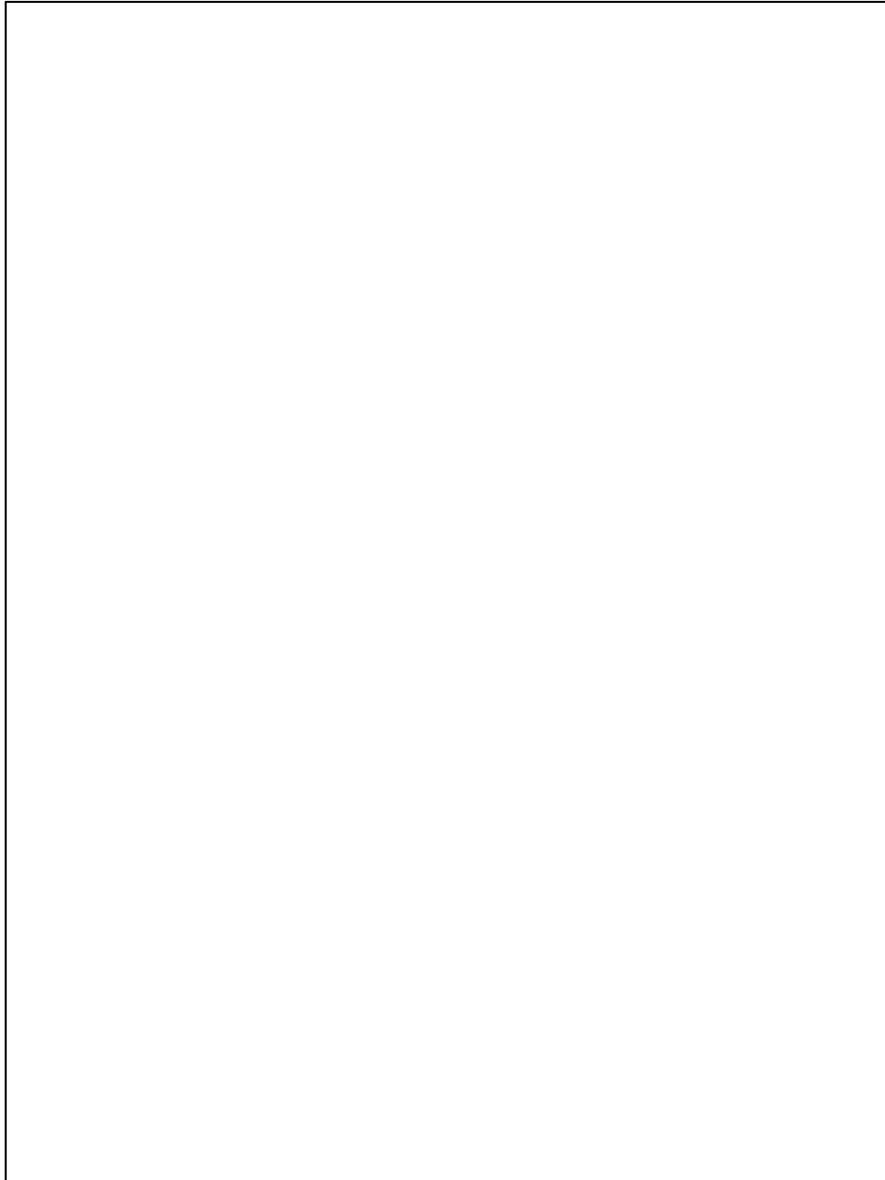


Figure 19. Elisapie Tuniq montre à un groupe de visiteurs une mallette missionnaire comprenant un autel portatif pouvant être utilisé en camps. © Julie Graff 2016.

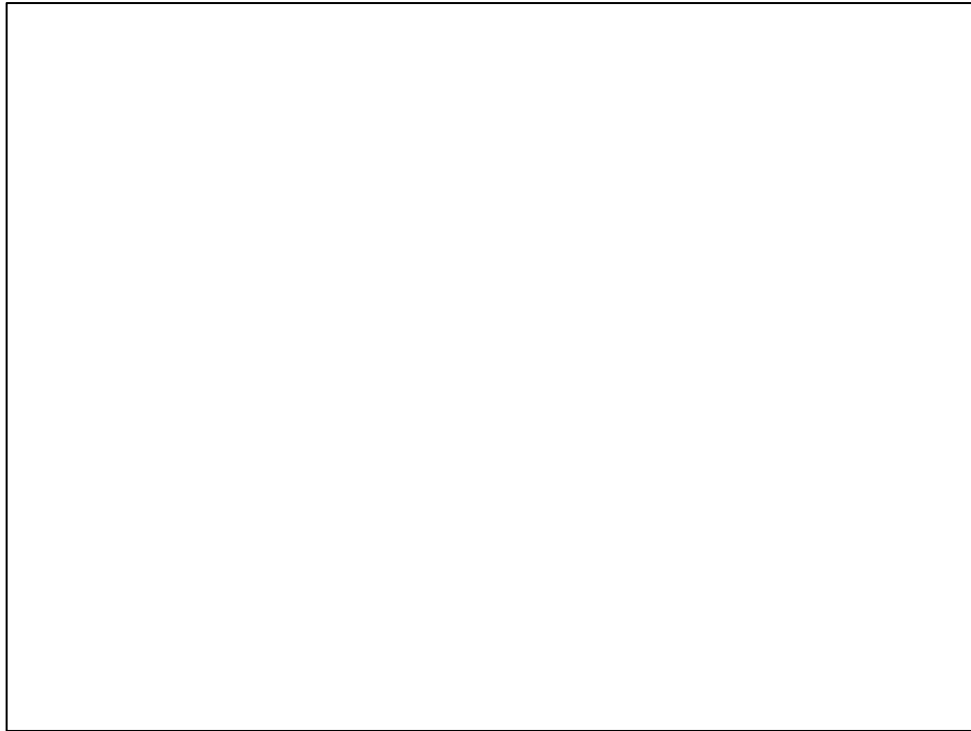


Figure 20. Soirée de projection de films au Qaggig, le centre communautaire de Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2016.

Tuniq a proposé très rapidement d'organiser plus particulièrement des moments formels de *storytelling* (de récit), ou certains aînés et aînées, réputés pour leur talent de *storyteller*, viendraient raconter en inuktitut leurs souvenirs personnels de la mission et du village. La première séance s'est déroulée en décembre 2016 avec deux conteurs et chasseurs réputés, Luukasio Nappaaluk et Juupi Arnaituq, et a attiré une demi-douzaine de femmes adultes, accompagnées de quelques enfants. Lors d'un voyage plus récent en 2019, j'ai proposé, par l'entremise d'Elisapie Tuniq, d'organiser une deuxième séance avec Lizzie Irniq, présentée à Kangiqsujuaq comme la dernière personne à être née dans un iglou. Cette séance s'est déroulée cette fois-ci directement au *Qilangnguanaaq*, un lieu de vie accueillant plusieurs personnes âgées. Bien qu'il ne constitue pas un espace culturel en tant que tel, il peut être considéré comme un pôle important puisqu'il fonctionne comme un lieu de rassemblement pour les aînés. Lors de plusieurs visites précédentes au *Qilangnguanaaq*, nous avons déjà fait circuler les photographies et plusieurs objets pour la plus grande joie des résidents

et des visiteurs. En 2016, nous avons même eu l'occasion de montrer des films amateurs et de faire écouter des enregistrements d'histoire orale provenant des collections d'histoire orale, provenant des collections d'Avataq, qui ont été écoutés avec beaucoup de concentration. Lorsque l'après-midi de *storytelling* a été organisée en 2019, seulement deux aînées ont rejoint Lizzie Irniq, Kusugalinik Ilimasaut, et Levie Arnaituk (fig. 21). L'après-midi a toutefois été fructueuse ; elles ont échangé avec la facilité de vieilles amies autour des photographies, des objets et de leurs propres souvenirs. Lizzie a raconté en inuktitut, et Elisapie m'a assisté par la suite avec la traduction. Lizzie a répondu à mes questions sur sa jeunesse et commenté plusieurs objets en lien avec la couture. Ces récits confirment par exemple l'importance de la création textile, notée par l'intérêt des femmes, présentes en grande majorité lors des activités organisées, et souvent intéressées par les objets en lien avec la couture. Kangiqsujuaq possède par ailleurs un magnifique atelier de couture équipé où se trouvent exposées des photographies de personnes du village réputées pour leur talent de couturière. La création matérielle est dominée par la production de vêtements (*atigi* et *amauti*), d'accessoires (*kamiik*, *nasaq*, *pualluuk*), de bijoux, et dans une moindre mesure, d'outils (*ulu*)⁹².

⁹² L'*atigi* désigne la veste fait main. Un *amauti* est un manteau long avec une poche dans le dos permettant de porter un jeune enfant. Les *kamiik* sont des bottes, le *nasaq* un bonnet, les *pualluuk* des moufles.

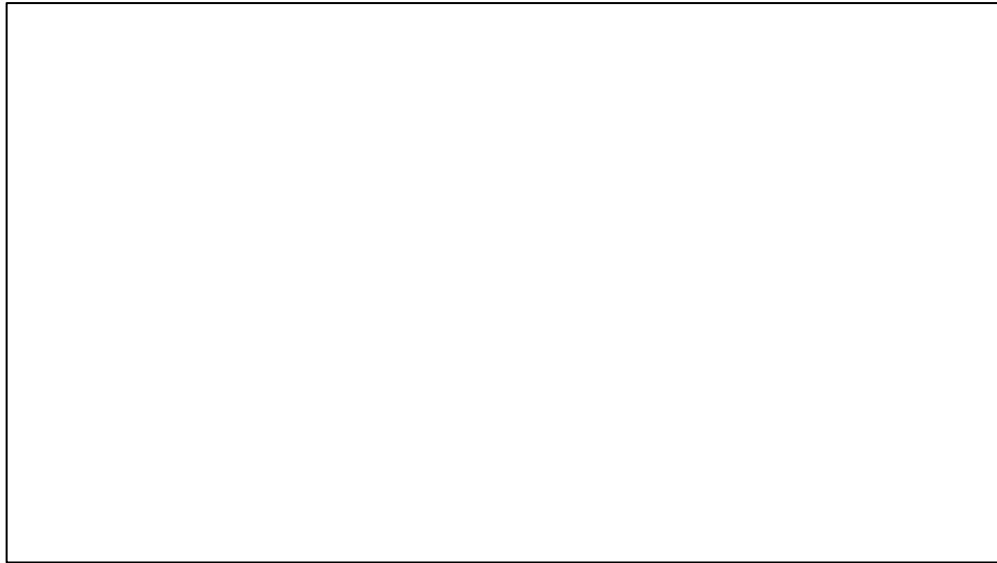


Figure 21. Lizzie Irniq (droite) et Kusugalinik Ilimasaut échangeant des histoires.

© Elisapie Tuniq, 2019.

Mes deux séjours ont donc été consacrés aux trois pôles de mobilisation des mémoires, activés principalement par le récit et les échanges : le bâtiment en lui-même, les objets, qui s’y trouvent et la circulation des photographies. Le récit, et plus particulièrement le récit autobiographique, permet ici d’activer les mémoires et de reconstruire l’histoire de la communauté. Elisapie Tuniq a fait remarquer que les photographies et les objets rendent ces récits plus faciles à évoquer, car ce sont des supports de mémoire : « *It is more comfortable to talk while looking at photos and objects* ⁹³ » (2019). Qiallak Qumaaluk a exprimé une perspective similaire lors de notre rencontre, s’étendant sur l’importance d’avoir les objets devant soi pour en parler, et de visiter un ancien bâtiment pour réactiver le passé : « *they speak about it, but they don’t really see the objects. It’s really different when we go to the old building and the new building, it’s not the same feelings. So when we go to old building we start to think [about the] Past, like that time, what they were during that time, so it’s good to keep*

⁹³ « C’est plus facile de parler en regardant les photos et les objets ».

*that place*⁹⁴ ». Leur réflexion rejoint celles relevées par l'anthropologue Carole Delamour dans son travail de documentation d'objets ilnus, l'amenant à les qualifier d'« objets qui libèrent la parole » (Delamour 2017, 85). L'objet est ici un support mémoriel dont la permanence en fait aussi un témoin historique, comme le rappelle par ailleurs Turgeon, qui s'étend sur l'éventail de potentialités offertes par l'activation des objets :

L'objet matériel permet d'accomplir des opérations aussi fondamentales que le marquage de la propriété, l'objectification de la mémoire, la concrétisation de l'identité et la médication physique de la personnalité. En même temps, l'objet offre à l'histoire un support mémoriel. [...] C'est en raison de sa singulière permanence que l'objet mémoriel possède le pouvoir de ressusciter les personnes et les événements (Turgeon 2004).

Les photographies fonctionnent aussi comme support mémoriel et permettent d'évoquer des savoirs très localisés et précis. Les photographies qui représentent des membres de famille et des personnes reconnaissables sont particulièrement valorisées. Recontextualisées par l'acte de remémoration, elles sont associées à des récits autobiographiques (Kuhn 2007, 284). Véronique Antomarchi, qui a mené une recherche sur les photographies de famille à Kangiqsujuaq, fait remarquer avec justesse que « la spécificité du regard inuit repose sur l'intérêt pour l'ordinaire et le quotidien » (Antomarchi 2014, 146). Elle rappelle alors la définition de la photographie (*atjinguat*) offerte par Qumaq dans son dictionnaire : « Les photos sont des images qu'on possède, des choses qu'on regarde et qui peuvent l'être par n'importe qui. Toutes les choses visibles et même étonnantes sont photographiées » (Qumaq 1991, 162, cité et traduit par Antomarchi 2014, 140). Les ensembles de photographies

⁹⁴ « Ils en parlent, mais ils ne peuvent pas voir les objets. Il y a une différence entre aller dans un bâtiment neuf et dans un vieux bâtiment, ce ne sont pas les mêmes sensations. Donc quand nous allons dans un ancien bâtiment, nous pensons au passé, aux temps passés, à ce qu'ils étaient dans ces temps passés, donc c'est une bonne chose de conserver ce lieu ».

reconstituent ainsi un « patrimoine ordinaire, » (*Ibid.* 142) dont le patrimoine généalogique, activé par le récit :

En effet, la rencontre des habitants autour de leurs photographies met en avant les liens qui se tissent entre eux. Dans un univers où tout le monde se connaît et se reconnaît, les commentaires qui surgissent devant ces images privées correspondent à des mémoires individuelles qui se juxtaposent (*Ibid.* 141)

Ce patrimoine ordinaire est alors dans le regard des Kangiqsujarmiut, et se construit aussi bien à partir des photographies prises par les Inuit de la communauté que par les visiteurs extérieurs, employés de poste de traite, missionnaires, enseignants... Il est important de plus de considérer ces photographies non seulement comme des images, mais aussi comme des objets qui existent dans l'espace de la communauté (Edwards 2002): elles sont effectivement très présentes, dans les espaces d'habitations autant que dans les lieux publics. Nous avons aussi rapporté un catalogue de photographies, qui réunit depuis sa création les photographies éparpillées dans plusieurs collections privées et publiques, un travail sur lequel je reviens dans le troisième chapitre. Un grand nombre proviennent d'ailleurs du fonds Père Dion. Très populaires, elles ont été avidement consultées, commentées, et les informations à leur sujet occasionnellement complétées.

Finalement, le bâtiment s'est révélé crucial comme espace, les visiteurs faisant appel à leurs souvenirs par la déambulation. Il est ainsi surtout identifié par ses visiteurs comme un lieu de rassemblement, souvent associé à des événements communautaires et à des souvenirs d'enfance. Les personnes qui sont venues avaient souvent un lien personnel et des souvenirs intimement liés à la mission, sauf quand il s'agissait des classes d'enfants, qui bénéficiaient alors plutôt des récits récoltés. Luukasie Naapaaluk a aussi eu recours au plan de la mission, imprimé dans l'inventaire, comme appui pour son récit. La mission comme espace révèle alors une sédimentation des mémoires qui rappelle plusieurs études menées sur la mémoire du territoire. Béatrice Collignon (2001), ou encore Andréanne Brière et Frédéric Laugrand

(2017) ont confirmé dans leurs travaux un ensemble de continuités ontologiques, sémantiques et usagères entre l'espace du territoire et l'espace du village, qui ne sont pas divisés par une coupure nette bien qu'ils soient distincts. On peut ainsi comprendre le lieu de la mission comme un *memoryscape*, un paysage mémoriel. Ce terme, initialement développé par Mark Nuttal (1992) en référence aux paysages historiquement sédimentés des Inuit du Groenland, exprime à la fois la permanence de la mémoire à travers le temps et la dynamique de la relation des gens avec leur environnement. Les *memoryscape* ne sont pas transmis de génération en génération comme un simple corpus de connaissances géographiques. Alors que le territoire fonctionne comme un lieu de mémoire et d'histoire, il s'inscrit aussi dans un processus continu de redéfinition de son message historique pour mieux répondre aux besoins et aux valeurs de leur espace social contemporain. Ici, ce n'est pas à l'extérieur du village, c'est un lieu dans le village qui révèle cette sédimentation des mémoires.

L'importance d'une mémoire sensorielle et gestuelle est apparue au fil des interactions avec le lieu, les photographies et les objets. Ces derniers sont manipulés, commentés, inscrits dans des relations familiales, sociales et biographiques, et perçus en fonction de leurs propriétés et potentialités. Les récits émergent de ce fait sous forme d'expériences personnelles, qui favorisent dans un deuxième temps le partage de connaissance entre les participants. Ils permettent l'expression d'un savoir collectif et ainsi de retracer les histoires personnelles et communautaires de Kangiqsujuaq, incluant non seulement la communauté inuit, mais aussi ces relations avec les *Qallunaat* venus dans la région. Les objets dévoilent toutefois d'autre part les lacunes dans les savoirs des uns et des autres : alors que nous discutons toutes les deux de ce que notre expérience autour de la mission nous a laissé comme ressenti, Elisapie témoigne que même si plusieurs personnes en savent un peu sur ces différents objets et la mission, elles ont à plusieurs reprises exprimé le désir d'en apprendre plus. Je confirme moi-même que certains objets suscitent l'interrogation et l'intérêt curieux, qu'il s'agisse de faire fonctionner de vieux projecteurs ou de comprendre à quoi servait un pistolet factice. Ils pointent vers certaines lacunes, sous la forme

d'informations absentes ou qui n'ont pas circulé, dans l'histoire du développement et de la vie quotidienne dans la communauté. Ces savoirs historiques collectifs, comme ceux concernant l'ancienne mission, sont partagés entre plusieurs personnes, fragmentés entre des souvenirs autobiographiques, des photographies, des objets et les documents laissés par les missionnaires. Les grandes lignes sont ainsi généralement connues, mais les détails demandent encore à être découverts.



Figure 22. Plan de la mission catholique St-Anne, Institut culturel Avataq, 2015. La pièce en vert désigne la chapelle.

La mission est donc un petit bâtiment de plain-pied. Communément appelé une boîte d'allumettes, il est typique des premières architectures développées au Nunavik par les allochtones. Préfabriquées, ces boîtes d'allumettes sont transportées par bateau et montées sur place. Ce bâtiment a ensuite connu plusieurs travaux et agrandissements au fil des décennies. Sa particularité est la combinaison, au sein d'un même bâtiment, d'un lieu de rassemblement communautaire, d'un lieu de vie des missionnaires, et d'un espace de culte. Il est également informellement appelé *Illualuk* par les habitants de Kangiqsujaq, un terme pouvant se traduire par la « grande maison » ou la « maison importante ». Le bâtiment de la mission est aménagé de telle

façon que la salle commune, qui fonctionnait aussi comme salle de travail des missionnaires, donnait directement sur l'entrée et restait libre d'accès. Cette configuration était habituelle dans les missions oblates qui comprenaient toutes une salle commune, dite « salle des Esquimaux » (fig. 23). Conçu comme lieu principal de vie du prêtre dans la mission, cet espace devait permettre, entre autres, aux pères d'entendre parler les Inuit en visite, et donc d'apprendre leur langue (Laugrand 2002b, 279). L'entrée de la mission St-Anne, le *tursuuq* [double porche], petite pièce de jonction entre l'extérieur et l'intérieur, débouche ainsi sur cette salle de réunion. Lors de l'établissement de la mission, elle était suffisamment grande pour l'ensemble de la communauté. Elle servait alors de salle communautaire, principalement pour Noël, mais aussi pour des projections cinématographiques, des jeux de cartes, et des soirées de danse. Plusieurs souvenirs concernent la table centrale sous laquelle les enfants se cachaient et jouaient, et les bords de fenêtre mordus par les plus jeunes lors de ces soirées. Une grande cloche extérieure, rajoutée en 1939, est activée de l'intérieur, pour éviter d'avoir à sortir lors des périodes les plus froides, grâce à une corde qui faisait la joie des jeunes garçons, le poids de la cloche leur soulevant les pieds du sol (elle a toutefois été automatisée par la suite). La chapelle, toujours consacrée aujourd'hui, est la plus grande salle du bâtiment, avec une entrée distincte. Les panneaux qui séparent la salle commune de la chapelle peuvent par ailleurs être poussés afin de rassembler les deux pièces perpendiculaires l'une à l'autre.

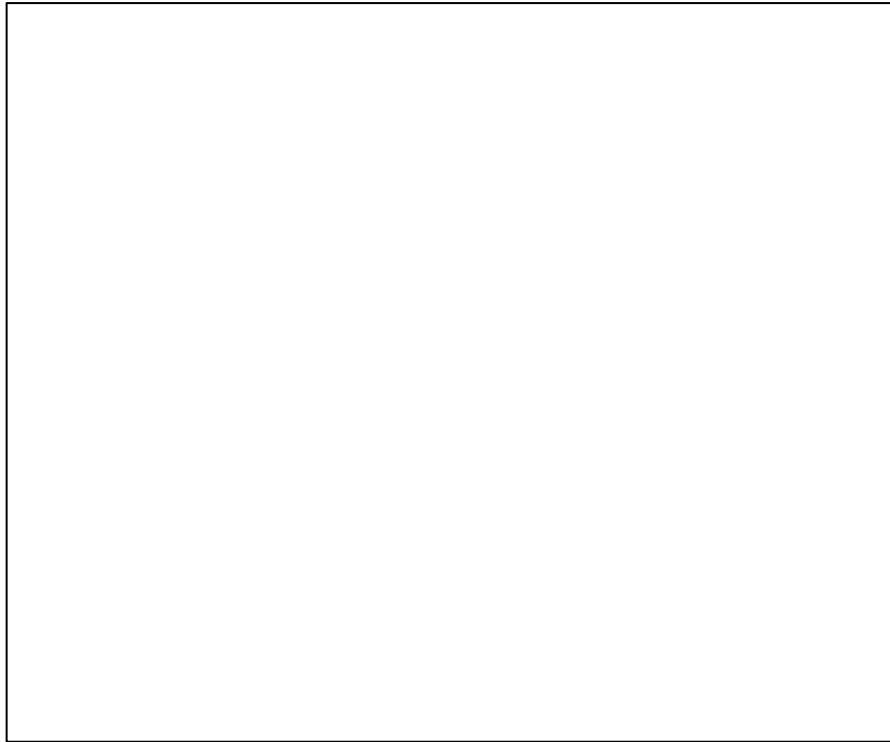


Figure 23. La salle commune de la mission St-Anne. © Institut culturel Avataq, 2015.

À gauche de la salle commune se trouve une cuisine, qui donne accès directement sur la salle de bain et un salon. Elle fait face à la baie qui, jusqu'à la construction d'un hôtel, avait une vue dégagée sur le rivage. Le salon, une petite pièce ouverte sur la cuisine, donne sur la route. À partir de la cuisine, on accède au garde-manger, et par un couloir à l'atelier de menuiserie du Père Dion. À droite de la salle de rassemblement, courant le long de la chapelle, se trouve une succession de petites salles : le bureau, la chambre à coucher, un petit couloir, qui fut fermé pour accueillir une chaudière et aménagé avec des étagères, un deuxième bureau devenu un débarras, et finalement une minuscule sacristie à partir de laquelle il est possible d'arriver à la chapelle, côté autel.

Deux œuvres principales ornent l'autel, produites par des artistes de la communauté : un crucifix sculpté par Johnny et Putulik Pilurttut (fig. 24) et une Vierge à l'Enfant par Mitiarjuk Nappaaluk (fig. 25), exposée dans une niche sur la gauche.

Elisapie, qui a connu Nappaaluk comme professeure, resitue dans une conversation son importance au sein de la communauté, particulièrement pour les générations adultes actuelles. Elle décrit Nappaaluk comme une femme forte, qui savait chasser, coudre, sculpter, enseigner et qui a élevé beaucoup d'enfants, biologiques et adoptés⁹⁵. Née en 1931, Mitiarjuk Salomé Attasi Nappaaluk a appris effectivement dans sa jeunesse les enseignements réservés à la fois aux femmes et aux hommes, en tant qu'aînée d'une famille de filles. Elle est ensuite devenue éducatrice, sculpteure et auteure. Son œuvre offre une perspective inédite sur la représentation de la Vierge à l'Enfant. Sculptée dans un bloc de stéatite, c'est une œuvre de taille modeste, carrée dans ses proportions. Elle représente la Vierge en *amauti* et *kamiik* (probablement en peaux de phoque annelé), avec des nattes épaisses, un chapelet à la main, et écrasant une forme serpentine, figurant *Satanasi* [Satan], de ses genoux. L'Enfant est sculpté non dans son dos, comme ce serait le cas avec les pratiques de portage inuit, mais sur le devant, selon les canons des Vierges à l'Enfant, tout en restant dans la poche de l'*amauti*. Le naturalisme de la sculpture est aussi manifeste dans la représentation de l'Enfant endormi avec son poing dans la bouche. La créature qu'elle écrase possède un corps long et fin, rappelant un serpent avec un visage aux oreilles et au menton effilé qui fait l'angle de la base.

⁹⁵ Mitiarjuk Salomé Attasi Nappaaluk est née en 1931. Elle apprend dans sa jeunesse les enseignements réservés à la fois aux femmes et aux hommes, en tant qu'aînée d'une famille de filles. Elle devient ensuite éducatrice, sculpteure et auteure. Elle enseigne aussi l'inuktitut, tout d'abord aux missionnaires oblats installés à Kangiqsujaq, puis à l'anthropologue Bernard Saladdin d'Anglure, qui dédie une partie de sa thèse au récit qu'elle rédige. Les pères Robert Lechat et Joseph Meeus lui demandent dans les années 1950 de compiler par écrit ses souvenirs. Le roman né de cette commande, rédigé en inuktitut, décrit ainsi, par le biais du personnage principal Sanaaq, le déroulement de la vie quotidienne avant l'installation permanente des Qallunaat. (Duvicq 2015, 43)

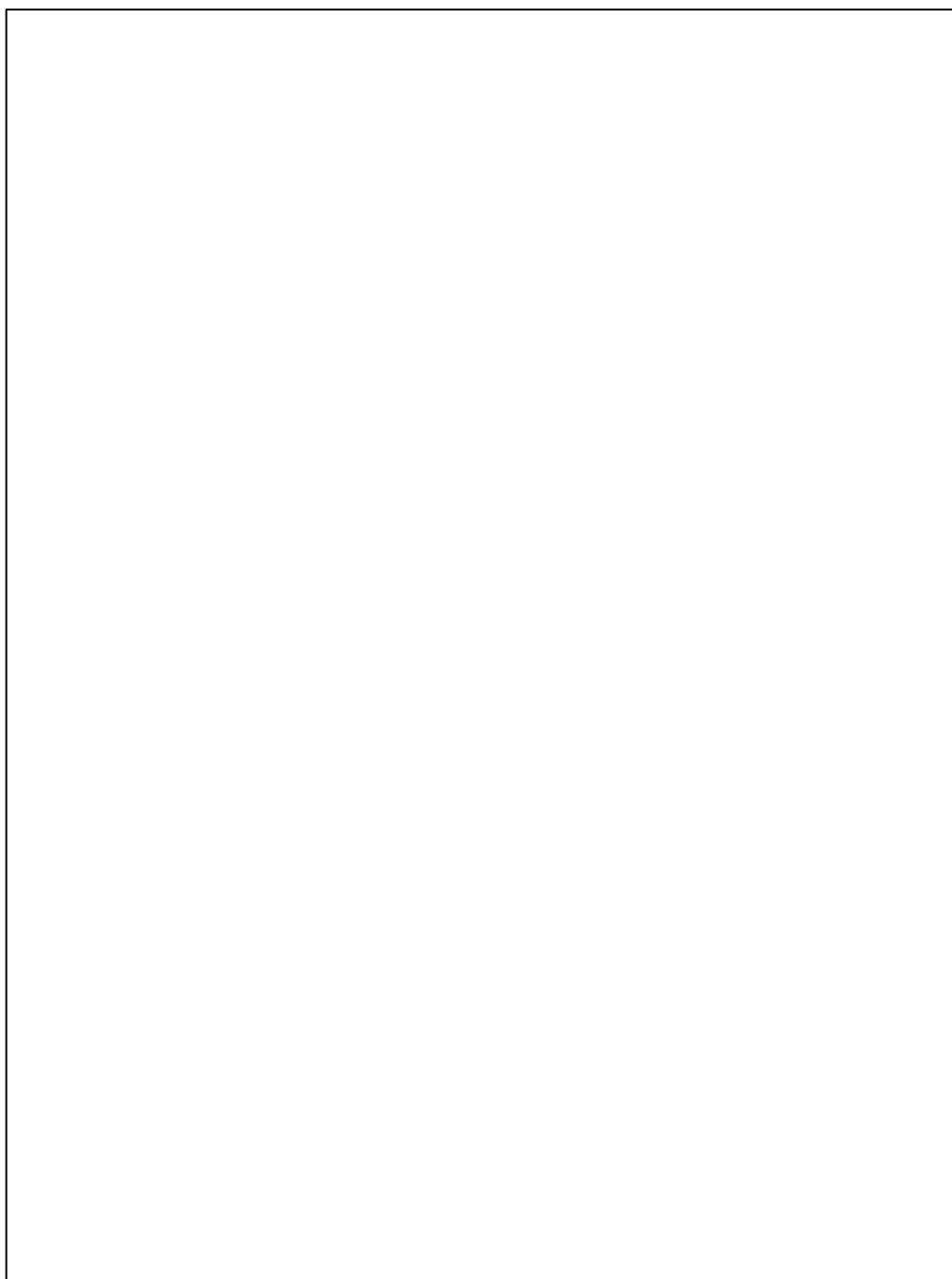


Figure 24. Johnny et Putulik Pilurtoot, crucifix, chapelle de la mission St-Anne, Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.

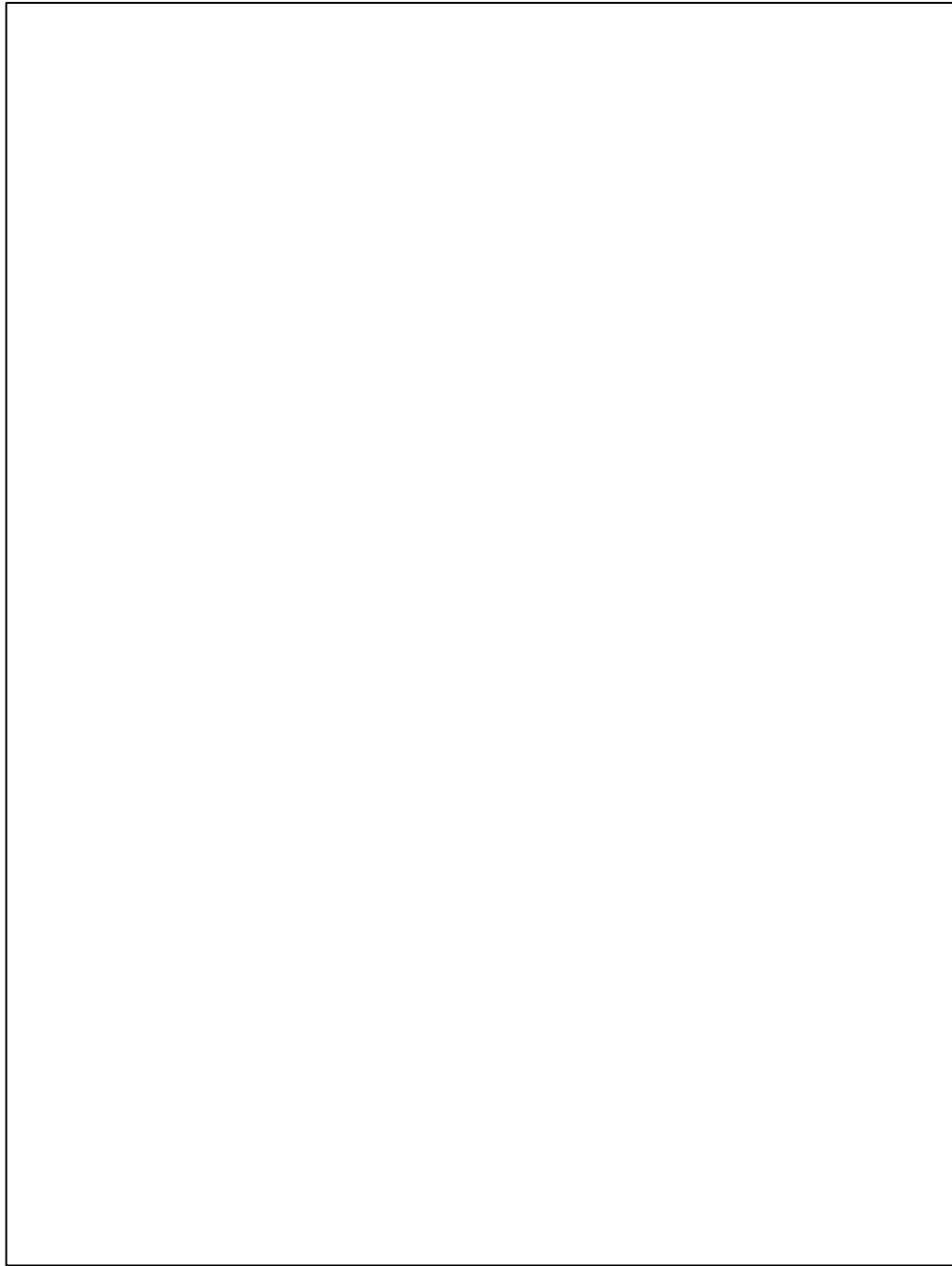


Figure 25. Mitiarjuk Nappaaluk, Vierge à l'Enfant, chapelle de la mission St-Anne, Kangiqsujuaq. © Julie Graff, 2019.

Cette œuvre, avec celle des Pilurtuut, appartient à la production d'un art inuit chrétien, qui remonte aux années 1920 et qui est issu de la popularité des médailles, des effigies et des crucifix lors des campagnes d'évangélisation. Avec le développement de l'art inuit, à partir des années 1950, l'art chrétien inuit se diversifie, tout en restant extrêmement marginal, voire inexistant, sur les marchés allochtones, par manque de popularité. Toutefois, les missionnaires, catholiques et anglicans, se montrent alors désireux d'« inuitiser » leurs lieux de culte avec les productions d'artistes locaux (Laugrand 2012, 459). Ces représentations s'inscrivent dans une iconographie relativement classique, comme c'est le cas pour le crucifix des Pilurtuut, mais peuvent aussi être adaptées aux référents des artistes. Nappaaluk représente ainsi la Vierge sous les traits d'une Inuk portant un enfant dans son amauti. La projection de Nappaaluk offre de plus une confrontation très directe entre *Satanasi* et Marie qui le terrasse physiquement. La sculpture reflète la place importante de la figure démoniaque dans l'enseignement des missionnaires, sans compter l'attrait de ces figures dans des traditions inuit où les rencontres avec des non-humains sont une source inépuisable d'histoires.

Une grande partie des objets de la mission sont toutefois venus de l'extérieur à différents moments de l'histoire de la communauté : des torches des années 1920, des radios et des jumelles laissées par l'armée américaine en stationnement durant la Seconde Guerre mondiale, plusieurs projecteurs cinématographiques ramenés par les missionnaires pour des soirées cinéma à partir des années 1960, une machine à coudre Singer manuelle, une trousse de couture, etc. Un grand nombre d'objets rapportés sont effectivement des témoins précieux de ces échanges sur presque un siècle. En tant que témoins de relations sociales inégales, ils permettent de retracer un vaste ensemble de différentes formes d'activité qui jouent un rôle dans les étapes de leur parcours. Ainsi, ces objets fonctionnent comme autant de manifestations des interactions de la communauté avec le monde extérieur d'une part, et sont par ailleurs intégrés aux récits historiques communautaires et à l'identité des Kangiqsuarmiut, par le biais des souvenirs qu'ils provoquent. Par exemple, l'aîné Jusippie Nappaaluk s'est

rappelé l'expérience que furent les premières projections de films dans les années 1960, au cours desquelles une personne s'est évanouie de surprise. Ils parlent également des moments communautaires liés à la vie religieuse, comme Noël, autant que de la transition des camps au village. Lizzie Irniq a relaté la première fois qu'elle a vu un bâtiment avec une vitre, mais aussi son enfance dans les camps autour des premières installations, et la dureté de la vie, tempérée par les valeurs d'entraide entre familles. Les mémoires provoquées se focalisent par ailleurs beaucoup sur l'usage de ces objets par les Inuit, leur appropriation et les interprétations qui en ressortent. Le matériel relatif à la couture, et plus particulièrement la machine à coudre manuelle (fig. 26), s'est révélé ainsi populaire, en concordance avec l'importance de la couture et du savoir-faire textile dans les sociétés inuit actuelles. Lizzie Irniq a par exemple dû attendre d'avoir 16 ans, après avoir appris la couture, pour être autorisée à utiliser une machine à coudre, un moment dont elle se souvient encore avec fierté. Cette même machine fut souvent le sujet d'attention et a été testée plusieurs fois, lors d'une soirée organisée à la mission par exemple, ou quand nous l'apportons avec d'autres objets au *Qilangnguanaq*, le centre de vie des aînés. Elle est remarquée alors non seulement en raison de son utilité passée, mais également de son potentiel actuel, comme un objet manuel autonome qui pourrait servir en camp. Plusieurs des objets ayant provoqué des réactions sont de plus directement liés à Pirtiu, comme des lunettes de soudure. Ces objets sont ainsi l'occasion de parler de l'importance de Pirtiu pour les Kangiqsuarmiut ; son rôle de missionnaire étant alors régulièrement minoré au profit de son rôle dans la vie communautaire du village comme mécanicien, infirmier ou gardien d'enfants.



Figure 26. La machine à coudre Singer lors d'une visite au Qilangnguanaaq Centre, la maison d'assistance de vie des Aînés et Aînées. ©Julie Graff, 2019.

Illuaaluk est alors inscrit dans un réseau familial et communautaire, témoins de l'histoire d'une communauté. Les objets qui s'y trouvent fonctionnent comme une collection témoin des relations établies entre différentes personnes et groupes tout au long de l'histoire de Kangiqsujuaq. Les perspectives développées évoquent les expériences individuelles tout en permettant de faire référence à un passé commun, une dynamique aussi relevée par Gadoua (2013, 66) lors d'un atelier autour d'artefacts de musée, en rapport avec la vie semi-nomade des camps. Cette dynamique n'est pas exclusive à une histoire ancienne, mais concerne tout ce qui se rattache biographiquement les individus à l'histoire d'une communauté et permet dans le contexte de la mission St-Anne de produire une histoire inuit de la culture matérielle allochtone dans le Nord.

2.3. Objets et mémoires en circulation

2.3.1. La culture matérielle au prisme des mémoires

Face aux bouleversements qui ont transformé les sociétés inuit, ces dernières cherchent à établir, ou à rétablir, les récits de leur histoire. Cet intérêt pour l'histoire, l'expression de la mémoire et la culture matérielle ancienne, n'a d'ailleurs pas décliné depuis que Peter Pitseolak a obtenu son premier appareil photo. Les objets donnent alors forme aux savoirs culturels, révélés au travers de leurs interactions avec différents porteurs de savoir au sein des sociétés inuit, qu'ils soient aînés, chasseurs, couturières, ou endossent à l'occasion le rôle de chercheurs-praticiens. Ils représentent ainsi des sources précieuses à la constitution d'une histoire culturelle, technologique et sociale.

La valorisation des perspectives inuit sur le passé permet par la suite de rééquilibrer une énonciation historique majoritairement allochtone. Ainsi, encore au début du 21^{ème} siècle, Zebedee Nungak (2003) dénonce ce qu'il considère comme un non-sens de l'Histoire : « *In these versions of history, Qallunaat always appear as the bosses of the lands they came upon. How they attained such status should be exposed, studied, analyzed and known by the younger generations of Inuit*⁹⁶ ». Cette déconstruction d'une narration particulière de la colonisation de l'Arctique se révèle alors nécessaire pour faire de la place à l'expression et à l'enrichissement des savoirs historiques collectifs : « *The collective historical self-knowledge of Inuit has to be made complete and accurate from the Inuit perspective*⁹⁷ ». Nungak propose en conclusion la création d'une commission historique inuit. Dans les faits, un ensemble d'initiatives et de programmes se partagent ce rôle, ce qui permet en outre de conserver et de valoriser une diversité de perspectives depuis les années 1970.

⁹⁶ « Dans ces versions de l'histoire, les *Qallunaat* apparaissent toujours comme les maîtres des territoires sur lesquels ils débarquent. La façon dont ils ont atteint ce statut devrait être exposée, étudiée, analysée et connue des jeunes générations d'Inuit ».

⁹⁷ « Les savoirs historiques collectifs des Inuit doivent être complétés et corrigés selon la perspective des Inuit ».

La souveraineté mémorielle qui s'en dégage participe, de plus, aux discours de différentes organisations sur la présence identitaire et culturelle inuit, servant ensuite leurs revendications en matière d'autodétermination. Ainsi, Charlie Watt, principal acteur de la signature de la CBJNQ, prononce devant le parlement du gouvernement fédéral, en 1978, le premier discours formulé par un Inuk proposant une vue d'ensemble de l'histoire du Nunavik, et des relations entre Inuit et Qallunaat. Ce discours est, de plus, entièrement prononcé en inuktitut et traduit en simultané par Zebedee Nungak (Duvicq 2015, 148). Le développement d'une conscience historique porte ici en elle une dimension politique. L'histoire fonctionne alors comme outil d'affirmation et d'énonciation d'une parole inuit autonome, tant dans les perspectives valorisées que dans la langue utilisée, et se pose comme un acte de résistance là où les différences sont niées.

La collecte et la diffusion des mémoires des aînés, qui prend de l'ampleur dans les années 1980 et 1990, permettent de même de réaffirmer le rôle des aînés en autorité historique et dépositaire de savoirs (Laugrand 2002a, 98). Zebedee Nungak replace l'importance de la narration dans la construction identitaire des sociétés inuit, comme moyen de conserver et de transmettre les récits historiques et légendaires :

One of the strongest traditions of Inuit has been the preservation of culture through unikkaat (stories) and unikkaatuat (legends). A mere generation ago, most Inuit adults possessed the skill of storytelling, and retained impressive volumes of historical accounts and legends in their memory. Such skills were central to the maintenance of Inuit identity⁹⁸ (Nungak 2004).

La préservation du passé implique un intérêt pour l'histoire culturelle, technologique, pour les mémoires et les façons de faire. La culture matérielle, en complément des photographies et du territoire mémoriel, permet de reconstituer

⁹⁸ L'une des traditions inuit les plus ancrées est la préservation de la culture à travers les unikkaat (histoires) et les unikkaatuat (légendes). Il y a seulement une génération, la plupart des adultes inuit étaient des conteurs talentueux et ont gardé en mémoire un nombre impressionnant de récits historiques et de légendes. Ces compétences étaient essentielles au maintien de l'identité inuit.

différents récits et savoirs. Ceux-ci peuvent se manifester dans la remédiation des collections assemblées à l'extérieur ou dans des assemblages matériels constitués directement au sein des communautés. Ces préoccupations valorisent de plus les expériences personnelles et les récits autobiographiques, sources de savoirs précis qui peuvent être montrés et démontrés lorsque les objets sont manipulés. Cette démonstration fut par ailleurs au cœur d'un événement précédant de quelques années la fermeture et le transfert des bâtiments de l'ancienne mission, lorsqu'un *qajaq* collecté dans les années 1960 par l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure et conservé à l'Université de Montréal (UdeM) est revenu dans le village de Kangiqsujuaq au début des années 2000. Luukasio Nappaaluk s'est alors assis dans le *qajaq* pour expliquer aux personnes rassemblées ce qu'il sait de sa fabrication et de son utilisation (Côté Chew et Gagnon 2004, 11). L'objet avait alors perdu toute fonction utilitaire, étant destiné à être préservé selon les normes muséales, d'après l'accord passé entre la municipalité de Kangiqsujuaq et le département d'anthropologie de l'UdeM⁹⁹ : il est ainsi hors de question de remettre le *qajaq* à l'eau, et il doit à ce moment rejoindre une vitrine dans le centre d'interprétation du nouveau parc des Pingualuit. Cette approche muséale de conservation ne répond toutefois pas sur le moment aux besoins au sein de la communauté d'une valorisation de l'objet qui émerge de sa manipulation. L'acte de Nappaaluk révèle que raconter ne suffit pas, qu'il faut aussi montrer, ce qui se rapproche plus d'une transmission effective des savoirs. Son initiative et l'ensemble des réactions documentés suggèrent alors que les mémoires communautaires et biographiques, l'énonciation des connaissances, et la transmission de ces souvenirs et de ces savoirs sont indissociables. L'objet et son retour permettent surtout de réunir les conditions nécessaires, le moment, le lieu, l'outil culturel, pour en assurer leur réalisation.

⁹⁹ Archives du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, copie de l'« Entente concernant le retour à Kangiqsujuaq du kayak de Masiu Ningiuruvik et de 4 autres artefacts », signé entre l'Université de Montréal et l'Institut culturel Avataq.

Louis Gagnon mentionne cette anecdote au détour d'une des discussions que nous avons eue lors d'un passage à Avataq. L'exposition du centre d'interprétation, un article rédigé à la suite de son retour dans la communauté et quelques documents d'archives conservés par le département d'anthropologie de l'Université de Montréal complètent les informations disponibles sur l'objet et les circonstances de son arrivée à Kangiqsujuaq. Ce qajaq de mer est fabriqué dans les années 1950 par Masiu Ipuaraapik Ningiuruvik (1918-1985), réputé comme l'un des meilleurs chasseurs de la région, avec l'aide des couturières Eva Ilimasaut, Uttuqi Arngak, Sarah Ningiuruvik, Nayummi Qiissiq et Qalli Kiatainak. Ningiuruvik abandonne en 1966 son camp d'hiver pour s'installer dans le village à la suite de la création d'une école fédérale à Kangiqsujuaq. Il décide alors de vendre son *qajaq* à Saladin d'Anglure pour acheter un canot¹⁰⁰. L'anthropologue le rapporte à l'Université de Montréal et en fait finalement don au département d'anthropologie. La notice de l'œuvre, rédigée en novembre 1966, le présente comme « le dernier *qajaq* encore en usage au printemps 1966 dans le Nouveau-Québec ». Il pourrait s'agir plus spécifiquement de l'un des derniers qajaq de mer fabriqués en bois et en peau de phoque. Ce qajaq reste finalement loin des yeux du public inuit jusqu'au début des années 2000. En 2001, l'embarcation est prêtée à Avataq pour l'exposition *Tumivut : les traces de nos pas*, organisée à Montréal dans le cadre des célébrations de la Grande Paix de Montréal. L'événement semble avoir un impact particulier sur les visiteurs inuit, comme en témoigne une employée d'Avataq, Sylvie Côté Chew, dans une lettre adressée au département d'anthropologie de l'UdeM :

Les plus âgés se voyaient replongés 50 ans en arrière et les plus jeunes voyaient pour la première fois de leur vie un véritable kayak en peau de phoque barbu, cousu point à point par des femmes pour la plupart disparues aujourd'hui¹⁰¹.

¹⁰⁰ Archives du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, lettre tapuscrite de Bernard Saladin d'Anglure à Madame Debailleul du département d'anthropologie, 26 février 2004.

¹⁰¹ Archives du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, lettre tapuscrite Sylvie Côté Chew à Pierrette Thibault, directrice du département d'anthropologie, 20 janvier 2004.

La rareté du *qajaq*, dont peu d'exemplaires existent dans le Nord, et son importance comme marqueur culturel poussent la municipalité de Kangiqsujuaq, par le biais d'Avataq, à demander son retour. Il faut toutefois attendre le projet du parc des Pingualuit, qui se concrétise au début des années 2000, et du centre d'interprétation associé, comprenant une exposition permanente, qui ouvre à Kangiqsujuaq. Le *qajaq* et quatre autres artefacts sont ainsi transférés à la collection d'art inuit du Nunavik gérée par Avataq. Ils sont ensuite envoyés sous la forme d'un long prêt au Centre d'interprétation du parc des Pingualuit, à l'occasion de son ouverture¹⁰².

Le *qajaq* arrive à Kangiqsujuaq le 19 octobre 2004, accueilli par la famille de Masiu Ningiuruvik. Louis Gagnon, directeur de muséologie à Avataq, estime alors qu'environ la moitié de Kangiqsujuaq vient assister à son arrivée. Les témoignages recueillis pour un article publié dans *Makivik News* (Côté Chew et Gagnon 2004) montrent comment cet événement fonctionne aussi comme un moment de reconnaissance et d'échange des savoirs et des mémoires. Par exemple, Noah Ningiuruvik fait référence à son enfance, perçu comme un temps heureux où le *qajaq* était effectivement un outil encore couramment utilisé :

When I first saw the qajaq, I was remembering happiness, I remember seeing other qajaqs at our campsite, Ningiuq's and Qisiiq's. The happy times we had at our campsite, I was a little boy

¹⁰² Archives du département d'anthropologie de l'Université de Montréal, copie de l'« Entente concernant le retour à Kangiqsujuaq du kayak de Masiu Ningiuruvik et de 4 autres artefacts », signé entre l'Université de Montréal et l'Institut culturel Avataq. La municipalité sollicite en même temps la pagaie du *qajaq*, un séchoir et deux anciennes marmites en pierre, tous collectés par Bernard Saladin d'Anglure lors de son séjour à Kangiqsujuaq. Au sein de l'université, cette demande est soutenue tout d'abord par l'anthropologue, consulté à ce sujet, et qui fournit par la même occasion de nouvelles informations sur le contexte d'acquisition des objets. Marie-Pierre Bousquet, alors professeure au département, rédige un *mémoire* pour l'assemblée départementale du 26 février 2004 en faveur de ce transfert. Marie-Pierre Bousquet insiste ainsi sur le fait que « le kayak est entreposé dans une cave depuis longtemps et ne nous sert pas à grand-chose ». Elle conclut en conséquence que : « le kayak sera plus utile aux Inuit qu'à nous ». Bousquet propose un don, décidé en assemblée départementale le 26 février 2004. Certaines contreparties sont posées, dont la conservation selon des normes muséales, une clause d'annulation en cas de fermeture du parc, et l'accessibilité des anthropologues.

*when I sat on the qajaq which had been pulled up on the shore*¹⁰³
(Noah Ningiuruvik, cité par Côté Chew et Gagnon 2004, 12).

Les récits émergent alors sous forme d'expériences personnelles et de souvenirs autobiographiques. Peter Airo, présent à l'événement par chance, est ainsi submergé par l'émotion à la vue du *qajaq* qui provoque des souvenirs le ramenant à tout un univers sensoriel et relationnel. Ce sont dès lors des personnes, mais aussi des odeurs, des gestes, des mouvements, des moments fragmentés qu'il évoque :

*When I went to Kangiqsujuaq in November, I had gone there for church obligations. When I first saw the qajaq, I got a big lump on my throat and I just starting crying when I remembered how we used to live, the smell, the people, even the dogs that used to carry our stuff when we were moving*¹⁰⁴ (Peter Airo, *Ibid.*).

Ces souvenirs sensibles permettent, de plus, de confirmer la continuité de certaines pratiques. Une autre participante, Minnie Etidloie, la nièce de Masiu Ningiuruvik associe ainsi plus particulièrement la mémoire du geste et des sens à des connaissances et à des savoir-faire précis. Minnie Etidloie précise aussi le caractère intimement biographique du *qajaq*, qui devient une extension de Ningiuruvik, quand elle compare l'arrivée de l'artefact à un retour de son oncle au sein de sa famille. Cette évocation rappelle concrètement les travaux sur le rapatriement d'objets Haida de Cara Krmpotich, pour qui le retour des objets permet de recréer et de consolider les liens familiaux par la remémoration et l'accomplissement de devoirs filiaux : « *The process of repatriation is effective in reconnecting people as kin because it requires*

¹⁰³ « Quand j'ai vu le *qajaq* pour la première fois, je me souvenais du bonheur, je me souviens avoir vu d'autres *qajaq* dans notre campement, celui de Ningiuq et celui de Qisiiq. Les moments heureux que nous avons dans notre campement, j'étais un petit garçon quand je me suis assis sur le *qajaq* qui avait été tiré sur le rivage » (Noah Ningiuruvik, Kangirsuk).

¹⁰⁴ « Lorsque je suis allé à Kangiqsujuaq en novembre, c'était pour des obligations religieuses. Quand j'ai vu le *qajaq* pour la première fois, j'ai eu la gorge serrée et je me suis mis à pleurer en me rappelant comment nous vivions, l'odeur, les gens, même les chiens qui transportaient nos affaires lors de nos déplacements ». (Peter Airo, Kangirsuk)

*living Haidas to fulfill familial obligations and builds a shared history of embodied experiences across generations*¹⁰⁵ » (Krpmotich 2010, 175).

L'événement constitue une occasion importante de rassemblement, d'autant plus qu'il devient un moment non seulement de mémoire, mais aussi d'échange de souvenirs et de ces connaissances. Un certain nombre de ces commentaires lient ainsi directement le *qajaq* aux souvenirs personnels et au mode de vie « tel qu'il était ». La recontextualisation du *qajaq* marque ici sa réappropriation. D'objet utilitaire à artefact à support mémoriel, « [c'] est le mouvement de l'objet dans le temps, avec ses enracinements et ses déracinements, qui éclaire les multiples usages auxquels il a été destiné » (Turgeon 2004, 2). Ce mouvement est par ailleurs perceptible dans la sédimentation des mémoires, individuelles et collectives, à l'image de l'accumulation matérielle dans l'ancienne mission, chaque objet renvoyant à des moments différents de contacts interculturels et de vie quotidienne et communautaire.

Une histoire par la culture matérielle, si elle donne accès aux savoirs technologiques existant avec l'arrivée des Qallunaat, est toutefois aussi très sensible aux différents transferts épistémologiques qu'ont pu connaître les objets. Pour Graburn, ces transferts, et les interactions les ayant provoqués, sont aujourd'hui une part bien réelle de l'histoire culturelle inuit, et en conséquence du processus de transmission à l'œuvre dans les communautés inuit : « *transmission of culture through and with qallunaat is part of the real fabric of Inuit cultural history, because qallunaat as real person have been part of the community fabric of all Inuit living today*¹⁰⁶» (Graburn 2006, 150). Non seulement cette transmission culturelle intègre aujourd'hui des dépôts matériels extérieurs aux communautés, musées, archives ou collections

¹⁰⁵ « La démarche de rapatriement est efficace pour renouer les liens de parenté, car elle requiert des Haïdas vivants qu'ils remplissent leurs obligations familiales et qu'ils construisent une histoire partagée d'expériences incorporées à travers les générations ».

¹⁰⁶ « La transmission de la culture par et avec les *Qallunaat* fait partie de l'histoire culturelle inuit, car les *Qallunaat*, en tant que présence bien tangible, font partie du réseau communautaire de tous les Inuit vivant aujourd'hui ».

universitaires, mais elle prend en compte la présence *qallunaat* dans le tissu social et culturel des Inuit. Par exemple, lors de la visite des aînés aux musées américains documentés par Zacharias Kunuk, ceux-ci s'interrogent à plusieurs reprises sur les liens entre les propriétaires successifs des objets. Ils s'étonnent ainsi de l'étendue des collections et de l'état de préservation des objets. Ils se montrent également sensibles aux divergences dans la qualification des objets et de leurs valeurs, d'usage et de collection, et expriment ainsi régulièrement leur surprise face aux choix des collectionneurs. Ils peuvent d'ailleurs, en remarquant le degré d'usure d'objets, les reconnecter à leur ancien propriétaire et à une valeur d'usage perdue depuis. Une aînée se demande à l'occasion si les donateurs ont reçu une rémunération équitable :

I felt sorry for the people that gave away their only possessions. The clothes that they gave are worn out but they are well preserved. I thank the people that preserved the clothing and also the people that gave away their only clothing. I'm sure they didn't want to part with them¹⁰⁷.

Le récit historique formulé sur et avec les objets intègre alors leur déplacement du Nord vers le Sud, mais s'applique aussi tout à fait aux déplacements matériels effectués du Sud vers le Nord. La mission catholique St-Anne, apparue au début de mes recherches comme une anomalie, représente ainsi un ensemble matériel dont, même si certains éléments sont de confection locale, illustre surtout la succession des visiteurs, militaires et religieux, dans la communauté. Le bâtiment en lui-même est un objet particulier, par sa présence et son aménagement associant lieu de vie, lieu de culte, et espace de rassemblement. Toutefois, il s'est révélé que son intérêt résidait justement dans son intégration aux récits des Kangiqsuararmiut, comme témoin privilégié de leur histoire. Les lieux, les objets et photographies font partie d'un réseau mémoriel inuit, ayant été le sujet à plusieurs transferts épistémologiques au fil des

¹⁰⁷ « J'ai éprouvé de la peine pour les personnes qui ont donné leurs seuls biens. Les vêtements qu'ils ont donnés sont usés, mais ils sont bien conservés. Je remercie les personnes qui ont préservé ces vêtements et aussi celles qui ont donné leurs seuls vêtements. Je suis sûr qu'ils ne voulaient pas s'en séparer ».

décennies. Ces ensembles ont ainsi été reçus, interprétés et investis de nouvelles significations, et permettent aujourd’hui d’illustrer et d’enrichir les récits qui circulent et constituent une histoire *kangiqsujuartitut*, à la manière de Kangiqsujuaq. D’ailleurs, une écrivaine de Kangiqsujuaq intègre aussi ces relations, en montrant comment elles sont partie intégrante de l’histoire culturelle des Inuit. Ainsi, Mitiarjuk Nappaaluk, qui a sculpté la Vierge à l’Enfant décorant la chapelle de Kangiqsujuaq, compile par écrit ses souvenirs dans les années 1950, à la demande des pères Robert Lechat et Joseph Meeus, alors en poste à la mission St-Anne. Le père Lechat lui enjoint plus spécifiquement, pour sa part, de produire un texte avec le plus grand nombre de termes sur sa culture et le mode de vie inuit. Nappaaluk imagine alors une fiction complexe, avec plusieurs personnages et une intrigue (Duvicq 2015, 43-45). Le roman né de cette commande, rédigé en inuktitut, décrit ainsi, par le biais du personnage principal Sanaaq, le déroulement de la vie quotidienne avant l’installation permanente des *Qallunaat*. Nappaaluk inclut néanmoins, dans le récit, l’arrivée des premiers *Qallunaat*, et offre ainsi, par l’entremise de son roman, sa perspective sur la réception et l’établissement de relations avec des corps étrangers. Elle exprime de plus ces perspectives, à l’instar d’autres intellectuels et artistes qui s’emparent de nouvelles technologies, comme la photographie, l’estampe, l’archéologie ou même le musée, et les mettent au service de leurs stratégies de préservation culturelle. Les contacts et les relations établies avec les *Qallunaat*, et les échanges technologiques sont reconnus comme un apport important de la culture inuit contemporaine. Comme le résume la professeure en littérature inuit, Keavy Martin, à propos de l’œuvre de Nappaaluk : « *[it] demonstrates the way in which a community can absorb a new religion or a technology like syllabic writing, and accommodate the arrival of outsiders, their own feuds and politics, while still retaining its language and continuing to tell its own stories* ¹⁰⁸ » (K. Martin 2012, 27).

¹⁰⁸ « [son œuvre] démontre la manière dont une communauté peut absorber une nouvelle religion ou une technologie telle que l’écriture syllabique, et s’adapter à l’arrivée d’étrangers et à leurs propres

Les Inuit s'investissant dans l'énonciation historique sont conscients du temps qui passe, des traumatismes vécus, des relations établies, et intègrent dans leurs récits les transferts épistémologiques et technologiques. J'ai déjà évoqué, dans le premier chapitre, le traitement des traumatismes par la création artistique et par la dénonciation dans les discours anticolonialistes, à partir des années 1990. Le sous-chapitre suivant s'attarde sur cet aspect crucial de l'histoire des contacts interculturels.

confrontations et politiques, tout en conservant sa langue et en continuant à raconter ses propres histoires ».

2.3.2. Objets à guérison

Lors d'une rencontre avec Qiallak Qumaaluk durant l'été 2019 dans son bureau du NV, au cours de laquelle j'ai l'occasion de lui poser plusieurs questions sur ce qu'elle pense de l'ancienne mission et de ce qu'elle peut devenir, la mairesse apporte un nouvel éclairage, alors peu mentionné dans d'autres échanges, sur l'histoire complexe de l'évangélisation. Elle fait ainsi référence à une histoire de divisions communautaires exacerbées par les divisions religieuses entre catholiques et protestants :

When we started to talk about what it really was, some people they get touched, because in those days, it was not easy for Inuit people. The missionaries, Catholic, Anglican, were started, I think at that time, there was only I think around 100 people, so when they started to go to church, Anglican, and Catholic, it was separated [...] we had to be separated for Anglicans, for Catholics, that religion styles ... but that mission it was really historical for this community. So many things we can put. We can put good things, we also can put the feelings, how we could do healing, that would work¹⁰⁹.

À partir des années 1930, les missionnaires, anglicans et catholiques, achèvent ainsi leur implantation dans tous les coins de l'Arctique et organisent leurs zones d'influence. Les rivalités confessionnelles connaissent alors leur paroxysme à la fin des années 1920 et dans les années 1930 (Laugrand 2002b, 253) et ont par la suite un impact manifeste sur la cohésion sociale des communautés. Qumaaluk lie donc ces antagonismes à des divisions persistantes à Kangiqsujuaq. Ainsi, alors même que les lieux ont pu être utilisés par l'ensemble de la communauté, indépendamment des

¹⁰⁹ « Quand nous avons commencé à parler de ce que c'était vraiment, certaines personnes ont été émues, parce qu'à cette époque, ce n'était pas facile pour les Inuit. Les missionnaires, catholiques, anglicans, sont arrivés, je pense qu'à cette époque, il n'y avait qu'une centaine de personnes. Donc quand ils ont commencé à aller à l'église, anglicane et catholique, c'était séparé. Mais [ils] étaient une famille, une seule famille [...], mais les gens, quand ils comprennent, ils guérissent, ils guérissent déjà de ce qui s'est passé avant, quand nous avons commencé à comprendre pourquoi c'était comme ça. Donc, pour moi, je vois la famille se remettre ensemble, comme maintenant nous sommes une famille dans toute la communauté, nous n'étions pas... nous devons être séparés pour l'anglican, pour le catholique, ce style de religion... mais cette mission c'était vraiment historique pour cette communauté. Il y a tant de choses que nous pouvons donner. Nous pouvons mettre de bonnes choses, nous pouvons aussi mettre les sentiments, comment nous pourrions faire la guérison, cela fonctionnerait ».

appartenances religieuses, la complexité de la présence missionnaire l'inscrit aussi dans une histoire de division et de conflits au sein des acteurs *qallunaat*, et de l'impact de celles-ci sur les communautés qui se sédentarisent dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle.

Plusieurs objets contenus dans la mission signalent par ailleurs d'autres moments douloureux ou ambigus. Par exemple, Elisapie et Qumaaluk précisent que le garage utilisé par les missionnaires, situé juste en face de la mission, a également été utilisé comme premier hôpital lors de l'arrivée de la tuberculose dans les communautés, une épidémie qui a ravagé les sociétés inuit et reste virulente aujourd'hui. Par ailleurs, les souvenirs des projections de film parlent avant tout du cinéma comme appropriation technologique valorisé par les Inuit, et de l'importance des moments de partage communautaire dans l'histoire du village. D'un autre côté, je relève que certains des films conservés sont une manifestation d'une histoire faite de racialisation et d'évangélisation agressive (à l'exemple de *Bambo*, un film d'évangélisation qui a pour cadre d'action l'Afrique), qui a touché l'Arctique.

Ces quelques observations font ici écho à l'expression d'un passé douloureux, exploré dans le premier chapitre sous l'angle de la dénonciation anticoloniale. L'expression artistique, plastique et littéraire, est alors devenue une voie privilégiée pour donner forme à des souvenirs, plus particulièrement ceux concernant des violences physiques, psychologiques et sociales dont l'expression n'est pas toujours souhaitée, ni même possible. L'historienne de l'art Florence Duchemin-Pelletier rapporte ainsi les paroles de l'artiste Aksatungua Ashoona, lors d'un échange sur le sujet des douleurs actuelles et passées : « Nous ne parlons pas de nos malheurs lorsque nous sommes entre nous. Nous nous regardons simplement, et nous savons. Nous ne voulons pas raviver de peines communes » (in Duchemin-Pelletier 2014, 659). Lisa Stevenson, qui explore l'importance de la remémoration dans les récits inuit, relève, de plus, une ambivalence qui complexifie le traitement de la mémoire traumatique par son récit, puisqu'elle constitue une mémoire à laquelle on ne peut échapper même si on le souhaite (Stevenson 2006). Elle diffère alors radicalement de

la mémoire comme effort délibéré de préservation culturelle et historique. Pour Pierrot Ross-Tremblay, ces traumatismes sont au contraire : « des voiles majeurs, des barrages constitués d'expériences éprouvantes, d'humiliations de tous genres et, surtout, de transgressions associées à l'identité innée elle-même » (Ross-Tremblay 2015, 223).

Ces auteurs rejoignent ici un ensemble de réflexions, au sein de différents groupes marginalisés, sur l'expression des mémoires traumatiques, dans des dynamiques complexes de remémoration, d'oubli et de silence. Le psychiatre Laurence Kirmayer, qui propose ainsi une analyse culturelle de la mémoire traumatique dans le contexte, d'une part, de l'holocauste et, d'autre part, d'agressions sexuelles vécues durant l'enfance, note alors le besoin de faire sens du traumatisme, compris comme une rupture avec un quotidien et une réalité :

*Traumatic experience is not a story but a cascade of experiences, eruptions, crevasses, a sliding of tectonic plates that undergird the self. These disruptions then give rise to an effort to interpret and so to smooth, stabilize and recalibrate. The effect of these processes is to create a specific narrative landscape. This landscape must fit with (and so is governed by) folk models of memory*¹¹⁰ (Kirmayer 1996, 181-82).

Un effort collectif permet alors de reconnaître l'existence et la violence de la rupture avec l'ordinaire que constituent des expériences traumatiques. Kirmayer soulève ici plus particulièrement la question du contexte de remémoration [*context of retelling*] pouvant permettre un espace social au sein duquel la mémoire peut exister et prendre sens : « *A public space of trauma provides a consensual reality and collective memory through which the fragments of personal memory can be*

¹¹⁰ « L'expérience traumatique n'est pas une histoire, mais une cascade d'expériences, d'éruptions, de crevasses, un glissement de plaques tectoniques qui structurent le moi. Ces perturbations donnent ensuite lieu à un effort d'interprétation et donc de régulation, de stabilisation et de recalibrage. L'effet de ces processus est de créer un paysage narratif particulier. Ce paysage doit nécessairement s'aligner sur (et est en conséquence régi par) les structures culturelles d'énonciation de la mémoire ».

*assembled, reconstructed, and displayed with a tacit assumption of validity*¹¹¹» (*Ibid.*, 190). Il s'agit alors d'extérioriser la douleur. L'art a pu offrir par ailleurs cet espace de reconstruction, de partage et de validation, en énonçant, dans une démarche cathartique, comme a pu en témoigner l'artiste Annie Pootoogook, qui a régulièrement donné forme sur papier aux violences intrapersonnelles, dont les violences familiales : « Je me sens mieux après. Plus de mauvaises pensées. Ma vie est faite quotidiennement de hauts et de bas, mais je suis forte au fond de moi. Je dois être forte » (cité par Duchemin-Pelletier 2014, 652).

Le traitement de cette mémoire traumatique est, de plus, abordé au sein des communautés autochtones sous le prisme de la guérison, par le biais par exemple de cercles de parole¹¹², un processus auquel Qumaaluk fait elle-même référence :

*I think we have to really know where we come from, and where we want to go. [...] We can have really put everything, we could do healing by cultural things ... or the bad things, like abusing, and being afraid, and all those things. [...] we gave a few workshops, and the people started to understand, some of them are still hiding that place, they don't want to really be touched. I have a vision of us working together, only about 800 people, we cannot be divided, we have to work together*¹¹³.

La notion de guérison occupe une place particulière dans le contexte des communautés autochtones au Canada et fait référence à un parcours qui touche

¹¹¹ « L'espace public d'expression du traumatisme permet d'aboutir à un consensus sur la réalité de ce traumatisme de même qu'à un sens collectif de la mémoire, à travers lesquelles les fragments de la mémoire personnelle peuvent être assemblés, reconstruits et exposés avec une présomption tacite de validité ».

¹¹² Ces initiatives ont d'abord fait leur émergence dans les régions du sud du Canada, chez les Premières Nations, avant que des individus et des associations locales les introduisent au Nunavik et au Nunavut au début des années 1990. Qui plus est, depuis la création de la Fondation autochtone de guérison en 1998, les cercles de guérison ont connu un développement exponentiel (Laugrand et Oosten 2008).

¹¹³ « Je pense que nous devons vraiment savoir d'où nous venons et où nous voulons aller. [...] On peut vraiment tout mettre, on pourrait faire de la guérison par des choses culturelles... ou les mauvaises choses, comme les abus, et la peur, et toutes ces choses. [...] on a donné quelques ateliers, et les gens ont commencé à comprendre, certains d'entre eux cachent encore cet endroit, ils ne veulent pas être vraiment touchés. J'ai une vision de nous travaillant ensemble, seulement 800 personnes environ, nous ne pouvons pas être divisés, nous devons travailler ensemble ».

autant à l'individu qu'à la communauté. Il se développe selon une variété de formes, spécifiques à chaque nation, tout en étant ancré dans le panindianisme et le recours à l'emprunt culturel et à des images plus généralisées (Gadoua 2010; Quinn 2007). Récemment, cette notion a été popularisée à la suite de la Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada (2008-2015). Ces commissions sont généralement des dispositifs postconflits instaurés dans des pays à la suite d'une période de violations des droits humains et de crimes de masse. La commission mise en place par le Canada est alors atypique, puisqu'elle est la première à avoir été envisagée pour répondre aux séquelles du colonialisme, et plus particulièrement aux séquelles des pensionnats, mis en place dans le cadre des politiques canadiennes d'assimilation des populations autochtones. À la suite de la Commission royale sur les peuples autochtones de 1994, qui constituait un premier état des politiques coloniales canadiennes et de leurs conséquences, les travaux de la CVR « ont récemment ouvert la voie à une connaissance plus approfondie des traumatismes engendrés par ces politiques » (Ross-Tremblay 2015, 223). Cette commission met en lumière non seulement les abus vécus par les enfants pensionnaires, mais aussi les séquelles que portent à ce jour ces anciens pensionnaires, leurs familles et leurs communautés (Roussel 2015). Dans le contexte des actions entreprises par cette commission, des initiatives de dialogues transcommunautaires sont mises en place à des fins de décolonisation des histoires collectives et des interprétations des lieux investis par les divers participants et institutions impliquées. Qumaaluk vise dans ces réflexions un processus beaucoup plus localisé et spécifique, à l'échelle de la communauté et des divisions communautaires étant apparues ou ayant été exacerbées au siècle dernier. La Fondation Autochtone de Guérison (FAG), active entre 1998 et 2014 pour administrer une subvention fédérale en soutien aux initiatives communautaires de guérison des séquelles des pensionnats, définit ainsi un continuum de la réconciliation :

The steps proposed for resolution were: acknowledgement, naming the harmful acts and admitting that they were wrong; redress, taking action to compensate for harms inflicted; healing, restoring physical, mental, social/emotional, and spiritual balance in individuals, families, communities, and nations; and reconciliation,

*accepting one another following injurious acts or periods of conflict and developing mutual trust*¹¹⁴ (Brant Castellano 2008, 385).

Les stratégies de guérison sont intégrées par les communautés inuit à partir des années 1990, puis se consolident au 21^{ème} siècle¹¹⁵. Toutefois, dans le cadre des communautés inuit, si les processus de guérison ont aussi trouvé leur ancrage, ils le font dans le contexte des épistémologies inuit et de la coexistence avec les pratiques chrétiennes. Dans le contexte des initiatives développées dans les communautés inuit, la guérison est synonyme de bonne vie au sein de la communauté, en relation étroite avec le territoire, et se manifeste dans la poursuite d'un ensemble de pratiques, comme celle de parler l'inuktitut ; mener des activités de chasse et de cueillette ; consommer de la *country food* et s'engager dans la création matérielle (Gadoua 2010, 174). L'histoire devient dans ce contexte une pratique de transformation, la remémoration des récits, et plus particulièrement des savoirs associés aux objets devenant une source de fierté. Stevenson (2006) présente ainsi cette remémoration comme une éthique, dans le sens de pratique transformatrice de l'individu et de sa relation au monde. C'est exactement l'expérience mise en avant par l'une des aînées intervenue dans le documentaire d'Isuma sur les visites des Aînés dans les réserves muséales, qui exprime alors son étonnement et sa fierté face à l'étendue des savoirs utilisés dans le passé :

We didn't even know how they did it, our Elders had more knowledge than us! I once thought too bad I'm not a Qallunaaq I

¹¹⁴ « Les étapes proposées pour la résolution étaient les suivantes : reconnaissance, nommer les actes préjudiciables et admettre qu'ils étaient répréhensibles ; réparation, prendre des mesures pour compenser les préjudices infligés ; guérison, rétablir l'équilibre physique, mental, social/émotionnel et spirituel des individus, des familles, des communautés et des nations ; et réconciliation, s'accepter mutuellement après des actes préjudiciables ou des périodes de conflit et développer la confiance mutuelle ».

would have had more knowledge. But no, I was mistaken. [O]ur trip expanded our minds and made us happier¹¹⁶.

Pour l'historien Ronald Niezen, qui explore dans ce contexte la notion d'histoire thérapeutique, ces formulations historiennes servent à réaffirmer l'autonomie d'une société : « *It isolates and preferably brings to life through images, artefacts, and ceremonies, a time when one's people were stronger, healthier, more autonomous, and above all, more respected*¹¹⁷ » (Niezen 2009, 153). D'autres auteurs relatent des expériences similaires. Qumaq n'utilise peut-être pas le vocabulaire de la guérison tel qu'il est élaboré par la suite, mais il témoigne certainement de sa détresse face à la fragilisation de sa communauté alors qu'il s'investit dans son travail de préservation culturelle. Winnie Owingayak (2008), ancienne directrice du Baker Lake Heritage Centre au Nunavut, fait aussi référence au potentiel cathartique de son centre au sein duquel les aînés et les jeunes viennent se remémorer ou explorer le temps passé par les photographies, les objets et la narration, et les paysages mémoriels. L'archéologue Griebel relate un processus similaire lors de la mise sur pied d'un atelier de confection d'un qajaq, dans la communauté de Cambridge Bay en 2009, comme stratégie de revitalisation. Le camp installé pour l'atelier de confection, situé à l'extérieur de Cambridge Bay, est alors composé d'une équipe à plein temps de dix-sept personnes — dont des aînés, de jeunes stagiaires, un formateur en documentaire vidéo, des employés de la *Cambridge Bay Heritage Society* — qui sont restées au camp pendant trois semaines au total. Dès le début, les Inuit du campement indiquent que se souvenir de l'histoire de la construction de qajait implique plus que la création d'une réplique. En raison d'un intérêt local considérable pour le projet, le camp devient rapidement utilisé de jour par les habitants de Cambridge Bay, accueillant en moyenne quarante à cinquante visiteurs par jour. Beaucoup de gens sont alors attirés

¹¹⁶ « Nous ne savions même pas comment ils faisaient, nos aînés avaient plus de connaissances que nous ! Je me suis déjà dit que c'était dommage que je ne sois pas une *Qallunaaq*, que j'aurais eu plus de connaissances. Mais non, je me suis trompée. [N]otre voyage a élargi notre esprit et nous a rendus plus heureux ».

¹¹⁷ « Il isole et, de préférence, fait revivre, par le biais d'images, d'artefacts et de cérémonies, une époque où le peuple était plus fort, plus sain, plus autonome et, surtout, plus respecté ».

par la construction du qajaq comme processus de guérison. La création du bateau constitue de fait une expérience cathartique pour beaucoup, tandis que le moment du camp devient l'occasion pour un certain nombre de récits d'être exprimés, particulièrement ceux impliqués dans la perte des savoirs : les pensionnats, l'éducation, la perte de la langue, les circonstances sociales qui empêchent de quitter la ville et de revenir sur le territoire (Griebel 2013, 267-75).

La perspective avancée par Qumaaluk est plus particulièrement marquée par l'idée que la connaissance et la référence aux événements passés, c'est-à-dire, comme l'avance Kirmayer, la création d'espaces d'énonciation et de validation de la mémoire, peuvent réparer l'estime individuelle tout en renforçant la cohésion sociale (Kirmayer 1996, 190). Plusieurs études sur la mémoire cherchent effectivement à situer le rôle de la mémoire collective dans la construction de la cohésion sociale et de l'identité (Baussant 2006; Niezen 2009; Krmpotich 2010). De même, des mouvements sociaux contemporains investissent ce processus, en s'engageant dans l'établissement d'un socle narratif commun, d'inspirations partagées et d'un contexte dans lequel le travail de remémoration peut avoir lieu (Kirmayer 1996, 192). Cette piste de réflexion est par ailleurs reprise par Krmpotich, qui analyse le retour d'objets rapatriés sous ce prisme de la coconstruction d'une mémoire collective, associée à une coproduction de liens de parenté et de liens communautaires : « *Memories are the cords that binds individuals together as neighbors, communities, and even larger groups*¹¹⁸ » (Krmpotich 2010, 78). La mémoire, pour exister, doit donc être vivante, active et portée par des sujets, pour reprendre la relecture que l'historien Yvan Combeau (2006) fait des travaux précurseurs sur les lieux de mémoire de Pierre Nora. Nora considère par ailleurs la possibilité d'un retour, comme moment naturel dans la vie de la mémoire :

[la mémoire] peut se définir comme la présence ou le présent
du passé, une présence reconstruite ou reconstituée qui s'organise

¹¹⁸ « Les souvenirs sont les ficelles qui lient les individus entre eux en tant que voisins, communautés et même au sein de groupes plus importants ».

autour d'un écheveau complexe d'images (et de mémoires d'images), de sensations, d'émotions, d'oublis, de dénis, de refoulements et donc leur éventuel retour (Nora 1984, xvii-xlii; cité par Combeau 2006, 34).

Son partage permet ensuite l'établissement d'une postmémoire [*postmemory*], terme avancé entre par Marianne Hirsch dans ses travaux sur l'holocauste, et qu'elle définit comme une structure de partage et de retour inter- et transgénérationnel des savoirs traumatiques et de formes négligées par les historiens (Hirsch 2012, 26). Krmpotich met d'ailleurs ce partage d'une histoire commune au sein d'un processus qui permet de recréer du lien intergénérationnel (Krmpotich 2010, 175). Dans le discours de Qumaaluk, ce potentiel intègre aussi le récit des interactions avec les *Qallunaat* selon une perspective très localisée, celle de Kangiqsujaq, qui permet alors de comprendre l'histoire des divisions au sein de la communauté afin de mieux les apaiser. Pour reprendre l'usage que fait Keavy Martin de la métaphore de la métamorphose, un motif récurrent des récits inuit, les objets d'échange considérés ici ont endossé de nouvelles « peaux » par leur passage du Sud au Nord : « *This metaphor is in no way benign (or merely celebratory); with its complex connotations of kinship and transformation, and also of violence and coercion, it represents both the possibility and the discomfort of adaptation*¹¹⁹ » (K. Martin 2012, 8). Les objets, sujets à leur propre métamorphose, endossent ainsi une nouvelle peau, mais ce processus permet aussi de révéler les tensions et les confrontations. L'histoire se manifestant à travers la mission, par exemple par la manipulation des objets, la narration des photographies et la déambulation dans l'espace, peut se comprendre sous une perspective similaire. Elle contient le potentiel, en suspens pour le moment, d'intégrer l'inconfort et l'ambivalence des rencontres et des adaptations, sans nier la légitimité de ces histoires.

¹¹⁹ « Cette métaphore n'est en aucun cas anodine (ou simplement une célébration) ; avec ses connotations complexes de parenté et de transformation, et aussi de violence et de coercion, elle représente à la fois le potentiel et le malaise de l'adaptation ».

Conclusion

Tout un réseau d'intellectuels inuit, qu'ils soient écrivains, politiciens ou créateurs culturels, formule toutefois une autre vision du devenir inuit. Les stratégies qu'ils développent forment alors un mouvement de réappropriation et de redéfinition, constitué d'initiatives indépendantes, communautaires et institutionnelles. Celles-ci cherchent à établir une autonomie culturelle allant de pair avec les premières revendications d'autonomie politique dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Elles aboutissent alors à des pratiques de préservation, « résultante[s] d'interventions et de stratégies concertées de marquage et de signalisation », pour reprendre les réflexions des muséologues Andrée Desvallées et François Mairesse (2010, 66).

Des chercheurs-praticiens, gagnant de nouveaux accès à ces collections dans le dernier quart du 20^{ème} siècle, tout en constituant des assemblages matériels inédits dans les communautés, apportent alors de nouvelles perspectives sur les objets. Face aux déséquilibres traversant le dernier siècle, les chercheurs-praticiens inuit, artistes, aînés, militants, éducateurs déterminent et réinstaurent les récits d'une histoire pluriculturelle de l'Arctique, touchant aux objets et aux mémoires, qui incluent les relations et les échanges avec les visiteurs extérieurs. Les objets servent alors à donner forme aux savoirs culturels, révélés à travers leurs interactions avec différents porteurs de savoir au sein des sociétés inuit, qu'ils et elles soient aînée, chasseur, couturière, ou chercheur communautaire.

L'ensemble du chapitre a abordé plusieurs exemples de regroupement et de documentation des objets qui nécessitent une interaction, leur manipulation et leur inscription dans des récits biographiques ou historiques. Ces objets représentent ainsi des sources précieuses permettant la constitution d'une histoire culturelle, technologique et sociale. L'assimilation des artefacts de la mission St-Anne aux récits des Kangirsujuarmiut et à leur régime d'historicité cristallise ces perspectives. Malgré

leur provenance, ils s'intègrent aux récits et à la culture matérielle inuit par leur trajectoire, leur usage, les mémoires qui s'y rattachent.

Ces expériences permettent ainsi aux chercheurs-praticiens participants d'articuler mémoires et Histoire, tout en valorisant l'engagement avec les savoirs transmis par les personnes et la communauté. Le traitement de la mémoire suit alors une double dynamique, comme objet de guérison et comme vecteur de continuité, qui permet de rendre compte de la complexité et des nuances de l'histoire des Inuit. Cette histoire reste toutefois aujourd'hui tributaire des aléas de recherche à mener et de savoirs à valoriser. Aux côtés des revendications avancées par les militants des années 1970, comme Joseph Kasidluak ou Taamusi Qumaq, les besoins d'une recherche historique et d'une souveraineté mémorielle inuit sont aujourd'hui intégrés aux revendications culturelles de plusieurs organisations émergentes à partir des années 1980, et réactualisent les réflexions sur plusieurs besoins culturels, notamment en matière d'éducation et de transmission. Le chapitre suivant revient ainsi sur le rôle d'organisations inuit dans les stratégies de préservation et de transmission culturelle.

Chapitre.3. Les dynamiques d'institutionnalisation

Les années 1960 et 1970 constituent une période décisive puisqu'elle inaugure une prise de conscience par les sociétés inuit des discours produits sur leur culture, en concomitance avec la mobilisation politique croissante d'organisations inuit et leurs interactions avec les gouvernements fédéraux et provinciaux (Laugrand 2002, 95 ; Duvicq 2015, chap. 2). À partir des années 1980, plusieurs institutions s'établissent pour représenter les Inuit et intègrent les questions culturelles à leurs aspirations. Elles s'investissent alors dans des processus tendant à une plus grande stabilité des pratiques, plus spécifiquement par la conceptualisation et l'intégration de normes, et une centralisation de la culture matérielle. Le sentiment d'érosion culturelle reste alors central et mène à la reconnaissance de plusieurs besoins culturels, dont des besoins en éducation et en transmission.

Ce chapitre s'attarde ainsi sur la place qu'occupent ces institutions dans les stratégies, d'une part, de préservation de la culture matérielle, et d'autre part, de préservation par la transmission culturelle. À partir des années 1980, ces institutions rassemblent des collections pouvant être utilisées comme support de transmission. Ainsi, ces institutions réfléchissent plus particulièrement sur les questions d'accessibilité de l'ensemble des Inuit aux savoirs et savoir-faire culturels, en définissant des besoins culturels et les modalités souhaités de transmission.

Ce chapitre se termine en explorant comment certaines apories liées aux processus institutionnels d'objectivation peuvent être prises en compte dans une meilleure compréhension des enjeux de la transmission. L'intégration de normes porte intrinsèquement le risque d'essentialiser et de figer les processus de transmission culturelle. Ces risques, qui préoccupent aussi un certain nombre d'auteurs et de praticiens, doivent alors être mis en perspective avec différents usages de la culture matérielle, et un processus constant de changement et de transformation, qui s'illustre matériellement depuis plusieurs années dans des processus de revitalisation et de réactualisation.

3.1. Institutions inuit et collections matérielles

3.1.1. Synthèses des régimes patrimoniaux

L'institutionnalisation de la sauvegarde d'un patrimoine historique et culturel par des organisations inuit émerge à l'occasion de la création et de la structuration d'organisations représentatives, lorsque les Inuit se positionnent comme peuple distinct sur l'échiquier national et international, et formulent revendications et aspirations. Ce sous-chapitre revient donc sur ces développements, en dressant un court bilan historique afin de dégager certains des enjeux, mais aussi des ambivalences qui accompagnent la création d'institutions culturelles inuit. Sont considérées les institutions qui, pour offrir une définition fonctionnelle inspirée des travaux de la muséologue Karen Coody Cooper (2006, 8) sur les musées autochtones, sont sous l'autorité inuit, en étant situé sur des terres inuit (ou avec une présence inuit majoritaire) ou en ayant un conseil d'administration majoritairement inuit, et qui sont tournés vers un public inuit. Je vais ainsi faire la différence entre institutions à gouvernance inuit et à gouvernance allochtone sur la base de cette définition tout en reconnaissant et en explorant l'ambiguïté au sein d'un grand nombre d'institutions. Derrière cette définition se trouve de fait la question centrale de l'autorité, et au-delà de l'autonomie culturelle. Ces institutions s'opposent donc à ce que leurs histoires soient racontées par un autre et s'évertuent à reprendre le contrôle du récit en se positionnant dans le paysage institutionnel.

Les premiers exemples de mobilisation viennent des coopératives, tout d'abord créées dans les années 1960 pour rapatrier et redistribuer le bénéfice des ventes d'œuvres d'art sur les marchés du Sud. Au cours des années 1960, au Nunavik, leur fédération débouche sur un élargissement de leurs champs d'action, dans le domaine économique et politique. Elles constituent alors l'un des piliers fondamentaux de l'autonomie inuit contemporaine (T. Martin 2003, chap. 5). Au début des années 1970, dans la foulée de mobilisations nationales et internationales en faveur des droits des peuples autochtones, une première organisation d'envergure nationale est mise en place par les Inuit du Canada (Bonesteel et Anderson 2008, 43).

Sa création fait plus particulièrement suite aux mobilisations contre le Livre Blanc (officiellement connu sous le nom de *Politique indienne du Gouvernement du Canada*), publié par le gouvernement fédéral en 1969. Le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau y propose l'abolition de la loi sur les Indiens, ainsi que la suppression du ministère des Affaires indiennes et du statut d'indien. Cette proposition provoque toutefois une forte opposition puisque, malgré son statut décrié et controversé, cette loi et le titre d'indien qu'elle régit sont alors les seules reconnaissances officielles de l'existence des peuples autochtones au Canada. Les mouvements conséquents d'opposition et de revendication mènent finalement à l'abandon des plans initiaux du gouvernement canadien. Les Autochtones à l'occasion dénoncent leur marginalisation, les désirs d'assimilation des politiques gouvernementales, leur manque d'autodétermination et le non-respect d'un certain nombre de traités (Henderson 2018).

Ces événements poussent les Inuit à se mobiliser au sein d'une nouvelle organisation nationale, inspirée par la mise sur pied antérieure du Conseil national Indien en 1961, et à créer en 1971 l'Inuit Tapirisat du Canada (ITC) (devenu *l'Inuit Tapiriit Kanatami* — ITK — en 2001) (Bonesteel et Anderson 2008, 42), dont l'un des premiers objectifs est de créer un territoire inuit unique au Canada, projet mis à mal par les différentes urgences locales et finalement abandonné au profit d'un rôle de représentation de l'ensemble des Inuit du Canada sur la scène fédérale. Différentes organisations régionales représentent de plus aujourd'hui une population en pleine croissance dans une région dont l'importance géopolitique prend constamment de l'ampleur.

La culture occupe une place ambiguë dans les premiers discours de ces institutions. L'anthropologue et linguiste Jacques-Louis Dorais fait ainsi remarquer dans les années 1990 que « pour ces dirigeants, les Inuit constituent avant tout une collectivité territoriale autochtone qui se bat pour son autonomie. La langue et la culture jouent un rôle d'appoint, en tant que symboles concrets des droits politiques, mais elles n'ont pas de valeur intrinsèque » (Dorais 2010b, 81). Zebedee Nungak,

engagé dans les négociations relatives à la CBJNQ, témoigne ainsi que ces premiers mouvements, répondant avant tout à l'urgence des conflits territoriaux, manque d'ancrage culturel :

[T] here was hardly a mention of the Inuit identity, language and culture. "Inuitness" wasn't prominent at all in this initial design of a governing regime for Nunavik. Still, people are determined to enhance the quality of governance in Nunavik beyond what exists today (Nungak 2017, 127)¹²⁰.

Selon son témoignage, bien qu'elle ne contienne aucune disposition précise concernant les questions culturelles, la CBJNQ est néanmoins l'occasion de nourrir l'engagement des Nunavimmiut en faveur des questions de préservation et de transmission culturelle, ainsi qu'un désir d'inclure les préoccupations d'ordre culturel dans les pourparlers sur le futur de la région. Nungak, qui a par la suite longuement écrit sur le sujet comme éditorialiste, aborde ainsi la question de l'identité, de la langue et de la culture inuit quand il fait le bilan de la CBJNQ et trace sa vision pour les revendications futures :

[T] he next outstanding challenges for building up Nunavik can be tackled head-on with renewed energy—that of pursuing autonomous self-determination for Nunavik, coupled with finding the means for strengthening Inuit identity, language and culture (Nungak 2017, 118)¹²¹.

Avataq Piusituqalirivik, l'Institut culturel Avataq est créé en tant qu'organisation à but non lucratif, à la suite de la signature de la CBJNQ et de la cristallisation de ces préoccupations. Ainsi, dès 1977, l'artiste et intellectuel Johnny Epoo fonde avec la commission scolaire *Kativik* [*Kativik Ilisarnilirniq*] un premier

¹²⁰ « [L]'identité, la langue et la culture inuit étaient à peine mentionnées. L'"inuité" n'était pas du tout présente dans la définition du premier système de gouvernance du Nunavik. Pourtant, les gens sont déterminés à améliorer les capacités des structures de gouvernance au Nunavik au-delà de ce qui existe aujourd'hui ».

¹²¹ « [L]es prochains défis à relever pour la construction du Nunavik peuvent être pleinement abordés avec une énergie renouvelée : il s'agit d'établir l'autonomie du Nunavik et de trouver les moyens de renforcer l'identité, la langue et la culture inuit ».

organisme culturel, TIKI [*Taqramiut Ilisarngniliriningat Kupaip Inunginnut*], qui opère pendant quelques années avant d'être remplacé en 1980 par la structure institutionnelle plus formelle qu'est Avataq (Institut culturel Avataq 1983). L'une des premières activités organisées est une conférence des Aînés en avril 1981 au cours de laquelle le mandat de l'institut est rédigé, et qui solidifie la qualité des aînés comme « spécialistes en matière culturelle » (Institut culturel Avataq 1983, 30), pour reprendre les mots prononcés lors de cette première conférence par le trésorier d'Avataq, Isaacie Padlayat. Les Aînés sont restés, par ailleurs, les principaux responsables des directions prises par Avataq, se réunissant tous les ans ou tous les deux ans pour discuter de la préservation de la langue et du patrimoine (Gauntlett, comm. pers., 2020)¹²².

Les objectifs poursuivis par l'institut depuis 40 ans portent ainsi sur la préservation de l'inuktitut, sur l'amélioration des rapports intergénérationnels nécessaires à la transmission culturelle, et sur la protection du patrimoine artistique, historique et archéologique du Nunavik (Gendron et Kokiapik 2010, 316). Avataq fait alors partie de ces institutions qui, dans la continuité des premières stratégies mises en place dès les années 1940 par des individus sensibles aux bouleversements socioculturels qu'ils ont vécus, élaborent un processus de reconnaissance de certains éléments culturels. L'implantation de musées dans les communautés inuit participe également de ces mouvements de développement institutionnel qui se retrouvent à la fois dans l'Inuit Nunangat et en Amérique du Nord (Hendry 2005; Cooper 2008; Bibaud 2015). Le Canada en particulier connaît l'émergence d'une muséologie en communauté qui se fera en réponse à la proposition de l'abolition de la Loi sur les Indiens en 1969. Parmi les différentes formes de contestation, la Fraternité des Indiens du Canada présente en 1972 au ministère des Affaires indiennes la déclaration de principe *La maîtrise indienne de l'éducation indienne* [*Indian Control of Indian Education*], qui propose une série de recommandations favorisant le contrôle par les

¹²² Sarah Ann Gauntlett est alors archiviste et bibliothécaire en chef à Avataq.

communautés du système éducatif. Se réclamant de ces recommandations en matière d'éducation et de souveraineté culturelle, plusieurs institutions muséales sont fondées à partir du début des années 1970 dans les communautés pour offrir un accès aux patrimoines autochtones¹²³ (McDonald 2012). Le Nunavut et le Nunatsiavut comptent ainsi un certain nombre d'organisations du patrimoine, notamment des musées, des centres d'accueil, des musées scolaires ainsi que des programmes développés par diverses organisations (municipalités, centres d'apprentissage communautaires ou encore écoles locales). Au Nunatsiavut, un réseau muséal émerge dans les années 1990, sous la forme d'un ensemble de comités et sociétés du patrimoine, et de bâtiments historiques muséifiés. Modestes, ils occupent des bâtiments historiques, mais existent principalement grâce au bénévolat. Leurs responsables aspirent néanmoins à travailler au sein d'un réseau communautaire d'organisations culturelles et éducatives (« Nunatsiavut Heritage Forum » 2013). Au Nunavut, un certain nombre de structures se définissent comme des *Heritage Centres*, des centres patrimoniaux qui émergent à partir de la deuxième moitié des années 1980. Sous des formes diverses, ces institutions sont ainsi mieux intégrées dans la communauté que les musées du Sud en étant souvent liées, physiquement ou par leur partenariat, aux écoles, aux bibliothèques et aux centres d'accueil des aînés. Elles s'organisent aussi en réseau, le *Nunavut Heritage Network*, coordonné par l'*Inuit Heritage Trust*, qui agit en tant qu'association territoriale des musées et dessert une soixante d'acteurs du patrimoine dans tout le Nunavut (Cole 2008; Hendry 2005). Elles rejoignent un paysage d'institutions culturelles et patrimoniales alors en pleine croissance. Plusieurs projets historiques sont lancés à partir des années 1970, s'intensifient dans les années 1980, et touchent à des domaines aussi variés que la toponymie, la généalogie, l'histoire orale ou l'archéologie. Langue et culture deviennent des symboles idéologiques qui incarnent les droits des Inuit (Dorais 1996,

¹²³ Ces institutions sont le plus souvent créées à l'occasion de campagnes de rapatriement et pour accompagner les processus de préservation. À cet effet, elles s'intègrent aux programmes culturels mis en place dans les communautés, jouant régulièrement un rôle dans la transmission et la revitalisation des langues et des pratiques culturelles (McDonald 2012; Hendry 2005).

233). L'usage des territoires terrestres et marins reste de même intimement lié aux représentations identitaires et culturelles des habitants. Comme le rappelle le plan Nunavik formulé par le gouvernement Kativik et la Makivik Corporation dans les années 2000 :

La culture et l'identité des Inuits du Nunavik sont intimement liées à l'utilisation traditionnelle des territoires terrestres et marins. Tout développement accéléré des ressources renouvelables et non renouvelables dans la région du Nunavik pourrait avoir des impacts négatifs considérables sur la culture, le mode de vie traditionnel et, ultimement, l'identité des Inuits du Nunavik (Kativik Regional Government et Makivik Corporation 2010, 290).

Ce mouvement et son évolution peuvent d'ailleurs être retracés à l'échelle communautaire de Kangiqsujaq. À partir des années 1980, plusieurs mouvements de redéfinition du territoire, du village et des services culturels sont progressivement mis en place. Participant aussi à la formation de la communauté, ils témoignent des différentes expériences des Kangirsujuarmiut dans la mobilisation des mémoires et l'énonciation d'une conscience historique. Cette redéfinition est tout d'abord toponymique, avec le travail accompli au tournant des années 1980 par Zebedee Nungak, membre du conseil d'administration d'Avataq, avec l'aide de Mathew Ningiuruvik, Nala Nappaaluk et Matusie Sakiagiak, pour retrouver les noms de lieux inuit des environs de Kangiqsujaq. Une recherche semblable avait été conduite dans la région en 1968 sous la direction de Bernard Saladin d'Anglure et de Louis-Jacques Dorais. Au début des années 1980, Inukjuak et Kangiqsujaq sont les deux premières communautés à accueillir les investigations menées par Nungak au nom d'Avataq, suivies au cours des années 1980 par l'ensemble des villages du Nunavik (Institut culturel Avataq 1983, 82). Le projet répond à la mission de reconnaissance des toponymes et des noms de famille, donnée à Avataq lors de la première conférence des Aînés en 1981. L'objectif final de ce projet repose sur la validation officielle de la toponymie inuit par les Gouvernements fédéraux et provinciaux. L'ensemble de l'information réuni, complété par un projet de cartographie de l'utilisation du territoire et des connaissances écologiques mené en 1983 par la Société Makivik, est

par la suite intégré au Répertoire toponymique inuit du Nunavik, paru en 1987 (Société de la faune et des parcs du Québec 2000, 96). C'est par ailleurs à la même époque que le Nouveau-Québec adopte officiellement le nom du Nunavik à la suite d'un référendum mené dans les communautés en 1986¹²⁴. Ces travaux sont, de plus, contemporains de plusieurs programmes de documentation toponymique lancés dans toutes les régions de l'Inuit Nunangat. Dans une étude sur la mémoire toponymique des Innuvialuit, Béatrice Collignon estime que ces projets, « qui condui[sent] à une patrimonialisation du territoire, devrai[ent] permettre aux Inuit de faire reconnaître la qualité d'une mémoire que l'on a trop souvent qualifiée d'inorganisée, car non construite chronologiquement » (Collignon 2002, 64). Ils constituent alors une première étape dans le travail de définition du territoire mémoriel, par l'enregistrement des noms en usage ou en désuétude. Cet intérêt historique se double d'une stratégie de réappropriation linguistique, évidente dans la valorisation subséquente de ces travaux par le biais de cartes et de publications et la demande de reconnaissance officielle, qui aboutit dans les années suivantes. Au-delà de ces objectifs, les inventaires toponymiques sont aussi essentiels à la documentation de l'occupation et de l'usage du territoire, qui se retrouvent au cœur des revendications territoriales s'affirmant à l'époque (Hendry 2005, 158).

Le territoire émerge surtout dans les discours, à partir des années 1980, comme un espace vécu et approprié à la fois dans les mémoires, dans l'expérience quotidienne et dans ses représentations (Griebel 2013). Dans les années 1990 à 2000, plusieurs sites historiques et parcs naturels sont ainsi créés dans cet esprit. Ces réalisations peuvent se révéler problématiques quand nous considérons l'histoire des parcs nationaux en Amérique du Nord qui ont été conçus aux dépens des populations autochtones, déplacées des territoires concernés et interdits d'accès aux ressources naturelles. Toutefois, les sites et parcs dans l'Inuit Nunangat, établis plus récemment

¹²⁴ Commission de toponymie du Québec, « Nunavik », site officiel de la commission de toponymie du Québec, consulté le 7 décembre 2020, http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no_seq=212518

dans des territoires régis par des ententes territoriales, laissent davantage de place à de nouvelles formes de gouvernance environnementale et patrimoniale¹²⁵ (Bibaud 2012, 39). À ce propos, le sociologue Thibault Martin note l'importance de ces lieux pour les sociétés inuit, « dans la production de leur société ainsi que dans l'affirmation de leur identité, voire de leur "nationalisme" — dans le sens de construction de la nation » (T. Martin 2012, 5). La territorialisation réflexive du patrimoine l'inscrit alors dans un cadre d'action qui associe le régime d'historicité du *memoryscape* avec la continuité des activités de subsistance (Bibaud 2012, 43).

Situé à 80 km de Kangiqsujaq, le parc des Pingualuit couvre plus de 110 000 hectares, incluant le cratère des Pingualuit (de pingualuk, le grand bouton éruptif). La présence de ce cratère inhabituel à l'intérieur des terres attire l'attention des prospecteurs, puis des scientifiques, après avoir été remarquée une première fois en 1943. Le Royal Ontario Museum, la Commission géologique du Canada et le Dominion Observatory of Canada organisent plusieurs expéditions scientifiques jusqu'au milieu des années 1960 avant que le milieu universitaire prenne le relais dans les années 1980 avec plusieurs expéditions envoyées par l'Université de Montréal. Entre 1950 et 1988, une douzaine de campagnes d'exploration est ainsi menée et permet de confirmer que ce cratère résulte d'un impact météorique (Société de la faune et des parcs du Québec 2000, 96). Ce cratère représente aujourd'hui l'un des points marquants du parc des Pingualuit, le plus ancien du Nunavik, intégré au réseau des Parcs nationaux du Québec et géré par l'entité administrative Parcs Nunavik, qui fait partie du Service des ressources renouvelables, de l'environnement et l'aménagement de l'Administration régionale Kativik.

Bien que l'idée d'un parc autour du cratère du Nouveau-Québec apparaisse dès la signature de la convention de la baie James et du Nord québécois, le projet de

¹²⁵ Ces espaces rassemblent souvent des sites historiques et naturels. Les territoires concernés restent aussi généralement encore en usage aujourd'hui, et cette occupation est intégrée au fonctionnement des parcs.

création ne prend concrètement forme qu'en 1991. L'administration régionale inuit Kativik y est associée, et constitue un groupe de travail en 1996. Leur première action est alors de faire reconnaître la désignation du lieu en inuktitut, qui vient remplacer le nom du cratère du Nouveau-Québec. En 2000, le projet est soumis à la consultation publique de la communauté. Le parc national des Pingualuit est finalement créé le 1^{er} janvier 2004 et inauguré à l'automne 2007 (Antomarchi 2010, 102-3). Le parc des Pingualuit, comme l'ensemble des parcs nationaux du Nunavik, semble répondre à trois aspirations majeures : patrimoniale, économique et foncière. Les Parcs nationaux du Nunavik constituent ainsi officiellement des aires de protection de l'environnement naturel, de même que du patrimoine archéologique et historique (Bibaud 2012, 39). Ils participent de ce fait aux réflexions sur la patrimonialisation du territoire ancrée dans la définition des paysages mémoriels, d'une part, et dans le renforcement de la transmission par l'accès aux ressources naturelles, d'autre part. Le parc des Pingualuit est présenté, de sa création, comme un levier économique, dans le contexte d'émergence du tourisme polaire, à partir du milieu des années 1990. Celui-ci constitue effectivement une des activités perçues par plusieurs organisations inuit et provinciales comme un dispositif privilégié de développement et de diversification économique, malgré une méfiance tenace envers les désagréments possibles. Les enjeux fonciers sont aussi importants, à la fois pour le Québec et pour le Nunavik. Pour le Québec, les parcs nordiques permettent de démultiplier ses espaces protégés et de se rapprocher des critères internationaux sans s'inquiéter des questions d'expropriation. Pour les organisations inuit du Nunavik, les parcs protégés s'étendent majoritairement sur les terres de catégorie III, qui correspondent à des celles du domaine de l'État sur lesquelles les Inuit ont un droit non exclusif selon la convention de la baie James et du Nord québécois. Lors de la création de parcs, les Inuit récupèrent alors des droits exclusifs de chasse et de pêche et accroissent leur contrôle sur les gestions de ces terres (Antomarchi 2010, 104-5).

Les aspirations patrimoniales du parc sont plus particulièrement mises en valeur dans un centre d'interprétation inauguré en 2003. La posture pédagogique de

l'interprétation, qui s'est développée dans les parcs nationaux étasuniens à partir des années 1950, cherche à faciliter la compréhension du visiteur pour l'amener vers l'appréciation, voire l'appropriation symbolique du patrimoine valorisé. Les centres d'interprétation portent ainsi l'attention sur un sujet ou un thème plutôt que sur un objet. Leur création permet, en outre, de mettre en place la médiation d'un lieu, comme un parc, sans devoir constituer une collection matérielle et en se concentrant sur un dispositif pédagogique tourné vers la compréhension des espaces naturels à l'extérieur du centre (Mairesse et Desvallées 2011, 450). Le centre d'interprétation du parc des Pingualuit se consacre au patrimoine naturel de la région, tout en présentant l'histoire de l'occupation humaine du lieu, et la relation entretenue par la population locale avec son environnement. Il rassemble dans un même bâtiment situé dans le village de Kangiqsujuaq les bureaux des employés du parc, un centre de documentation et un espace d'exposition.

La muséographie de cette exposition est négociée entre les différents responsables de son développement et les habitants de Kangiqsujuaq. Avataq est ainsi chargé dans les années 2000 de préparer le programme éducatif du Parc national des Pingualuit en collaboration avec le comité culturel de Kangiqsujuaq. Plusieurs discussions sont menées entre la communauté inuit (et Avataq) et les responsables du Parc sur l'intégration de contenu culturel et sur la finalité du centre, perçu initialement comme un outil de promotion touristique. Au sein de cette exposition, la direction des parcs du Nunavik souhaite tout d'abord privilégier en priorité la valorisation du patrimoine naturel. La dimension culturelle, non seulement du parc, mais aussi du village, est ajoutée à la suite de consultations publiques en 2003. Dans une recherche sur les consultations menées en amont, Antomarchi souligne que les Kangirsujuarmiut ont alors exprimé le désir de montrer l'évolution de la communauté et d'intégrer la question de la transmission des connaissances, particulièrement par rapport à l'astronomie et à la chasse (Antomarchi 2010, 108). Toutefois, ces questions sont en tension avec l'attrait des touristes pour les grands espaces naturels inhabités. Le centre d'interprétation a finalement intégré à la suite de ces discussions du contenu

historique et culturel sur l'occupation humaine du parc, mais en deçà des attentes d'origine des habitants de Kangiqsujuaq. Plus particulièrement, les opinions divergent au sujet de la sacralité du cratère. Cette vision, mise en avant dans la promotion du parc auprès des touristes extérieurs, ne se retrouve pas infailliblement dans les discours des Inuit participant aux consultations. L'accent sur la spiritualité du lieu joue surtout sur ce qui est compris des attentes des touristes. Cette négociation a néanmoins permis de valoriser les relations entre la communauté et son territoire, et d'envisager la qualité mémorielle du paysage. Elle aboutit aussi sur une meilleure présentation de l'histoire du village, en particulier de la personne de Mitiarjuk Nappaaluk (Antomarchi 2010, 107). De plus, le centre est utilisé pour concrétiser le retour de certains objets dans la communauté, comme un fragment archéologique¹²⁶, ou encore le qajaq transféré de l'Université de Montréal (fig. 27).

¹²⁶ Ce fragment provient d'un site dorsétien situé sur une île à proximité de Kangiqsujuaq. Dans les années 1960, Bernard Saladin d'Anglure est le premier à faire connaître son existence à l'extérieur du Nunavik. Lors d'un terrain à Kangiqsujuaq, un missionnaire oblat lui rapporte que des chasseurs inuit ont aperçu des « faces de diables ». Au cours de trois séjours sur le site, Saladin d'Anglure dénombre un total de quatre-vingt-quinze figures gravées, et en produit plusieurs moulages. Avant de repartir, il recueille un bloc inscrit d'un pétroglyphe entier sur le point de se détacher du rocher et expédie ce fragment à la Commission archéologique du Canada. Il est présenté au tournant des années 1970 dans des expositions temporaires du Musée e l'Homme à Ottawa (aujourd'hui le musée canadien de l'Histoire). Les années 1990 sont toutefois témoins d'un souci plus particulier pour la préservation du site. À ce titre, les Kangiqsujuarmit obtiennent en 1995 le retour du pétroglyphe. Il est conservé pendant presque 10 ans dans les bureaux de la municipalité avant d'être transféré dans l'exposition permanente du Centre d'interprétation du parc des Pingaluit en 2003. Un projet de recherche mené au début des années 2000 sous la direction de Daniel Arsenault et portant sur le patrimoine archéologique et historique du Nunavik, s'est également intéressé à ce site, et est l'occasion de tester plusieurs programmes de valorisation et d'éducation, en partenariat avec Avataq. Qajartalik est un lieu très fragile, supportant mal les perturbations, naturelles et humaines, dont l'accès est aujourd'hui particulièrement restreint. Voir à ce sujet l'article de Daniel Arsenault et Louis Gagnon (2002), de même que l'ouvrage tiré du projet de recherche, *Des Tuniiit aux Inuits: patrimoine archéologique et historique au Nunavik*, édité par Daniel Arsenault et Daniel Gendron (2007).



Figure 27. Détail de l'exposition du centre d'interprétation du Parc des Pingualuit, avec une vue sur le qajaq de Masiu Ipuaraapik Ningiuruvik (1918-1985). © Julie Graff, 2016.

J'ai eu l'occasion de visiter à plusieurs reprises ce centre, qui constitue aujourd'hui autant une vitrine pour le parc que pour le village auprès des touristes en route vers les espaces naturels, ou encore des membres des différentes organisations inuit quand elles se réunissent à Kangiqsujuaq. Le livre d'or présent à l'entrée de l'exposition montre aussi la diversité géographique des visiteurs. Ce centre accueille de plus des visites scolaires et des jeunes qui partent en camps, ou qui participent aux activités de préservation. Un centre de documentation, qui conserve un ensemble d'ouvrages sur le Nunavik et de photographies provenant des archives d'Avataq, existe, mais est peu consulté : c'est un petit local exigu et modulé comme un espace de travail plutôt que comme un espace de rassemblement. Du centre sont

coordonnées les expéditions dans le parc, dont profite un certain nombre de bénéficiaires et de groupes scolaires d'écoles du Nunavik (Phillie, comm. pers. 2016). Pierre Phillie, directeur du centre en 2016, m'a par ailleurs invité à assister à un cours qu'il dispense sur l'histoire du Nunavik aux secondaires 5¹²⁷ de la section francophone de l'école. Cette session porte par ailleurs sur la relocation des Inuit dans l'extrême Arctique. Le cours, récurrent, est préparé de façon volontaire, par accord entre les professeurs responsables de cette classe et Pierre Phillie, pour pallier les lacunes dans le programme scolaire délivré et proposer une histoire plus précise sur le Nunavik aux adolescents.

L'exposition du centre d'interprétation est partagée en trois grandes parties : l'introduction ; une présentation du village de Kangiqsujaq ; et finalement la géologie et le milieu naturel. Cette dernière partie fait toutefois plusieurs liens avec l'utilisation du territoire par les Inuit. Plusieurs œuvres sont exposées et fonctionnent comme des illustrations. Elles soutiennent ici la valorisation des savoirs, leur documentation et leur expression par des artistes de la communauté. Le fragment prélevé par Saladin d'Anglure à Qajartalik est exposé dans la partie introductive, qui présente l'origine du cratère, l'occupation archéologique du lieu, et sa transformation en parc protégé. Le qajaq est la pièce centrale de la section concernant le village, avec quelques objets, des œuvres, plusieurs photos, et la valorisation de la figure de Mitiarjurk Nappaaluk.

Les différentes institutions culturelles et patrimoniales mises en place, malgré leur grande diversité, ont en commun d'élaborer des processus qui tendent vers une stabilisation et une normalisation des pratiques dans des ensembles territoriaux¹²⁸. Elles s'éloignent ainsi des initiatives individuelles et communautaires, en implantant un certain nombre de structures et de méthodes. Leur établissement est étroitement lié, d'une part, à une prise de conscience d'une cohésion culturelle, et, d'autre part,

¹²⁷ C'est-à-dire des adolescents de 16 ou 17 ans.

¹²⁸ C'est ainsi que la sociologue Virginie Tournay définit la notion d'institution, en redondance avec l'idée d'institutionnalisation, c'est-à-dire comme : « un processus tendant momentanément vers une plus grande stabilisation des pratiques et des normes »(Tournay 2011, 3).

au désir de remédier à plusieurs décennies d'ingérence par des processus autonomes. Les premières stratégies mises en place dès les années 1940 par des individus, puis l'ensemble des stratégies et réflexions communautaires et institutionnelles, élabore un processus culturel de reconnaissance de certains éléments culturels, comparable au processus de patrimonialisation décrit par les muséologues Desvallées et Mairesse, pour qui la fabrique du patrimoine est « la résultante d'interventions et de stratégies concertées de marquage et de signalisation (cadrage) » (Mairesse, Desvallées, et Deloche 2011, 423). Les différentes institutions culturelles et patrimoniales fondées tout au long des 20^{ème} et 21^{ème} siècles fonctionnent alors comme un réseau d'outils sociaux d'appropriation de la culture (Deloche 2011, 207), qui permettent de documenter, de valoriser et de transmettre des savoirs et des perspectives historiquement négligés et marginalisés dans le paysage culturel non inuit. Toutefois, l'institutionnalisation des processus de préservation et de transmission culturelle fonctionne aussi comme une zone de friction et de contradiction. J'ai par exemple pu évoquer le cas des parcs naturels et de leurs centres d'interprétation, sujets à des négociations complexes et potentiellement inégales. De plus, les compétences et les connaissances spécialisées qu'exigent bien des postes offerts dans ce type d'organisation culturelle, en restreignant l'accessibilité à l'emploi, aggravent ainsi le risque d'aliénation des communautés, et soulevant plusieurs questions sur la réfraction de la gouvernance inuit, mentionnée en début de chapitre, dans l'institution¹²⁹. De manière plus générale, si l'institutionnalisation offre une certaine cohésion dans les pratiques, qui permet des manières de communiquer et d'opérer, elle représente en contrepartie une contrainte sémiotique et épistémologique. C'est ainsi que, pour reprendre les mots du muséologue Deloche (2011, 209), « l'institution

¹²⁹ Par exemple, les organisations inuit emploient souvent un personnel qualifié, mais non inuit, qui travaille aux côtés d'employés inuit. Il s'agit ici d'un défi que rencontre plus particulièrement les différents employeurs reliés au Nunavik qui sont, pour des raisons pragmatiques, établis au sud du Québec, souvent à Montréal, comme c'est le cas pour le bureau principal d'Avataq. Ainsi, un rapport de 2011 constate que sur les 568 emplois à temps plein et 86 emplois à temps partiel situés à l'extérieur du Nunavik et offerts par ces employeurs, les bénéficiaires du CBJNQ (les Inuit du Nunavik) n'occupaient que 15 % de ces emplois réguliers à temps plein et 21 % des emplois à temps partiel (Société Makivik et al. 2014b, 144).

est souvent vécue comme un carcan qui tend à figer les valeurs et les comportements » et dont le bien-fondé est régulièrement remis en question tellement elle semble soulever autant de questions qu'elle apporte de solutions aux besoins auxquelles elle est censée répondre. Le processus de patrimonialisation est donc en proie à l'aporie d'essentialiser des éléments que les sociétés souhaitent préserver, particulièrement dans un contexte d'institutionnalisation qui transforme profondément les modalités de transmission.

L'universitaire anishinaabe Leanne Betasamosake Simpson (2001) explore un dilemme supplémentaire, inhérent à la reconnaissance officielle des savoirs traditionnels, et plus particulièrement des savoirs écologiques, conceptualisés dans les recherches scientifiques avec la notion de TEK : *Traditional Ecological Knowledge* [connaissances écologiques traditionnelles]. D'une part, note-t-elle, les peuples autochtones se montrent fiers d'une meilleure prise en considération de leurs paradigmes, historiquement dénigrés et annihilés. Le développement de nouveaux programmes participatifs et collaboratifs pour recueillir les connaissances autochtones, et les résultats de cette recherche ont un potentiel profondément transformateur sur les institutions et les politiques. D'autre part, cette reconnaissance passe inévitablement par une appropriation et une utilisation des connaissances hors contexte, afin de favoriser leur intégration aux cadres scientifiques allochtones. Ainsi, le plus souvent, les éléments sélectionnés reflètent ce que la société dominante considère comme important et semblable à des conceptions préexistantes. Des éléments en contradiction ou en opposition avec les savoirs et les techniques allochtones sont dès lors mis de côté :

But outside researchers were not interested in all kinds of knowledge, and they remain specifically interested in knowledge that parallels the western scientific discipline of ecology or the "environment," and they are often looking specifically for

*information that presents solutions to their own pending ecological crises*¹³⁰ (L. B. Simpson 2001, 138).

L'établissement de méthodologies et de paradigmes autochtones peut toutefois rééquilibrer les processus de création et de validation des connaissances. La patrimonialisation peut alors se comprendre sous le prisme du double regard [*Two-eyed seeing*]. L'aîné Mi'kmaw Albert Marshall élabore ce concept dans le contexte des études environnementales au début des années 2000. Il réfère aux différences entre deux modes de création des savoirs, au respect de cette différence et à leur mise en commun dans le but de générer et de transmettre de nouvelles connaissances : « *to weave indigenous and mainstream knowledges within science curricula and related research projects*¹³¹ » (Bartlett, Marshall, et Marshall 2012, 332). Les cadres scientifiques s'engagent alors dans la reconnaissance d'un certain nombre de paradigmes comme processus autonomes de création et de validation des savoirs. Julie Bibaud, dans son étude des processus de patrimonialisation au cœur de la création du parc Tursujuq, au Nunavik, en arrive à une conclusion similaire :

Toutefois, la coexistence de deux manières d'attribuer des valeurs patrimoniales à la rivière et à la chasse, l'une sociale et pragmatique, l'autre savante et « institutionnelle », nous incite à penser que les Inuit et les Cris impliqués dans le projet du parc national Tursujuq acceptent et reconnaissent différentes légitimités et différents processus de patrimonialisation au lieu de les considérer comme incompatibles (Bibaud 2012, 45).

Ce processus peut s'inscrire dans la notion de modernité réflexive telle qu'elle est développée par Thibault Martin (2003) dans ses travaux sur le Nunavik et qu'il définit comme une modernité plurielle basée sur l'hybridation des pratiques. Les différentes institutions, autochtones et allochtones, ne sont pas systématiquement en

¹³⁰ « Mais les chercheurs extérieurs n'étaient pas intéressés par toutes sortes de connaissances, et ils restent surtout intéressés par les connaissances qui répondent à la discipline scientifique occidentale de l'écologie ou de l'"environnement", et ils recherchent souvent des informations qui offrent plus particulièrement des solutions à leurs propres crises écologiques ».

¹³¹ « de tisser les savoirs des cultures autochtones et de la société dominante dans les curriculum scientifiques et les projets de recherche ».

conflit, mais au contraire peuvent éventuellement se compléter l'une l'autre, produisant ainsi un système social complexe et intégré. Ainsi, pour Martin, les Inuit, depuis les années 2000, tentent de définir leur propre modernité à partir d'une réflexion importante sur les changements sociaux en cours et les valeurs et pratiques qu'ils veulent maintenir. Cette réflexivité permet alors de créer une coopération entre institutions et pratiques inuit d'une part, et les institutions et les façons de faire occidentales qui leur sont imposées ou qu'ils choisissent de se donner, d'autre part.

Sheila Watt-Cloutier, militante inuit et présidente d'ICC Canada, soulève toutefois une difficulté source d'ambivalences pour les institutions nouvellement établies. Bien que la flexibilité des emprunts technologiques dans les processus culturels inuit puisse inclure des formes organisationnelles comme une institution culturelle particulière, à l'exemple d'accommodations d'un musée, elle ne se réalise pas sans un certain nombre d'inconvénients et d'ajustements de part et d'autre. Elle décrit en conséquence ce que l'autodétermination signifie pour les institutions implantées au Nord : « Chaque institution créée par nous ou invitée à s'établir dans nos communautés nordiques doit nous permettre de conserver la maîtrise de nos vies et intégrer nos valeurs culturelles, basées sur un mode de vie durable » (Watt-Cloutier 2019, 329). Cet intérêt, tout comme l'idée d'« inuitiser » les institutions, annonce le désir d'un système adapté aux besoins et aux valeurs inuit. La création du Nunavut et de l'ensemble des organisations créées à l'occasion cristallise plusieurs de ces réflexions et adaptations. La création du territoire du Nunavut, officialisée le 1er avril 1999 provoque effectivement des attentes de la part de ses habitants pour une nouvelle forme de gouvernance, et en particulier un gouvernement qui diffère des structures du Sud pour mieux refléter un fonctionnement social inuit. Le Conseil de développement social du Nunavut, une filiale de la *Nunavut Tunngavik Incorporated*, organise en conséquence une conférence sur les connaissances traditionnelles à Igloolik en mars 1998. Elle rassemble des aînés de toutes les communautés inuit du Nunavut pour délibérer sur le rôle des savoirs inuit dans la conception politique et bureaucratique du Nunavut (Lévesque 2014, 121). Ceux-ci conceptualisent alors un

ensemble de valeurs et de savoir-être, nommés les *Inuit Qaujimajatuqangit*. Laugrand et Oosten le définissent ainsi :

*Inuit Qaujimajatuqangit emerged [...] as a notion 'encompassing all aspects of traditional Inuit culture, including values, world-view, language, social organization, knowledge, life-skills, perceptions and expectations' (anonymous 1998:1) [...] the focus in Inuit Qaujimajatuqangit is not on skills and techniques, but on Inuit concepts as moral principles that may be used to shape modern societies*¹³² (Laugrand et Oosten 2009, 125).

Le concept inclut aujourd'hui les valeurs et les connaissances pertinentes à la vie contemporaine. Bien que les IQ s'inscrivent dans la continuité des structures culturelles inuit, ils rompent également avec elles, puisqu'ils sont présentés comme des principes moraux généraux. Ils ne sont plus immédiatement liés aux aînés, aux chefs de famille ou à d'autres personnes qui peuvent parler avec autorité en raison de leurs connaissances, de leurs compétences et de leur expérience de vie. Elles doivent être adaptées à la structure et les procédures du Gouvernement du Nunavut, qui ressemblent à celles des Territoires du Nord-Ouest ou du Yukon. Ainsi, plutôt qu'adopter structure horizontale où la communication est en inuktitut, il conserve une bureaucratie hiérarchique et professionnelle avec une communication en interne en anglais (Tester et Irniq 2008, 57). Par conséquent, les initiatives qui en sont issues ne sont pas façonnées par le processus de transfert des anciens aux jeunes, mais sont le résultat de discussions dans des réunions et par des comités (Lévesque 2014, 127-28). À l'exemple des différents projets de gouvernance politique et culturelle développée à partir des années 1950, cette conceptualisation est modelée pour les systèmes institutionnels allochtones. Ceux-ci tendent toutefois à privilégier les principes

¹³² « Les Inuit Qaujimajatuqangit a été conçu [...] comme une notion "englobant tous les aspects de la culture inuit traditionnelle, y compris les valeurs, la vision du monde, la langue, l'organisation sociale, les connaissances, les compétences de vie, les perceptions et les aspirations" (anonyme 1998:1) [...] Les Inuit Qaujimajatuqangit ne se focalisent pas tant sur les compétences et les techniques, mais sur les concepts inuit en tant que principes moraux pouvant être utilisés pour façonner les sociétés modernes ».

généraux par rapport aux expériences spécifiques, et demandent une adaptation ambivalente. Le concept a néanmoins fait des émules et est ensuite adapté à plusieurs projets d'intégration et de reconnaissance des perspectives inuit dans des institutions allochtones (McGregor 2012; Lévesque 2014; Igloliorte 2017).

L'institutionnalisation des stratégies culturelles repose donc sur la coexistence de différents systèmes épistémologiques, dont différents régimes d'historicité et manières d'attribuer des valeurs patrimoniales. Cette coexistence entraîne invariablement un ensemble d'ambivalence et d'apories. Comme le rappelle l'anthropologue Sylvie Poirier :

La contemporanéité des mondes culturels et la rencontre (ou la co-existence) de régimes de valeurs et de principes ontologiques souvent radicalement différents — et à l'intérieur de rapports de pouvoir inégaux — sont portées par des dynamiques de négociation et de contestation de sens, tout en donnant lieu à de nouvelles subjectivités et configurations identitaires, à de nouvelles formes culturelles, ou encore à de nouveaux espaces d'expression, de résistance et d'autonomie (Poirier 2004, 9).

J'explore, dans le reste du troisième chapitre, certaines de ces nouvelles formes culturelles et espaces d'expression, à la fois celles mises en place par les institutions, à des fins de préservation du patrimoine et de transmission culturelle, mais aussi à l'extérieur du carcan institutionnel, dans la continuité et la réactualisation des pratiques, manifestations culturelles spontanées, voire atypiques, qui composent le paysage culturel en parallèle des institutions.

3.1.2. Constitution de nouvelles collections institutionnelles

Les institutions culturelles inuit s'engagent donc dans la constitution de collections, tout d'abord avec la collecte de témoignages et d'histoires orales dès les années 1970. Les nouvelles organisations établies jouent ensuite un rôle important dans la constitution consécutive de nouvelles collections audiovisuelles, d'archives, et donc de collections matérielles. Issus de leur propre stratégie de recherche, du partage de collections préexistantes, ou de campagnes de rapatriement, ces nouveaux corpus répondent à de nouveaux objectifs tournés vers un public inuit. Par le biais de ces organisations, les Inuit renforcent alors leur position d'acteurs de l'investigation scientifique. J'ai mentionné précédemment la redéfinition progressive de Kangiqsujuaq à partir des années 1980, dans des projets d'investigations toponymiques et de mobilisation des mémoires, des stratégies qui se retrouvent dans l'ensemble des régions circumpolaires. Ainsi, dès le début du 20^{ème} siècle, les Kalaallit (Groenlandais) affirment l'importance du patrimoine culturel, y compris la culture matérielle, dans la construction identitaire du *Kalaallit Nunaat*. En 1913, le politicien Joskva Kleist déclare ainsi : « *The Greenlanders have no other history than that found in the graves, and it is of vital importance to acquire knowledge about the habits of the ancestors; that the population can get the opportunity to see the weapons and tools that were used*¹³³ » (cité par Gabriel 2009, 31). L'auteur et prêtre groenlandais Otto Rosing enrichit la réflexion 40 ans plus tard :

The younger generation has no possibility to understand the ancestor's ingenuity and skillful crafts, because we have nothing, to show off their tools and works [...] We Greenlanders, living today, are totally stripped of everything—lock, stock and barrel—of old finds

¹³³ « Les Groenlandais n'ont pas d'autre histoire que celle trouvée dans les tombes, et il est d'une importance vitale d'acquérir des connaissances sur les habitudes des ancêtres ; que la population puisse avoir l'occasion de voir les armes et les outils qui ont été utilisés ».

*and similarly of national value. Everything has landed in Copenhagen*¹³⁴ (cité par Gabriel 2009, 31).

Kleist et Rosing interviennent tous les deux à des moments forts de l'autonomisation politique du Groenland. Néanmoins, ces premières revendications intermittentes pour le rapatriement des collections des musées danoises sont accueillies avec scepticisme de la part des professionnels danois. Il faut attendre l'établissement de l'*Home Rule* et du Musée national du Groenland pour qu'une campagne de rapatriement soit lancée. Sa mise en place joue alors un rôle important dans l'établissement du musée régional de Nuuk, fondé dans les années 1960, comme nouveau musée national du Groenland. Cette campagne est engagée avec le transfert en 1982 d'une série d'aquarelles par les chasseurs et artistes groenlandais Jens Kreutzman et Aaron de Kangeq. Ce transfert marque le début d'une coopération entre le musée national danois et le nouveau musée national groenlandais pour le retour d'un certain nombre d'artefacts, avec un partage des collections du musée danois par un comité formé par les deux musées. De ce fait, en 1983, les directeurs des deux musées nationaux signent un accord de coopération qui prévoit la formation du personnel des musées groenlandais et aborde les questions de la conservation-restauration, des expositions et du rapatriement. De 1982 à 2001, environ 35 000 objets ethnographiques et archéologiques sont ainsi transférés au Musée national du Danemark vers le *Kalaallit Nunaata Katersugaasivia*, accompagnés de copies de documents d'archives concernant le Groenland. Cette campagne, qui reste à ce jour la plus grande campagne de rapatriement jamais entreprise, est maintenant connue sous le nom d'*Utimut*, qui signifie « le retour » en kalaallisut, expression reprise pour l'exposition organisée lors de son aboutissement. Cette première coopération a aussi favorisé le développement de partenariats avec d'autres musées

¹³⁴ « La jeune génération n'a aucune possibilité de comprendre l'ingéniosité et l'habileté des ancêtres, car nous n'avons rien à montrer de leurs outils et de leurs travaux ; ... Nous, Groenlandais, qui vivons aujourd'hui, avons été dépouillés de tout, les anciennes découvertes et celles ayant une valeur nationale. Tout a atterri à Copenhague ».

danois, entraînant ainsi un large mouvement de retour des collections (Gronnow et Jensen 2008).

Depuis une quarantaine d'années, les peuples autochtones de l'Arctique, à l'exemple de divers peuples autochtones à travers le monde, entreprennent ainsi de rapatrier restes humains, objets, images et informations conservées dans diverses collections muséales, universitaires ou privées (Gabriel et Dahl 2008). Les demandes de rapatriement sont ainsi parmi les premières remises en question touchant le milieu muséal, tout particulièrement celles concernant les restes humains et les objets funéraires, indissociables des mouvements de revendication des droits autochtones dans les années 1960 et 1970. Des auteurs autochtones tels James Nason et Richard Hill commencent à écrire sur le besoin de rapatriement dès les années 1970. Entre 1971 et 1972, plusieurs numéros du journal Kanienhehaka *Akwesasne Notes*¹³⁵ ont ainsi inclus des articles par Bea Medecine au sujet de la protection des sites funéraires et des revendications de restitution des restes et objets funéraires (Cooper 2008, 92-93). Les restes humains conservés dans les collections de musées, d'universités et d'institutions patrimoniales sont témoins d'une chasse aux squelettes menée en Europe et en Amérique du Nord tout au long des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Les pratiques de collecte et de représentation passent alors autant par la récolte de la culture matérielle que par la subjugation des corps, soit par l'excavation funéraire, soit par l'exhibition des personnes. Après être présentés comme preuves de découvertes de nouveaux territoires aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles, les autochtones des Amériques sont capturés, exposés et ultimement transformés, au même titre que les restes humains et les artefacts, en objets stables dont la signification peut être lue sur des étiquettes (Van Eynde 2018). Les discours en faveur de leur rapatriement au 20^{ème} siècle manifestent donc l'importance de ces gestes dans la déconstruction de l'appropriation

¹³⁵ Du nom d'Akwesasne, une communauté Mohawk qui se trouve au carrefour de l'Ontario, du Québec et des États-Unis. Produit localement à partir de la fin des années 1960, au plus fort du militantisme autochtone, ce journal circule largement à la fois au Canada et aux États-Unis.

culturelle et l'assise d'une pratique de la réparation¹³⁶, reposant alors sur l'affirmation de leur humanité et leur place au sein de familles et de communautés (Mihesuah 1996; Krmpotich 2010). Par exemple, en 1991, 63 restes de squelettes volés¹³⁷ sont ainsi rapatriés de Copenhague, au Danemark, à Naujaat — Repulse Bay. Peter Irniq, qui les localise à l'Institut Pandum à Copenhague est à ce moment-là membre de l'Assemblée législative des Territoires du Nord-Ouest pour la circonscription de Naujaat, Aivilik. Avec le soutien du ministre Titus Ahlooloo, il engage des négociations, qui aboutissent au retour des dépouilles en juin 1991. Les membres des trois communautés dont sont issus les ancêtres rapatriés, Naujaat, Coral Harbour et Iglulik, acceptent qu'ils soient inhumés en un seul endroit :

On September 18, 1991, Abraham Tagornak conducted the ceremony; he said he was not going to bless the bones, as his ancestors had already done so, thousands of years ago. He blessed

¹³⁶Par exemple, en 2011, le gouvernement du Nunatsiavut organise le retour de dépouilles conservées au Field Museum de Chicago. Les discours de part et d'autre soulignent la notion de réparation. Le Field Museum de Chicago estime alors avoir « réparé une erreur historique, » selon les dires d'Helen Robbins, responsable de rapatriement pour le département d'anthropologie du musée. Le président du gouvernement du Nunatsiavut, Johannes Lampe, de même que le directeur de l'ITK, Natahn Obed, inscrivent de même cette initiative dans une pratique de réparation et de réconciliation (Desmarteau 2017).

¹³⁷ En 1988, Peter Irniq découvre qu'une équipe de la cinquième expédition de Thulé, dirigée par Terkel Mathiassen, avait fouillé plusieurs tombes millénaires sur le site du Naujaat [Repulse Bay], certains provenant de l'île de Southampton et d'autres de la région d'Iglulik. Les restes de plus de 20 ancêtres et un ensemble de 3000 à 4000 artefacts sont ainsi emportés de Naujaat. Les dépouilles emportées par l'équipe de Mathiassen servent, de retour au Danemark, à la recherche anthropologique. Elles sont ensuite exposées dans un musée danois pendant un certain temps, puis entreposées dans le sous-sol de l'Institut Pandum à Copenhague. C'est dans cet institut que les représentants du Nunavut localisent les restes. Cette excavation pousse par ailleurs le Conseil des Territoires du Nord-Ouest à décréter l'*Eskimo Ruins Ordinance* en 1930, rendant obligatoire la demande de permis pour les fouilles archéologiques et la collection d'artefacts sur le territoire (Irniq 2008). Les pratiques de collecte des institutions universitaires et culturelles sont en fait très tôt critiquées pour leur rôle dans le pillage des sites funéraires. Les quelques lois passées au Canada sont toutefois peu respectées et les fouilles de sites funéraires restent souvent légales puisque les terrains fouillés sont alors propriété de la Couronne. Ainsi, jusque dans les années 1990, alors que les cimetières autochtones sont protégés par des législations provinciales, les sites funéraires autochtones ne bénéficient pas des mêmes droits. Toutefois, dès le 18^{ème} siècle, des communautés autochtones tentent de s'opposer à la profanation des tombes. Néanmoins, les musées, sociétés historiques ou universités sont alors considérés comme les gardiens adéquats des restes humains et des objets funéraires. De ce fait, toute fouille à but scientifique outrepassait généralement l'opposition des communautés (Robertson 2019, 53).

the ground where the bones were now going to lie ¹³⁸ (Irniq 2008, 47).

Le rapatriement s'est depuis étendu à tout artefact d'importance culturelle ou historique, et constitue des occasions privilégiées de transfert de contrôle, de réappropriation culturelle et patrimoniale, ainsi qu'une étape primordiale dans la décolonisation des paradigmes muséaux (Cranmer-Webster 1988; M. G. Simpson 2001; Delamour 2017). Il est alors perçu comme un moment de retrouvailles avec des savoirs (Harlin 2008). Par exemple, en 2013, le Museum of Cultural History d'Oslo rapatrie un ensemble d'objets au Nattilik Heritage Centre à Gjoa Haven. Ce retour d'une collection assemblée par Roald Amundsen lors d'un séjour de 1903 à 1905, conservée au Musée d'histoire culturelle d'Oslo, est discuté comme une possibilité au début des années 1990. Néanmoins, il faut attendre les années 2010 et la réalisation du Gjoa Haven Heritage Centre, le Nattilik pour que le rapatriement de seize objets soit finalisé. Les réflexions abordent alors la manière dont ils pourraient contribuer au savoir traditionnel et au travail de préservation et de transmission culturelle établi par la communauté. Lorsqu'Amundsen en fait l'acquisition, ces objets appartenaient de la vie quotidienne et n'avaient rien d'exceptionnel. Dans les années 2010, ils sont au contraire des témoins uniques du passé, qui ne sont plus automatiquement présents dans chaque foyer de la communauté. Le retour des objets inclut leur documentation extensive par les aînés alors même qu'ils étaient déjà considérés, selon les normes du musée d'Oslo, comme particulièrement bien documentés¹³⁹ (Wang 2018). Il permet ainsi l'affirmation d'une continuité culturelle, passant des aînés aux générations suivantes. Reconstituer communautairement les connaissances associées aux objets, plutôt que de faire revenir une documentation externe est devenu ici un processus clé

¹³⁸ « Le 18 septembre 1991, Abraham Tagornak mena la cérémonie ; il précisa qu'il n'allait pas bénir les os, puisque ces ancêtres l'avaient déjà fait, il y a des milliers d'années. Il bénit le sol où les os allaient à nouveau reposer ».

¹³⁹ À son retour à Oslo en 1906, la collection est intégrée au musée ethnographique de l'université d'Oslo (aujourd'hui le musée d'histoire culturelle). Le catalogue qui documente et décrit la collection est rédigé en 1907 et 1908. Les journaux d'Amundsen décrivent non seulement les objets, mais aussi le contexte de leur utilisation (Wang 2018).

dans le retour de cette collection et la reconnaissance des expertises inuit, et leur transfert au sein même de la communauté.

Aqqaq Lyngé, politicien et poète groenlandais, amène comme élément de comparaison le partage équitable de la chasse, perçu comme un droit fondamental. Cette analogie lui permet, de plus, de replacer cette campagne dans une longue série de « chasses » où le « partage » se révèle profondément inéquitable, à l'exemple de la colonisation politique et du mouvement d'indépendance groenlandais qui s'étale tout le long du 20^{ème} siècle : « *They take, they give some back, and then we negotiate further*¹⁴⁰ » (Lyngé 2008, 80). Pour Lyngé, le risque est alors que le rapatriement soit simplement un partage inégal de ce que fut la chasse aux artefacts :

*In general terms we need to bring back the materials that were appropriated in colonial times. And we need to do it now. However, we also need the resources, the facilities and the knowledge to do it right. [It] does not mean that the anthropologists get to keep what they want. We need a partnership based upon equity to help us to reclaim our past, not necessarily a partnership that equally shares the hunt*¹⁴¹ (Lyngé 2008, 81).

Lyngé inclut alors dans sa pensée l'ensemble du patrimoine matériel et sa documentation, notamment les archives se trouvant hors du sol groenlandais. Il insiste alors particulièrement sur un retour informé par la notion d'équité, retirant ainsi la discussion du champ de la légalité pour y introduire des réflexions les réseaux sociaux et culturels dans lesquels s'inscrivent les objets. Ce partage se doit alors, selon Lyngé, de prendre en compte le contexte historique et actuel, et de bénéficier à toute la communauté. Les accords de « partage » concernent alors également des artefacts

¹⁴⁰ « Ils prennent, ils en rendent une partie, et ensuite nous poursuivons les négociations ».

¹⁴¹ « D'une manière générale, nous devons rapatrier les objets qui ont été dérobés à l'époque coloniale. Et nous devons le faire maintenant. Cependant, nous avons également besoin des ressources, des installations et des connaissances nécessaires pour le faire correctement [...] Cela ne veut pas dire que les anthropologues peuvent garder ce qu'ils veulent. Nous avons besoin d'un partenariat fondé sur l'équité pour nous aider à nous réapproprier notre passé, plutôt que d'un partenariat qui partage la chasse en parts égales ».

qui ne sont pas à proprement parler inuit, mais qui s'intègrent dans les récits et l'histoire des sociétés inuit, comme je l'ai déjà développé dans le deuxième chapitre.

Plusieurs revendications territoriales au Canada intègrent aujourd'hui les questions du rapatriement d'artefacts. Ces accords de principe décrivent habituellement les responsabilités du gouvernement en vue d'aider les Premières Nations à rapatrier les artefacts sur leurs territoires. Cette stratégie est concomitante de l'intégration des questions culturelles dans les accords relatifs aux territoires et à la gouvernance, une tendance émergeant à partir des années 1990. L'accord de principe de Nisga'a (2000) est ainsi le premier accord territorial à inclure des dispositions importantes aux fins de rapatriement. Les Nisga'a ont négocié de ce fait le rapatriement de 200 artefacts du Musée canadien des civilisations et du musée royal de la Colombie-Britannique (Hanna 2003, 241). Plus récemment, le *Labrador Inuit Land Claims Agreement* (2005) dédie un chapitre, « *Archaeology, Inuit Cultural Materials, Inuit Burial Sites and Human Remains* », étroitement lié aux questions de recherches archéologiques et des sites funéraires et à leur intérêt dans l'établissement du Nunatsiavut. Les circonstances de l'établissement de différentes structures gouvernementales de l'Inuit Nunangat ont aussi permis le fractionnement de collections régionales, comme ce fut le cas lors de la création du Nunavut. Le Musée canadien des civilisations (devenu le Musée canadien de l'Histoire) et le *Prince of Wales Northern Heritage Centre* (PWNHC-Centre du patrimoine septentrional Prince-de-Galles) conservent ainsi des artefacts dans leur collection, mais appartenant officiellement au Nunavut depuis sa création. Ainsi, à la scission du Nunavut et des Territoires du Nord-Ouest (TNO), les collections des musées et des archives sous la garde du PWNHC sont partagées en conséquence. Le PWNHC ouvre ses portes en 1979 à Yellowknife, la capitale des TNO. Il est établi pour accueillir et présenter des documents et des objets illustrant le patrimoine des TNO et fournir des services de

musée et de soutien à travers le territoire¹⁴² (Mattson 1997). À la scission du Nunavut et des Territoires du Nord-Ouest, des groupes de travail sont créés et négocient sur trois ans de la signification historique et de l'importance culturelle pour les deux juridictions des quelque 100 000 objets de la collection du musée et des 540 mètres linéaires de documents d'archives, c'est-à-dire plus de la moitié de la collection du PWNHC (CBC News 2011).

L'institut Avataq s'est aussi investi depuis sa création dans le rassemblement de collections concernant les *Nunavimmiut*. Il a rassemblé au fil des dernières décennies trois collections conservées à Montréal, en investissant donc plusieurs des stratégies discutées précédemment : un dépôt archéologique, un centre de documentation qui comprend plusieurs centaines de fonds d'archives ainsi qu'une bibliothèque de référence, et la *Nunavik Art Collection*, une collection d'art et d'ethnographie. Les archives d'Avataq sont les plus anciennes archives inuit de l'Inuit Nunangat. Le centre de documentation est constitué à la suite d'une collecte dans le cadre d'un projet d'histoire du Nunavik mené au début des années 1980 par la société Makivik, qui représente et protège les intérêts des Inuit du Nunavik signataires et bénéficiaires de la CBJNQ. Plusieurs corpus de documents écrits, iconographiques, et sonores, relatifs au Nunavik et dispersés dans des archives institutionnelles et personnelles du monde entier, sont ainsi localisés et rassemblés. Le rassemblement de ce corpus dispersé dans plusieurs organisations constitue alors le noyau du centre de documentation établi en 1985. Avataq rassemble d'autre part les enregistrements sonores récoltés lors de projets d'histoire orale, débutés dès les années 1970 par plusieurs organisations inuit, comme TIKI ou encore Makivik. Il développe aussi des collaborations avec des diffuseurs comme Radio-Canada et TNI, pour archiver leurs collections d'enregistrements sonores et les rendre accessibles aux Inuit et aux

¹⁴² Il remplit les fonctions muséales classiques de collecte, d'analyse et d'exposition, mais prend aussi part aux recherches archéologiques et autorise les campagnes de fouille, tout en gérant un grand nombre d'autres programmes relatifs au patrimoine dans un territoire comprenant trois grands groupes culturels et neuf langues officiellement reconnues et dont la majorité de la population est alors autochtone (Atamanenko, Cameron, et Moir 1994).

chercheurs. Finalement, l'Institut bénéficie des dons privés des Qallunaat qui ont vécu au Nunavik et des Nunavimmiut eux-mêmes. La collection est ensuite enrichie au fil des projets menés par Avataq et des donations. Les archives comprennent aujourd'hui plus de 35 000 photographies historiques, une vaste quantité d'archives écrites et plusieurs collections d'histoire orale. Ce corpus d'enregistrements couvre effectivement un ensemble vaste de sujets, d'entrevues sur la fabrication des *qajait*, jusqu'à l'enregistrement de meetings politiques des années 1970 (Gauntlett, comm. pers., 2020).

Les collections de photographies et d'histoire orale sont particulièrement populaires auprès des Nunavimmiut, qui font appel couramment à Avataq dans leurs recherches, par téléphone, courriel, et à l'occasion en personne (Gauntlett, comm. pers., 2020). C'est ainsi une scène courante dans les bureaux d'Avataq : des Nunavimmiut de passage à Montréal consultent les archives de photographies à la recherche de membres de leur famille ou d'anciennes vues de leur communauté. Ils viennent aussi chercher la voix d'un ancêtre, d'une personne réputée de leur communauté, ou encore des informations collectées par les Inuit sur une thématique spécifique. Lors de mon séjour à Kangiqsujuaq, j'ai d'ailleurs été marquée par la facilité avec laquelle les archives photographiques sont appropriées. Elisapie Tuniq, qui travaillait alors en tant qu'archiviste sur la numérisation de corpus photographiques, a ainsi très rapidement proposé d'apporter des copies de plusieurs dizaines de photographies. Une fois sur place, la consultation et les commentaires issus de ces photographies se sont fait sans hésitation, dénotant une habitude bien ancrée, celle développée avec l'approche du rapatriement visuel [*visual repatriation*] des archives photographiques, laquelle repose non seulement sur le retour des images, mais aussi sur leur recontextualisation (Payne 2013, 180-81). Cette approche est devenue un mode d'intervention courant dans le traitement par les peuples autochtones d'archives photographiques les concernant, mais ayant historiquement marginalisé leurs perspectives. Elle permet de plus d'améliorer la documentation des documents, de les intégrer à des réseaux familiaux et communautaires, des affiliations qui

s'étaient généralement perdues quand les collections étaient à la charge des musées et des grandes organisations non inuit. Carol Payne, qui a étudié un projet sur des photographies d'Inuit conservées à Bibliothèque et Archives Canada¹⁴³, voit ainsi dans le rapatriement visuel la synthèse de deux processus :

*Although Aboriginal interventions take diverse forms, they are all motivated by the dual mission of affirming community history and interrogating the archive as a vestige of neocolonialism. In this way, the photographic archive has been mined for invaluable information about families, community members, and historic figures, while its imperialist origins are simultaneously critiqued*¹⁴⁴ (Payne 2013, 181).

Les chercheurs-praticiens engagés dans ces projets ont alors recours à cette approche comme affirmation d'identités historiquement effacées : « *[A]rchivists and other scholars have turned to visual repatriation as a means of reasserting Aboriginal identity within and through the archive*¹⁴⁵ » (*ibid.*). Par exemple, les photographes visitant le Nord n'ont pas systématiquement documenté l'identité des individus ou l'endonyme des lieux représentés, les laissant dans l'anonymat et la généralité. Avataq et les Nunavimmiut ont pu au fil des décennies remettre des noms sur les visages, reconstituer des contextes et des histoires selon des perspectives communautaires. Ainsi, encore aujourd'hui, les informations sur les photographies sont modifiées en fonction des informations fournies par les Inuit qui reconnaissent des membres de leur famille, des lieux ou des moments spécifiques. Cette documentation locale, axée ainsi sur la mémoire biographique et communautaire, permet d'améliorer la

¹⁴³ L'école inuit d'Ottawa, Nunavut Sivuniksavut, et Bibliothèque et Archives Canada lancent en 2001 le projet *Naming*, qui cherche à identifier certains des milliers d'Inuit représentés dans les images de ses archives. Effectivement, la plupart des sujets autochtones de ces collections ne sont pas identifiés nominalement, étant plutôt associés par des « types » culturels.

¹⁴⁴ « Bien que les interventions autochtones prennent des formes diverses, elles sont toutes motivées par la double mission d'affirmer l'histoire de la communauté et d'interroger les archives en tant que vestige du néocolonialisme. Ainsi, les archives photographiques ont été exploitées pour obtenir des informations précieuses sur les familles, les membres de la communauté et les personnages historiques, tout en étant critiquées pour leurs origines impérialistes ».

¹⁴⁵ « Les archivistes et autres chercheurs se sont tournés vers le rapatriement visuel comme moyen de réaffirmer les identités autochtones dans et par les archives ».

documentation accompagnant les photographies au bénéfice présent et futur des Inuit qui peuvent ainsi constituer un patrimoine et une collection intégrant leurs régimes d'historicité.

Ces corpus iconographiques et audiovisuels trouvent de même de nouveaux sens dans leur réactualisation au sein de projets culturels divers : les photographies, et surtout les anciennes photographies d'aînés, sont aussi couramment exposées dans les lieux publics du Nunavik, qu'il s'agisse d'aéroports, d'écoles, ou de municipalités, et sont diffusées dans des publications à destination des *Nunavimmiut*¹⁴⁶. Avataq priorise par ailleurs l'usage de ces archives par les *Nunavimmiut* et les Inuit des autres régions de l'*Inuit Nunangat*. Par exemple, des groupes inuit de musique comme Elisapie ou Twin Flames utilisent des extraits audiovisuels les réactualisant par la création artistique dans des clips musicaux consacrés à la mémoire et à la continuité culturelle des communautés (Gauntlett, comm. pers., 2020).

La collection archéologique est pour sa part principalement alimentée par les fouilles dirigées par l'équipe d'archéologues de l'Institut. Sa pratique de l'archéologie communautaire doit alors beaucoup à Daniel Weetaluktuk, qui prône la réorientation de la recherche archéologique vers une pratique pour et par les Inuit. Par la suite, la première conférence des Aînés revendique le contrôle inuit des programmes de fouille ainsi que la restitution des artefacts originaires du Nunavik. Un département d'archéologie est créé en conséquence en 1985 avec pour objectif qu'« un maximum des bénéfices de ce domaine resterait dans le Nord et ferait partie de l'héritage des Inuit » (Institut culturel Avataq 1985, 245). Avataq est ainsi aujourd'hui responsable des fouilles archéologiques du Nunavik (Gendron et Kokiapik 2010). Qajartalik, aux abords de Kangiqsujuaq, est par exemple l'un des sites bénéficiant d'un intérêt accru des *Nunavimmiut* et de plusieurs projets de recherche menée par et en collaboration avec Avataq à partir des années 1990 (Arsenault et Gendron 2007). L'une des

¹⁴⁶ Avataq publie, par exemple, depuis plusieurs années, un magazine consacré à l'histoire et à la culture des *Nunavimmiut*, *Tumivut*. Voir aussi Antomarchi pour discussion en contexte du Nunavik.

innovations apportées par exemple par l'Institut Avataq concerne, à partir de 1985, des écoles de fouilles, qui contribuent à développer des méthodologies archéologiques et pédagogiques adaptées aux aspirations des *Nunavimmiut* en proposant des camps d'archéologie de plusieurs semaines aux élèves de l'école secondaire, principalement ceux de la communauté la plus proche du lieu de fouille. Ces programmes cherchent ainsi non seulement à sensibiliser les jeunes à leur patrimoine archéologique, mais aussi à privilégier leur engagement comme acteurs et médiateurs de ce patrimoine et de son interprétation (Desrosiers et Rahm 2015).

Finalement, la collection d'art inuit du Nunavik commence à être assemblée à partir du début des années 1990, à partir d'un noyau constitué par le transfert d'une collection d'œuvres d'art inuit de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle par le département des Affaires indiennes et du Nord (DAIN). Celui-ci amasse une collection d'œuvres d'art inuit à partir de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, avec pour double objectif de favoriser son développement et de l'utiliser comme moyen de promotion à l'étranger. À la suite de coupes budgétaires sévères en 1985, la section de l'Art inuit doit toutefois aliéner cette collection et la redistribuer parmi plusieurs musées. Ce qui aurait dû être un simple transfert d'œuvres vers plusieurs musées du sud du Canada devient un cas particulier de rapatriement d'œuvres d'art moderne vers les communautés productrices et l'occasion pour les communautés inuit des Territoires du Nord-Ouest (et futur Nunavut) et du Nouveau-Québec (qui devient par la suite le Nunavik) de revendiquer cette collection comme patrimoine et de construire un discours sur ces œuvres. Les négociations s'étendent alors de 1985 à 1991 et aboutissent au transfert de 4,999 œuvres dans cinq institutions : le Musée des Beaux-arts du Canada, le Musée canadien de la Civilisation, le Musée des Beaux-arts de Winnipeg, l'Institut culturel inuit basé à Rankin Inlet dans les Territoires du Nord-Ouest, et l'Institut culturel Avataq (Mullick 1998).

Les premières institutions envisagées pour la distribution de la collection se concentrent au sud du pays, avant que les demandes de l'Institut culturel Avataq et de l'Institut culturel inuit, basé dans les Territoires du Nord-Ouest et appuyé par le

gouvernement territorial, lancent les négociations. La première réponse du département souligne que la collection est principalement destinée au musée des Beaux-arts du Canada : « *This applies to that portion of the collection that stands as art on its own artistic merit, apart from its cultural roots*¹⁴⁷ » (cité par Mullick 1998, 33). Les œuvres sont alors perçues au travers d'un prisme exclusivement esthétique et déconnecté de toute valeur patrimoniale locale. Le rayonnement national et international des œuvres demeure de ce fait l'objectif du département dans sa recherche d'institutions d'accueil. Un document stratégique publié par l'Inuit Art Section, datant de 1985, mentionne les demandes des communautés inuit, tout en précisant : « *In any negotiations, the future care and use of the collection must be considered. The collection has always been widely available for exhibition and loan and it would be undesirable to have it inaccessible*¹⁴⁸ » (cité par Mullick 1998, 31). Avataq commence alors à parler de « restitution » plutôt que de « transfert » dans ses demandes. Par la suite, en 1988, l'Institut culturel inuit récupère ce terme pour l'utiliser dans les négociations, malgré le désir du DAIN de l'éviter. Ainsi, les représentants des Territoires du Nord-Ouest présentent la collection comme un patrimoine inuit qui a sa place dans les communautés sources et focalise l'attention sur le besoin de rendre les pièces accessibles à la communauté, et particulièrement auprès des plus jeunes générations, considérant qu'il n'y a pas d'art inuit dans le Nord. Le DAIN s'oppose toutefois à l'utilisation du terme « restitution » sur la base que les œuvres ont été acquises légalement.

Titus Ahlooloo, Ministre de la Culture et de la Communication pour le gouvernement des Territoires du Nord-Ouest, défend, dans un échange épistolaire avec le DAIN, la possibilité d'un retour des œuvres. Il revendique la nécessité de rendre la collection accessible au sein des communautés à des fins d'appréciation,

¹⁴⁷ « Cela s'applique à cette partie de la collection qui peut être considérée pour son propre mérite artistique, détachée de ses racines culturelles ».

¹⁴⁸ « Dans toute négociation, le soin et l'usage futur de la collection doivent être considérés. La collection a toujours été largement disponible à l'exposition et au prêt, et il ne serait pas souhaitable de la rendre inaccessible ».

d'apprentissage et d'affirmation identitaire, retournant alors l'argument d'accessibilité de l'Inuit Art Section : « *The return of this collection to the people of the North will renew interest in their cultural traditions as well as serve to stimulate further art and crafts growth. The return of this collection will introduce new pride and confidence in northern people's effort to represent themselves*¹⁴⁹ » (cité par Mullick 1998, 45). Le ministre suggère aussi l'établissement d'un programme de financement pour la constitution d'une documentation, la formation de personnel et la rénovation de plusieurs musées communautaires inuit. L'objectif est alors d'accompagner la restitution des artefacts d'un transfert des savoir-faire et d'un retour des connaissances qui leur sont associées. Quand le département exprime des doutes sur les projets des Territoires du Nord-Ouest, Ahlooloo affirme finalement le besoin de reconnaître la propriété sinon matérielle, tout du moins morale des Inuit sur l'ensemble de leur production. Il se positionne alors à contre-courant de la volonté du département de traiter les œuvres indépendamment de leur origine culturelle :

*Frankly speaking, I feel that its ownership should be transferred to the people of the north. Despite its recent history, the collection is a powerful symbol of Inuit heritage. As well, ownership would provide Inuit groups with a sense of pride and purpose in further development of their artistic skills and in no way would alter the accessibility of southern museums to the collection*¹⁵⁰ (cité par Mullick 1998, 47).

Les négociations ont finalement conduit au partage la collection entre les cinq institutions précédemment mentionnées. L'Institut culturel inuit et Avataq, fortement attachés aux productions de leur territoire respectif, décident de récupérer des œuvres provenant respectivement pour l'un des Territoires du Nord-Ouest, pour

¹⁴⁹ « Le retour de cette collection aux gens du Nord fera renaitre l'intérêt pour leurs traditions culturelles et servira à stimuler la croissance de l'art et de l'artisanat. Le retour de cette collection introduira une nouvelle fierté et une confiance dans l'effort des peuples du nord à se représenter eux-mêmes ».

¹⁵⁰ « Franchement, j'estime que la propriété devrait être transférée aux gens du Nord. Bien qu'une histoire récente, la collection est un symbole puissant du patrimoine inuit. De plus, la propriété donnerait aux groupes inuit un sentiment de fierté et de potentiel dans un développement renforcé de leurs talents artistiques et ne nuirait aucunement à l'accessibilité des musées du Sud à la collection ».

l'autre du Nouveau-Québec. Le partage se fait assez facilement grâce aux agendas différents des institutions du Nord et du Sud. Les deux instituts inuit favorisent les œuvres d'artistes décédés et des artistes respectés comme aînés au sein de leur communauté, en veillant à ce que toutes les communautés de leur territoire soient représentées. Ils évitent aussi les œuvres trop fragiles pour voyager et se concentrent sur celles qui illustrent précisément des connaissances inuit.

Plusieurs transferts de collection ponctuent ainsi le dernier quart du 20^{ème} siècle et le début du 21^{ème} siècle, et permettent la formulation de discours sur l'importance de ces objets pour les communautés. Si certains rapatriements sont conçus comme des réparations, particulièrement dans le cas des retours de restes humains, beaucoup de projets sont significatifs pour la qualification d'un patrimoine, sa documentation et son ancrage dans les perspectives inuit sur le passé, qui n'efface pas le parcours qu'ont connu les objets et leur passage dans des institutions *qallunaat*. Une préoccupation qui émerge à plusieurs reprises est leur potentiel dans l'éducation des jeunes générations, du groenlandais Otto Rosing, qui note dans les années 1950 l'absence de modèles pour les plus jeunes, au Nunavummiut Titus Ahlooloo, et qui espère renouveler l'intérêt pour les traditions culturelles avec ces collections. Les questions de transmission, inhérentes aux discours sur les questions culturelles, constituent un enjeu central pour ces institutions établies dans l'Inuit Nunangat et engagées dans une synthèse entre différents modes de création et de transmission des connaissances. Le sous-chapitre suivant s'attarde ainsi sur les enjeux et les défis rencontrés par la formalisation de l'éducation et de la transmission culturelle inuit.

3.2. Transmettre, transformer, retrouver

3.2.1. *Transmission : des aspirations actuelles*

Historiquement, la transmission culturelle se faisait par l'éducation au sein de la vie quotidienne de la famille, et s'accomplissait principalement à travers la pratique. L'objectif était alors de préparer les plus jeunes à la vie adulte et aux différents rôles nécessaires à la vie de groupe (Vick-Westgate 2002, 41). L'ethnolinguiste Michèle Therrien note plus particulièrement que « [l'] essentiel consiste à acquérir des sentiments de confiance en soi et d'ouverture à l'inattendu. Il faut acquérir du *nuki* ("du nerf") pour répondre du tac au tac aux agressions du monde naturel et aux difficultés de la vie en société » (Therrien 2012, 198). La transmission se faisait généralement entre les générations plus anciennes et plus jeunes du même sexe, le rythme variant avec chaque enfant, sans échéancier précis à respecter. La réussite de l'apprentissage était dès lors démontrée par l'accomplissement des tâches, rôles et responsabilités endossés par les adultes. Les individus acquéraient un ensemble de dispositions, sous la forme d'une « grammaire de la performance », comprenant des comportements aussi variés que marcher, manger, les façons de respirer, les tons de conversation, etc. (Vick-Westgate 2002, 41 ; Graburn 2006, 140).

L'arrivée des Européens a durablement perturbé ces pratiques, sans néanmoins complètement les éradiquer, depuis l'installation des premières écoles missionnaires jusqu'à l'implémentation d'un système scolaire fédéral avec l'instauration d'un système d'externats et de foyers à partir des années 1940 (Vick-Westgate 2002 ; Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015). Les toutes premières écoles font leur apparition au 19^{ème} siècle avec l'ouverture des missions chrétiennes. Ces premiers efforts de scolarisation cherchant à faciliter la christianisation sont dans l'ensemble bien acceptés (Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015, chap. 2). Les témoignages indiquent aussi qu'au sein des campements plusieurs individus apprennent ainsi spontanément à lire et à écrire (Laugrand 2002b, 209). Le déclin des écoles missionnaires coïncide avec l'affirmation de l'autorité fédérale dans le Nord après 1940, qui met alors en place un système

d'externats et de foyers, puis instaure à partir des années 1960 une stratégie d'assimilation par l'éducation avec la création de plusieurs pensionnats (Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015, 5).

Selon le rapport de la Commission de vérité et de réconciliation, publié en 2015, bien que les pensionnats ouvrent plus tard dans le Nord que dans le reste du pays, « ces écoles ont interrompu la transmission intergénérationnelle des valeurs et des habilités et ont mal préparé les jeunes au marché de l'emploi » (*Ibid.*, 205). Plusieurs fonctionnaires et religieux remettent régulièrement en cause l'utilité du système fédéral, et se montrent notamment sceptiques envers les pensionnats, qui ne préparent les élèves ni à réintégrer efficacement leurs communautés ni à participer pleinement au système économique canadien. Dans les années 1950, le besoin de préserver l'inuktitut commence à être soulevé, surtout que, d'après les témoignages, l'effritement de la connaissance des langues autochtones suscitait de profondes craintes chez les élèves lorsque ceux-ci retournaient dans leur communauté (*Ibid.* 25). D'autres enquêtes auprès des Inuit semblent indiquer un désir d'opportunités d'apprentissage, mais d'une manière permettant aux familles de demeurer unies et sur les terres, surtout durant l'hiver (*Ibid.*, 58). Malgré l'ensemble de ces critiques, le Canada conserve cette formule par facilité. Un rapport de 1954 précise ainsi que le pensionnat demeure « le moyen le plus efficace d'offrir aux enfants issus d'environnements primitifs une expérience éducative selon les modalités de la civilisation et menant à une formation professionnelle afin d'en faire des travailleurs adaptés à l'économie de l'homme blanc » (Cité par Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015, 60). Certains élèves envoyés à l'extérieur deviennent toutefois porteurs de revendications territoriales et culturelles émergeant dans les négociations à partir des années 1970. Plusieurs anciens élèves de pensionnat, devenus ministres et des Premiers ministres des gouvernements du Nord, attirent ainsi l'attention politique sur le système d'éducation et posent les premières pierres vers des changements structurels du système scolaire (*Ibid.* 205).

Ces bouleversements se répercutent toutefois encore aujourd'hui dans un certain nombre d'inquiétudes envers la jeunesse inuit et son éducation. La jeunesse est ici une catégorie sociale fluide, rarement définie par une limite d'âge précise, mais omniprésente dans les préoccupations culturelles des sociétés inuit. Elle se définit surtout par l'expérience, comme l'expliquent les anthropologues Laurent Jérôme et Natacha Gagné, puisque « des critères comme le niveau de connaissance des traditions, de la langue autochtone ainsi que le statut, l'autorité ou le pouvoir spirituel interviennent alors pour déterminer si une personne est jeune ou si elle est maintenant passée au stade suivant de la vie » (Gagné et Jérôme 2009, 17). Cette catégorie émerge des nouvelles réalités historiques et institutionnelles coloniales, et de l'interruption conséquente dans des modalités familiales et quotidiennes d'apprentissage (Poirier 2009, 22). Les différentes préoccupations énoncées ne concernent donc pas seulement des éléments précis identifiés, comme la langue, mais aussi les modalités de transmission ancrées dans une dimension intergénérationnelle et qui connaissent des difficultés importantes. Les sentiments d'instabilité sont ainsi aggravés par des problèmes de communication et transmission intergénérationnelle, provoqués, d'une part, par les pertes linguistiques, et d'autre part, par la combinaison d'un taux de natalité élevé et d'une espérance de vie plus faible qui empêchent les jeunes générations d'apprendre des aînés (Kativik Regional Government et Makivik Corporation 2010, 281 -82). La population inuit est effectivement jeune et en pleine croissance, avec 33 % de personnes âgées de moins de 15 ans. En revanche, à l'opposé de la pyramide des âges, les personnes âgées de 65 ans et plus représentent seulement 5 % de la population inuit (ITK 2018).

Je reviens une dernière fois sur le village de Kangiqsujuaq, où des réflexions sur la création d'espaces de transmission ont été soulevées avec le projet de réhabilitation de l'ancienne mission St-Anne. Une première observation est que Kangiqsujuaq exemplifie plusieurs des préoccupations qui s'expriment à l'échelle régionale et nationale, même s'il bénéficie d'une situation économique et infrastructurelle

relativement avantageuse¹⁵¹. Ainsi, sur une population d'environ 750 habitants en 2016¹⁵², 245 avaient moins de 15 (soit près d'un tiers) tandis que 395 avaient moins de 25 ans (soit la moitié). En revanche, seulement 25 personnes avaient plus de 65 ans (Statistique Canada 2017). Des témoignages recueillis à Kangiqsujaq dans le cadre de consultations menées à l'échelle du Nunavik en 2013 confirment que les habitants sont alors préoccupés par les difficultés de communication intergénérationnelle : « les aînés et les jeunes ne semblent plus se comprendre » (Société Makivik et coll. 2014a, 1). Ces mêmes jeunes sont défavorisés par un rythme de vie peu compatible avec les modalités de transmission culturelle : « Les élèves qui vont chasser avec leur famille ne devraient pas être pénalisés parce qu'ils manquent l'école » (*Ibid.*). Qiallak Qumaaluk mentionne les contraintes très strictes de temps, et l'impossibilité d'adapter l'enseignement de certaines pratiques à des plages horaires de 45 minutes. Toutefois, les consultations font émerger le besoin de trouver un équilibre plutôt que d'établir des environnements exclusivement homogènes : « Nous ne voulons pas que les Inuit accusent un retard sur la culture du sud qui continue d'aller de l'avant. Nous ne voulons pas cependant mettre le mode de vie inuit de côté » (Société Makivik et coll. 2014a, 3). Les sentiments d'érosion culturelle touchent alors la langue : « Notre langue est en perte de vitesse » (*Ibid.*, 1). Ainsi, bien que la langue la plus utilisée reste aujourd'hui l'inuktitut, que ce soit à la maison ou sur le lieu de travail¹⁵³, son utilisation en perte et son anglicisation progressive compliquent un peu plus la communication entre aînés et plus jeunes (Kativik Regional Government et Makivik Corporation 2010, 280).

¹⁵¹ Comme noté dans le deuxième chapitre, la région est depuis longtemps considérée comme riche en gibier. Le village bénéficie aussi d'une bonne infrastructure sportive et socioculturelle, grâce à la gestion des redevances versées par la mine Raglan, située à proximité des rives du détroit d'Hudson (Rodon, Lévesque, et Blais 2013, 113).

¹⁵² Dont la majorité s'identifie comme inuit, avec une quarantaine de non-Inuit d'eurodescendance.

¹⁵³ Ainsi, en 2016, 695 déclarent que l'inuktitut est leur langue maternelle ; et pour 680 personnes, l'inuktitut est la langue la plus parlée à la maison. La langue officielle la plus utilisée est l'anglais, même si 190 personnes estiment avoir des connaissances en anglais et en français. Toutefois, 155 personnes déclarent ne parler couramment ni l'anglais ni le français (Statistique Canada 2017).

Qumaluuk insiste particulièrement sur le déracinement des processus de transmission : « *right now, we are very busy, we are very busy every day, we have to go to work, we have no time to talk to the kids, so we have to find a place to keep the culture* ¹⁵⁴ ». Aux transformations amenées par un système scolaire s'ajoutent les contraintes d'un système de travail postindustriel et capitaliste, qui force alors la délocalisation de la culture et des modalités de sa transmission intergénérationnelle. Les postes dans les domaines de l'enseignement et des services sociaux, communautaires et gouvernementaux constituent à Kangiqsujaq¹⁵⁵, comme dans l'ensemble des communautés du Nunavik, une bonne partie des emplois, avec la vente et les services (y compris le transport et la manutention), la construction et l'entretien (Statistique Canada 2017). La structuration rigide du temps morcelé en calendrier et les horaires déconnectés des réalités locales complexifient un peu plus les modalités de transmission ancrées dans de longues heures d'observation, d'échanges et de participation au gré des besoins.

L'occupation des jeunes générations représente ainsi, en conséquence, une préoccupation essentielle des services offerts par Kangiqsujaq. L'école¹⁵⁶ joue évidemment un rôle important dans l'accès des jeunes à une offre culturelle. Ainsi, mon séjour a été l'occasion pour les élèves, principalement du secondaire, de visiter durant les heures de classe la mission catholique. L'enseignement se donne

¹⁵⁴ « En ce moment, nous sommes très occupés, nous sommes très occupés tous les jours, nous devons aller au travail, nous n'avons pas le temps de parler aux enfants, donc nous devons trouver un endroit pour conserver la culture ».

¹⁵⁵ Kangiqsujaq, comme l'ensemble des communautés du Nunavik, connaît aussi un taux de chômage élevé. Le village enregistre un taux de chômage de 23,7 %, et une majorité des répondants travaillent à temps partiel ou seulement une partie de l'année. Par comparaison, le taux de chômage à la même époque est de 7,2 % sur l'ensemble du Québec et à 7,7 % pour l'ensemble du Canada. Le revenu moyen est aussi très faible par rapport aux moyennes provinciales et fédérales (Statistique Canada 2017).

¹⁵⁶ L'école Arsaniq [les aurores boréales], sous la direction de la commission scolaire Kativik, compte environ 160 élèves du primaire (à partir de 5 ans) jusqu'à la fin du secondaire (Kativik Ilisarniliriniq, « our schools, » sur le site officiel de la commission scolaire Kativik, consulté le 7 décembre 2020, <https://www.kativik.qc.ca/fr/nos-ecoles/>). Mikijuk childcare centre (qui regroupe donc garderie, prématernelle et maternelle) reçoit une quarantaine d'enfants jusqu'à l'âge de 5 ans (Nunavik Childcare, « Kangiqsujaq, » site officiel de Nunavik Childcare, consulté le 7 décembre 2020, <https://www.nunavikchildcare.ca/en/childcare-centres/kangiqsujaq>)

exclusivement en inuktitut en maternelle et lors des trois premières années du primaire. Par la suite, malgré des cours de culture et de langue, l'enseignement bascule pratiquement presque entièrement en anglais ou français, selon le choix de l'élève et de ses parents. Ce changement demande néanmoins aux élèves du primaire de s'adapter à un enseignement dans une langue seconde. De plus, le taux de décrochage est élevé, avec un nombre important qui n'obtiennent pas leur diplôme de secondaire, et en conséquence, des taux de diplomation plus faibles que celui de la population canadienne, des Premières Nations et métis (Maheux 2016, 5). L'école est devenue toutefois un espace valorisé, et les différents événements qui la ponctuent, comme la rentrée ou la collation des grades, sont des moments festifs et de rassemblement à l'honneur des élèves¹⁵⁷.

Selon plusieurs chercheurs en sciences de l'éducation, les communautés inuit souhaitent aujourd'hui que l'école réponde, d'une part, à des objectifs de transmission des savoirs et des valeurs inuit, et, d'autre part, d'apprentissage des savoirs facilitant l'insertion socioprofessionnelle dans la société canadienne (Annahatak 1994; Vick-Westgate 2002; Maheux 2016; Garakani 2016). La difficulté de cet enseignement dans un milieu biculturel et trilingue au Nunavik rend néanmoins l'entreprise complexe. Ces difficultés motivent par ailleurs la recherche de programmes et de solutions annexes au sein des communautés. Par exemple, le parc des Pingualuit est régulièrement visité par des groupes scolaires pour favoriser l'enseignement sur le terrain. La *Youth House* se consacre ainsi aux jeunes de 8 à 20 ans et propose une programmation basée sur le divertissement. L'occupation des jeunes est aussi le travail du *crime prevention coordinator*, employé par le NV, qui a pour rôle de développer des activités pour pallier les actes de petite délinquance commis par ennui. Cet emploi s'inscrit dans le cadre du programme Ungaluk créé au Nunavik à partir de 2007 pour combattre la criminalité en améliorant le milieu social

¹⁵⁷ Voir à ce sujet la recherche menée par Fabien Pernet, 2009. « Les cérémonies de remise de diplômes au Nunavik ». *Études/Inuit/Studies* 33 (1 - 2) : 225 - 43.

et en proposant des solutions culturellement adaptées¹⁵⁸. Lors de mon premier séjour en 2016, le *crime prevention coordinator* était Brian Urquart, ancien employé de la Compagnie de la Baie d’Hudson, qui a ensuite fait le choix de rester à Kangiqsujuaq, et qui s’engage en 2016 dans les premières réflexions sur la mission catholique. Elisapie Tuniq a aussi occupé ce poste avant de déménager au Sud et d’être embauchée à Avataq.

Ces réalités locales font partie des discussions autour de la mission St-Anne. Les premières discussions concernant la réhabilitation du bâtiment sont principalement pragmatiques, par rapport aux modalités de rénovation et de préservation d’un bâtiment qui n’avait pas été conçu pour durer, et des inquiétudes des familles catholiques de Kangiqsujuaq pour qui la chapelle doit rester sacrée. D’autres considérations plus réflexives sur le devenir de la mission émergent au fil des années. Kangiqsujuaq n’est pas étranger des processus de patrimonialisation, ayant déjà accueilli des projets de toponymie, un centre d’interprétation, plusieurs projets de préservation du site de Qajartaliq, des rapatriements d’artefact, etc. Plusieurs de ces projets ont par ailleurs marqué les limites dans l’approche muséale de conservation pour répondre aux besoins communautaires spécifiques de préservation et de transmission des pratiques et des savoirs, sans compter la présence préalable dans le village d’un centre d’interprétation pouvant rendre superflue une deuxième institution du même genre. Toutefois, les réflexions menées par les différents acteurs engagés dans le projet, au sein de la municipalité de Kangiqsujuaq, de l’organisation Avataq, et des consultants auxquels la municipalité a fait appel, sont motivées par les préoccupations en matière de continuité culturelle et de transmission d’un certain nombre de connaissances qui n’ont pas été considérées dans d’autres projets. La mairesse Qiallak Qumaaluk insiste aussi sur le besoin d’avoir un responsable, issu de la communauté, capable d’organiser les activités en inuktitut, de contacter les individus reconnus localement pour leur expérience et leur expertise, et travailler avec

¹⁵⁸ Makivik Corporation, « programme Ungaluk, » sur le site officiel de la Makivik Corporation, consulté le 7 décembre 2020, <https://www.makivik.org/fr/actuellement/ungaluk/>

les différentes organisations déjà présentes à Kangiqsujuaq ; un fonctionnement dont j'ai pu faire l'expérience avec Elisapie, qui a su aller chercher les personnes respectées pour leurs savoirs. Cette forme de gouvernance et de fonctionnement semble permettre l'inscription autonome du centre dans son réseau communautaire.

Ces perspectives amènent ainsi Avataq à proposer dans un premier temps un projet axé sur la préservation du bâtiment historique, qui pourra ensuite être mis au service d'une meilleure transmission intergénérationnelle d'un certain nombre de pratiques culturelles, par la mise en œuvre de programmes et d'ateliers de diffusion et d'enseignement au sein de Kangiqsujuaq. Leur portée se manifeste alors dans la reconnaissance d'un ensemble de pratiques identifiées comme essentielles à l'expression identitaire inuit et l'aspiration de les transmettre : « Notre culture doit être davantage reconnue afin de préserver nos traditions : activités de subsistance sur les terres, confection de *kamiks*, de tentes et de vêtements, cordes faites de peau, etc. » (Société Makivik et coll. 2014a, 3). Cette perspective rejoint les premières réflexions du conseil municipal telles que relayées par Qumaaluk, lors de l'acquisition du bâtiment. Elle rapporte de plus ces réflexions aux sentiments de perte culturelle et aux limites de l'enseignement scolaire. Le potentiel d'un centre culturel développant des programmes pour les plus jeunes est une préoccupation importante qui transparait au fil des années, et s'illustre, entre autres, dans l'implication du *crime prevention coordinator* dans les débuts du projet. Le besoin de lieux alternatifs s'affirme alors, pour offrir des occasions de transmission en inuktitut et rassembler plusieurs générations, tout en échappant aux contraintes de temps d'un programme scolaire : « *in a cultural centre, there could really be time. And I guess it would help bring different generations together, it seems to be something very important as well* ¹⁵⁹ ». Cette vision de transmission se développe aussi selon une perspective qui sort des murs pour s'inscrire dans le territoire. Le centre culturel est réfléchi comme un espace permettant de mettre en place des activités faisant appel aux ressources

¹⁵⁹ « Dans un centre culturel, il pourrait vraiment y avoir du temps. Et je suppose que cela aiderait à rassembler les différentes générations, c'est aussi quelque chose de très important ».

naturelles aux alentours de Kangiqsujuaq. L'objectif est toujours ici de favoriser la transmission des savoirs et des compétences au sein de l'ensemble de la communauté, et plus particulièrement des jeunes générations. Les aspirations visent ainsi à préserver la pratique culturelle en territoire, un espace dont l'accès devient difficile pour les Inuit qui n'en ont pas les moyens matériels.

L'apprentissage des activités de subsistance sur le territoire reste effectivement crucial, non seulement pour les savoirs et pratiques qu'elles véhiculent, mais aussi pour des raisons utilitaires, en réponse à une insécurité alimentaire préoccupante. Dans les magasins d'approvisionnement, le coût de la nourriture importée du Sud peut atteindre des prix exorbitants malgré des programmes de régulation des prix pour les produits de première nécessité. Elle reste, de plus, tributaire de l'approvisionnement. Ainsi, lors de mon séjour en août 2019, un brouillard a immobilisé la communauté pendant plusieurs jours, en rendant les voyages en avion impossibles à cause des conditions dangereuses pour l'atterrissage et le décollage. Tout en plongeant le village dans un rythme ralenti, les conditions météorologiques ont perturbé l'approvisionnement du magasin, et j'ai pu voir au jour le jour les rayons se vider, en commençant par le rayon de fruits et légumes. L'autonomie alimentaire reste donc une préoccupation importante pour les familles, tout en constituant dans les discours la base de l'autonomie des Inuit. Une majorité (70 %) des adultes inuit participent à des activités de chasse, de pêche ou de trappe, et la moitié cueillent des plantes et des baies sauvages (ITK 2018, 20). Les usages du territoire pratiqués par les *Kangirsujuarmiut* englobent un ensemble d'activités de subsistance¹⁶⁰ menées sur plusieurs sites dans les environs comme aires de campings et camps, estivaux ou hivernaux, à l'exemple de la baie Akulivik, à une dizaine de kilomètres de Kangiqsujuaq, la base la plus proche. Ces activités ont toutefois maintenant un coût substantiel, avec la nécessité de maintenir une motoneige et des

¹⁶⁰ On peut ainsi citer : la chasse aux oies et aux canards, la récolte de duvet et d'œufs d'oiseaux, la chasse aux mammifères marins et au caribou, la pêche à l'omble chevalier et au touladi, la capture de renards, et la cueillette de baies et d'algues (Société de la faune et des parcs du Québec 2000, 85).

armes à feu, ou encore avec l'approvisionnement en essence et en munitions. Ces coûts créent des inégalités profondes entre les familles qui peuvent se permettre d'investir dans cette activité, et celles qui ne peuvent pas et sont alors privées d'un lien privilégié avec le territoire autant que d'une source non négligeable d'aliments riches et de matériaux de base. Les communautés inuit sont alors engagées dans le développement de moyen pour pallier ces inégalités¹⁶¹.

Au moment de mon dernier terrain en 2019, les réflexions n'avaient pas encore abouti sur un projet définitif. Le reste du chapitre s'éloignera donc de Kangiqsujuaq pour aborder les réflexions de certains auteurs, chercheurs, artistes et acteurs communautaires au croisement entre transmission et patrimonialisation.

Les institutions poursuivent aujourd'hui les réflexions sur l'évolution de la transmission culturelle, dans la continuité de près de 80 ans d'initiatives individuelles, évoquées précédemment. Dans ce contexte, il est important de souligner une nouvelle fois que les différents processus évoqués précédemment de documentation et de préservation des objets, des mémoires et des savoirs, intimement liés à l'observation d'érosions culturelles, sont aussi indissociables des besoins de transmission dont l'objectif est d'enseigner et d'assurer la continuité culturelle. Cette idée de transmission fait depuis quelques décennies son chemin sur la scène

¹⁶¹ Le partage au sein des réseaux familiaux élargis reste courant. Un programme de réfrigérateurs communautaires dans les villages du Nunavik essaye aussi de pallier ces inégalités, particulièrement quand elles touchent les aînés, en mettant en place des frigos où les gens peuvent laisser une partie de leur pêche et de leur chasse afin de mieux répartir les ressources au sein du village. Voir à ce sujet l'étude du sociologue Thibault Martin sur les frigos communautaires : Thibault Martin (2003) *De la banquise au congélateur : mondialisation et culture au Nunavik*, Québec. Le système de vente et de troc sur les réseaux sociaux permet, de plus, d'intégrer ces activités à l'économie parallèle du village, mais ce sont là des moyens palliatifs. Deux employeurs de Kangiqsujuaq ont aussi un impact sur les usages du territoire par leur activité. J'ai déjà abordé le cas du parc des Pingualuit, qui a la particularité de former et d'employer plusieurs jeunes adultes comme gardes et guides. Les chercheurs Thierry Rodon, Francis Lévesque et Jonathan Blais (2013, 113) notent aussi que le versement direct de redevance de la mine Raglan soutient la participation aux activités traditionnelles en étant investi dans l'équipement de chasse et de pêche. Les impacts environnementaux occasionnés par l'opération de la mine Raglan ont cependant des répercussions significatives sur les Inuit de Salluit et Kangiqsujuaq. Les risques de contamination du territoire et les conséquences sur la faune sont plus particulièrement perçus comme une menace pour l'alimentation et le mode de vie (Rodon, Lévesque, et Blais 2013, 115).

internationale, particulièrement sous l'influence de pays comme le Japon et la Corée et de leur politique patrimoniale qui a mené par exemple à l'adoption en 2003 par l'UNESCO de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (Mairesse, Desvallées, et Deloche 2011, 439; voir aussi Jadé 2006). L'histoire de l'émergence et du renforcement des revendications de souveraineté culturelle la rend plutôt indissociable des réflexions inuit sur la transformation, l'érosion, la définition, la documentation et la préservation de la culture inuit afin d'assurer l'autonomie des Inuit dans le monde contemporain. Ainsi, dès 1977, le politicien nunavummiut John Amagoalik affirme : « *We must teach our children their mother tongue. We must teach them the values which have guided our society over thousands of years*¹⁶² » (cité par Duvicq 2015, 164). À contre-courant des bouleversements apportés par le système scolaire, la transmission intergénérationnelle d'un savoir-faire et de connaissances demeure dès lors à l'œuvre. Les penseurs inuit qui se penchent sur les questions de préservation font ainsi régulièrement mention du désir de transmettre leurs savoirs aux générations suivantes (Sivuak 1979; Pitseolak et Eber 1993; Amagoalik 1995; Qumaq 2010; Nungak 2017). J'ai par exemple mentionné la fabrication d'objets soutenue par Qumaq et Sivuak (1979) dans les années 1970, et plus récemment le travail d'apprentissage lors de la création d'un *qajaq* dans les années 2000 à Cambridge Bay (Griebel 2013). Les chercheurs-praticiens accompagnent leur travail de recherche et de documentation de stratégies de circulation des savoirs. Mitiarjuk Nappaaluk, à ce titre, travaille comme éducatrice et consultante pour la commission scolaire Kativik, contribuant au développement de l'enseignement de la langue et de la culture inuit. Nappaaluk exprime en outre une opinion plus conciliatrice que celle de Taamusi Qumaq, réfractaire à plusieurs institutions établies au Nunavik dans les années 1970 et 1980. Elle explique par exemple sa position en 1997, lors d'une réunion organisée par la commission scolaire Kativik à Kangiqsujuaq : « *I can live with Qallunaat, we used to live on Nottingham Island where there was a weather station. I*

¹⁶² « Nous devons enseigner notre langue maternelle à nos enfants. Nous devons leur enseigner les valeurs qui ont guidé notre société depuis des millénaires ».

*saw I could learn from Qallunaat even though they were from a different culture [...] Both cultures can work together. Don't give up. If you're in a hard situation, don't ever give up, you'll die, just as if you were out on the land*¹⁶³ » (cite par Duvicq 2015, 46). Elle participe alors à l'institutionnalisation grandissante des stratégies tournées vers la préservation et la transmission.

La transformation des modalités d'enseignement constitue ainsi une préoccupation majeure des organisations inuit depuis les années 1980 et reste encore aujourd'hui en réflexion. Les discussions, qui évoluent au fil des générations, sont ancrées dans la dénonciation d'un système inadapté à la réalité inuit qui demande de pouvoir naviguer dans deux mondes, celui des Inuit et celui des Qallunaat. Ainsi, la commission scolaire Kativik, la première contrôlée par les Inuit au Canada, est mise en place à la suite de la signature de la CBJNQ au Nunavik. Dix ans plus tard, les responsables de Makkivik et de Kativik, reconnaissant que l'éducation demeure profondément inadéquate, organisent conjointement un symposium en 1985 pour développer de nouveaux programmes scolaires, ajoutant dès lors à la mission de Kativik : « *to foster, promote, protect and assist in preserving the Inuit way of life, values and traditions* » (cité par Vick-Westgate 2002, 104). Les praticiens du Nunavik sont encore aujourd'hui en quête de solutions pour contrer le décrochage scolaire et l'érosion de l'inuktitut (Garakani 2016). Des réflexions similaires sont menées ailleurs dans l'Inuit Nunangat, au fur et à mesure que les systèmes de gouvernance sont transformés par l'autodétermination inuit. Ainsi, à la suite de la création du Nunavut en 1999, et particulièrement dans la continuité des discussions sur l'adaptation des modèles de gouvernance qui aboutissent à la conceptualisation des *Inuit Qaujimajatuqangit*, ceux-ci sont intégrés à la Loi sur l'Éducation du Nunavut en 2008 (McGregor 2012). Des programmes pédagogiques tentent de même à partir des

¹⁶³ « Je peux vivre avec les *Qallunaat*, nous vivions sur l'île de Nottingham où il y avait une station météorologique. J'ai vu que je pouvais apprendre des *Qallunaat* même s'ils étaient d'une culture différente [...] Les deux sociétés peuvent travailler ensemble. N'abandonnez pas. Si vous êtes dans une situation difficile, n'abandonnez jamais, sinon vous allez mourir, comme si vous étiez sur le territoire ».

années 1990 de réconcilier le système scolaire développé dans le Sud avec des méthodes d'enseignement basées sur la transmission intergénérationnelle. Le Nunavut Arctic College en particulier intègre des méthodes d'histoire orale à son enseignement et ses publications (Laugrand et Oosten 2009a, 25). Plus récemment, en 2017, la commission scolaire Kativik et l'institut culturel Avataq, au Nunavik, mettent en place un programme d'un an, Nunavik Sivullinisavik, qui s'inspire d'une initiative semblable à celle d'Ottawa, pour offrir un enseignement culturel approfondi à de jeunes adultes entre le secondaire et le postsecondaire.

L'adaptation du système scolaire nous fournit des observations pertinentes et transposables aux questions patrimoniales. Certaines de ces réflexions portent ainsi sur l'ambivalence de ces stratégies dans les processus de transmission. L'élaboration de ces modèles institutionnels s'éloigne effectivement des protocoles familiaux et communautaires de transmission pour intégrer un fonctionnement plus formel d'apprentissage. Delamour avance un constat similaire sur les institutions muséales et scolaires en contexte ilnu : « [C]es institutions sont perçues comme des lieux qui retirent aux familles la responsabilité de la transmission culturelle et qui renforcent la rupture du lien social, déjà fragilisé à l'époque des pensionnats » (Delamour 2017, 65). En résulte ce que Sylvie Poirier décrit comme un double paradoxe :

[L'école en milieu autochtone] est, d'une part, l'agent de la colonisation, de contrôle et d'assimilation par excellence, un agent de négation des systèmes de pratiques et de savoirs locaux, ainsi que des différences culturelles [...]; d'autre part, les autochtones sont tout à fait conscients que la scolarisation de leurs enfants et de leurs jeunes est en partie garante des modalités de leur coexistence avec la société de dominante et éventuellement de leur propre autonomie et autodétermination » (Poirier, 2009, 27).

De plus, bien que les écoles adoptent aussi aujourd'hui une attitude beaucoup plus positive à l'égard des savoirs inuit, ces démarches demeurent difficiles à établir et sont confrontées à l'écueil de la folklorisation de la culture. L'inuitisation de l'école risque ainsi de simplifier des savoirs et des valeurs, d'essentialiser des pratiques, ou

encore de les figer dans des modèles rigides. Betsy Annahatak témoigne par exemple des tensions vécues en tant qu'éducatrice au Nunavik dans les années 1990 :

More often than not Inuit values are left out of school. I have taught many lessons which I have come to term "floating lessons." These I find not to be connected to our cultural purposes and I see them more for surface learning, that is, to learn the physical aspects of culture (food, clothing, tools, customs, etc.). They rarely touch upon students' choices, decisions, and identity¹⁶⁴ (Annahatak 1994, 17).

Les organisations inuit explorent en conséquence un ensemble de stratégies pour réunir plusieurs générations dans une volonté d'enseignement, de transmission et d'autonomisation intellectuelle. Les écoles de fouilles d'Avataq, qui cherchent ainsi non seulement à sensibiliser les jeunes à l'archéologie, mais aussi à valoriser leurs perspectives, sont présentées dans ce contexte comme un palliatif à la folklorisation de la culture par l'enseignement scolaire, ce dont témoignent Pierre Desrosiers et Jène Rahm, qui font partie de l'équipe organisatrice :

Mettre la culture dans l'école risque de folkloriser les traditions selon Laugrand (2008 : 92), qui propose le modèle d'une école « ouverte sur le monde » et « recentrée sur la pratique ». Nous pensons que l'archéologie est un outil formidable d'apprentissage à l'extérieur de l'école (Desrosiers et Rahm 2015, 277).

Lors de la première conférence des aînés, Zebedee Nungak évoque l'idée de rassembler et de présenter la culture matérielle, dont des œuvres d'art (Institut culturel Avataq 1983). L'un des principaux champs d'action identifiés concerne alors la mise en place de stratégie de transmission culturelle, en particulier par le biais de l'enseignement des « techniques traditionnelles et pratiques des Inuit aux jeunes

¹⁶⁴ « Le plus souvent, les valeurs inuit ne sont pas enseignées à l'école. J'ai donné de nombreuses leçons que j'ai appelées "leçons flottantes". Je trouve que celles-ci ne sont pas liées à nos objectifs culturels et je les vois plutôt comme un apprentissage de surface, c'est-à-dire pour apprendre les aspects pratiques de la culture (nourriture, vêtements, outils, coutumes, etc.). Elles abordent rarement les choix, les décisions et l'identité des étudiants ».

adultes âgés de 18 à 35 ans » (Institut culturel Avataq 1983, 29). Ces considérations font à l'époque écho à certaines initiatives lancées au sein des communautés, sur l'exemple du projet de confection d'objets traditionnels conduit à Puvirnituq dans les années 1970, en parallèle de la sauvegarde de l'inuktitut et des techniques cynégétiques (Sivuak 1979). Cette préoccupation persiste dans les décennies suivantes, et se double donc de discussions sur la nature des besoins culturels, sur l'accessibilité aux plus grands nombres des occasions d'apprentissage, et sur les conditions de sa réalisation. L'évolution des modalités d'enseignement et de transmission continue au fil des réflexions engagées par les générations successives de praticiens. Les modèles institutionnels s'éloignent ainsi des protocoles familiaux et communautaires d'éducation pour intégrer un processus plus formel d'apprentissage.

À l'instar du système scolaire, l'inuitisation des institutions, outil de transformation des pratiques et de la gouvernance, fait néanmoins courir le risque inverse de folkloriser les savoirs, les savoir-faire et les savoir-être, en les enfermant dans le carcan institutionnel et en les figeant dans des schémas prédéfinis, traités en objets stables. Le défi est alors entier, comme le résume l'anthropologue Christina Kreps : « *Preservation that focuses on the people and culture behind the objects helps sustain living cultural traditions rather than fossilize them in the museum*¹⁶⁵ » (Kreps 2003, 14), un défi qui évoque alors la question même de savoir si les objets autochtones devraient rentrer au musée s'ils veulent rester vivants (Sioui Durand 2014, 281), et ainsi conserver leur agentivité. Ces difficultés pousseront par exemple Elizabeth Kaine (Wendat), professeure de design, à produire du contenu hors musée, expérimentant avec d'autres formes et lieux d'exposition à Inukjuak. Kaine exprime elle-même un certain scepticisme face aux musées, provoqués par l'aporie structurelle d'une institution qui présente un récit précis sur la culture matérielle et se construit sur un système de prestige pour les artefacts exposés : « d'une part, c'est là que j'ai pu découvrir les chefs-d'œuvre de l'histoire du design autochtone et,

¹⁶⁵ « La préservation qui se focalise sur les personnes et la culture à la source des objets permet de garder les traditions culturelles vivantes plutôt que de les fossiliser dans un musée ».

d'autre part, ces institutions transmettent une image figée qui ne favorise pas l'identification aux cultures autochtones actuelles » (Kaine 2004, 142). D'un autre côté, elle souligne leur rôle dans son parcours individuel d'apprentissage, et l'importance d'une sensibilité accrue face aux objets, particulièrement pour faire sens d'un héritage à la fois québécois et wendat : « Les objets prennent pour moi un sens particulier, comme s'ils me permettaient de toucher, pour mieux le saisir, cet Autre qui réside à la fois ailleurs et en moi. Les objets m'ont aidée à gérer la difficile position de l'entre-deux et à la considérer comme une force de transmission entre mes deux mondes » (É. Kaine 2002, 175). Elle expérimente d'ailleurs personnellement le carcan que peut représenter l'assemblage d'objets dans un corpus érigé en modèle créatif. Elle mène ainsi dans les années 1990 des ateliers de création en design, au sein duquel les étudiants ont recours à une base virtuelle d'objets autochtones dont elle a dirigé la création. L'expérience est dans un premier temps ambivalente :

Après deux applications de l'atelier Design et culture matérielle en classe, j'étais déçue de constater que les étudiants restaient collés à une approche formelle et passéiste de la culture autochtone. Les stéréotypes étaient largement utilisés et les matériaux choisis pour la mise en forme des concepts n'étaient jamais contemporains. Le logiciel, principale source d'informations et d'inspiration, ne présentait que des objets traditionnels, ce qui n'incitait pas les jeunes designers à changer leur idée préconçue de la culture matérielle autochtone : le tipi, le cuir, la fourrure, l'arc et la flèche... L'exercice était cependant concluant pour valoriser les pratiques de design des cultures traditionnelles autochtones et pour stimuler la comparaison avec un autre paradigme de l'histoire du design (É. Kaine 2002, 180).

Elle enrichit alors la base de données d'objets actuels, lors d'un séjour à Inukjuak et à l'occasion de la tenue d'ateliers de création dans les communautés inuit. Certains de ces objets ajoutés témoignent par ailleurs des processus d'échange, de réception et d'appropriation matérielle, comme les bouquets de fleurs en plastique qui ornent les sépultures dans les communautés inuit (É. Kaine 2002, 182). Il s'agit alors de dépasser une vision passéiste de la culture inuit au profit de témoignages matériels de la culture inuit contemporaine et de ses mouvements d'appropriation et

d'innovation matérielle, afin de subvertir les carcans institutionnels et de favoriser la production d'objets « libérés des stéréotypes, images figées et "figeantes" pour la création » (É. Kaine 2002, 182).

Les modalités de patrimonialisation et d'institutionnalisation de la transmission, de même que les préoccupations qu'elles provoquent en termes de folklorisation/fossilisation, rejoignent donc ici les débats sur les notions de tradition et de modernité, deux termes qui ont été historiquement opposés par l'imposition de critères d'authenticité lisant la culture en termes de rupture et d'acculturation (Mauzé 1997, 1; Poirier 2000, 140). La recherche en anthropologie s'est depuis éloignée de cette dichotomie pour envisager la tradition comme « ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et acceptée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, la transmettent » (Pouillon 1991, 710). Elle devient alors un produit culturel parmi d'autres, marqué par les mêmes dynamiques de continuité et de changement et dont la transmission, comme le précise Delamour, répond à « des mécanismes de rupture, d'oubli, d'emprunts, de réinterprétations et d'appropriation » (Delamour 2017, 265). Comme le rappelle très justement Nelson Graburn (2006, 140), « *"culture" is far from being constituted by an array of traits that can be selected or "saved" at will*¹⁶⁶ ». De même, la créativité ne se résume pas à un ensemble de formes qui peuvent être cataloguées et « sauvées ». Or, les institutions engagées dans la production de processus stables de patrimonialisation, de signalisation et de définition d'éléments importants génèrent alors un canon de marqueurs culturels à sauvegarder, tel un corps de connaissance statique et immuable. Sandy Grace, dans ses réflexions sur l'autochtonisation de l'enseignement, met plus précisément en garde contre les dangers à reproduire des schémas essentialistes, à traiter de l'identité comme une construction stable et homogène établie sur un ensemble de traits différentiels. Si le maintien de la différence permet de résister aux forces extérieures de l'assimilation, elle représente aussi une impasse

¹⁶⁶ « La "culture" est loin d'être constituée d'un ensemble de traits qui peuvent être sélectionnés ou "sauvés" à volonté ».

pour les processus individuels d'appropriation et d'interprétation des savoirs culturels (Grande 2009, 197). L'institutionnalisation des processus de transmission risque ultimement de brimer la liberté des individus de définir eux-mêmes la façon dont ils affirment leur identité en cherchant à préserver une « culture » de pressions, externes ou internes. Elle court alors le risque de fragiliser plus particulièrement cette jeunesse autochtone, cible des stratégies de transmission culturelle, et déjà aux prises avec ce que l'historien et archiviste wendat Jean-Philippe Thivierge décrit comme le fardeau de l'apprentissage¹⁶⁷, la responsabilité d'apprendre, de retrouver, et de perpétuer, qui rythme les parcours individuels. Ces remarques font écho à certaines observations déjà évoquées dans le premier chapitre, comme celle d'un jeune Jimmy Mark, pour qui le poids amené par la sublimation des savoirs sous les traits de l'Inularik, d'une inuicité compétente et complète, le pousse dans un sentiment d'impasse entre deux mondes, et deux ensembles de connaissances et de compétence nécessaires : « *The young Inuit are caught between two cultures, the Inuit ways and the White Society* »¹⁶⁸ (Mark 1977, 16).

Cette double responsabilité de devoir apprendre à naviguer dans deux mondes est d'ailleurs toujours présente trente ans plus tard dans le témoignage de Mona Belleau, aujourd'hui militante et intervenante culturelle inuit:

En tant que jeunes autochtones, nous vivons une dualité quotidienne. Nous avons des pressions venant tant de notre culture que de la culture majoritaire de notre pays. Nous devons nous refermer sur nous-mêmes pour approfondir la connaissance de notre culture tout en nous ouvrant sur le monde qui nous entoure pour nous enrichir d'une culture souvent étrangère à la nôtre (Belleau 2009, 9).

¹⁶⁷ Thivierge, Jean-Philippe. 5 mai 2021. « Incarner son passé: réflexion sur le rôle de la recherche en sciences historiques et sociales dans la construction identitaire d'un Wendat ». Présenté à *L'archive et le selfie. La continuité culturelle et son affirmation par les communautés autochtones d'Amérique du Nord*, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac. Disponible sur YouTube, consulté le 3 mai 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=sVlvyyzMTOM&t=226s>

¹⁶⁸ « Les jeunes Inuit sont piégés entre deux cultures, les façons de faire inuit et la société blanche ».

Elle rappelle que les pressions sont non seulement internes, avec des attentes au sein des sociétés inuit d'avoir des jeunes à l'aise autant sur le territoire que sur le marché du travail, mais aussi externes, avec des attentes pour des individus qui posséderaient chacun une connaissance exemplaire d'une culture bien définie et circonscrite. Le résultat est un double défi, aux ramifications culturelles et identitaires : « Ainsi, un jeune autochtone doit être comme un arbre : bien enraciné dans sa culture, mais assez flexible pour s'adapter à la vie loin des siens. S'il ne réussit pas ce double défi, c'est la catastrophe. Malheureusement, il arrive que les jeunes autochtones ne se sentent à la hauteur, ni de leur culture, ni de celle dans laquelle ils évoluent » (Belleau 2009, 10).

Pour résoudre ces différents dilemmes, qui ont été en fin de compte imposés aux peuples autochtones, plusieurs auteurs (Ross-Tremblay 2015; Grande 2009; Boucher 2010) soulignent l'importance de l'autodétermination dans les dynamiques de continuité et de changement, et face aux apories de l'essentialisme. Celle-ci replace alors la définition des critères au sein des conventions communautaires, par l'établissement d'une pensée critique autonome que Ross-Tremblay (2015, 222) définit comme une capacité d'autoréférentialité et d'autorégulation. Par exemple, on remarque que l'un des thèmes récurrents des réflexions inuit concernant la préservation culturelle concerne la notion d'utilité. Le trésorier d'Avataq, Isaac Padlayat, insiste ainsi lors de la première conférence des aînés sur la nécessité de favoriser l'apprentissage par les jeunes de 18 à 35 ans des « techniques inuites qui [leur] sont utiles » (Institut culturel Avataq 1983, 30). La conception des Inuit Qaujimajatuqangit cristallise aussi l'adaptation d'un certain nombre de principes à la vie inuit contemporaine, et peut d'ailleurs se traduire comme étant les savoirs de jadis toujours *valides* pour l'époque contemporaine (Laugrand 2014, 8). Watt-Cloutier (2019, 327) développe aussi cette notion, qui ne peut être confondue avec la simple idée de productivité, quand elle s'attarde sur la permanence de la création textile, qui constitue « un potentiel inexploité » pour l'autonomisation des communautés. Elle rappelle aussi la possibilité d'abandonner certaines traditions alors même qu'elle

défend le retour d'autres : « Je ne suis pas en train de suggérer que nous ravivions toutes nos anciennes traditions (il en est avec lesquelles nous ne souhaitons pas renouer), mais de s'en inspirer pour trouver une voie vers la guérison et le renforcement de notre esprit collectif » (Watt-Cloutier 2019, 347). Poirier parle alors de contemporanéités autochtones pour dépasser la dichotomie tradition/modernité :

J'utilise le terme « contemporanéité » dans le but précis de faire valoir les dynamiques autochtones, c'est-à-dire les synthèses locales orchestrées, depuis l'époque coloniale, entre les ordres sociaux et symboliques des Autochtones et ceux de la société dominante; j'entends aussi ce que ces synthèses impliquent en termes d'appropriation et de rejet, d'imitation, de relecture et d'innovation, ou encore en termes d'expériences, de récits, de souffrances et de réalisations (Poirier 2000, 139).

Les efforts et les initiatives déployés pour la valorisation et la transmission de ces savoirs sont donc loin d'être vains, même si l'acquisition de certains savoirs est retardée, s'étendant dans la vingtaine et la trentaine, et empruntant de nouvelles voies créatives, non seulement entre générations, mais aussi au sein d'une même génération (Poirier 2009, 31); ou comme s'exclame Belleau (2009, 12) : « ce n'est pas parce que nous sommes jeunes et autochtones que nous ne pouvons pas vivre pleinement la modernité et être aussi bien enracinés dans notre culture ». Je souhaite en conséquence m'attarder sur ces voies créatives dans le sous-chapitre suivant, en considérant justement l'importance de la réactualisation et de la revitalisation dans les processus de transmission.

3.2.2. Réactualisation et revitalisation

La question sur laquelle j'aimerais m'attarder maintenant est celle de la créativité individuelle comme acte d'autodétermination dans la tradition collective, en partant de la place de l'acte de création matérielle. Cette créativité individuelle et sa diffusion au sein de mouvements informels démontrent ainsi cette capacité d'autoréférentialité et d'autorégulation qui échappe au carcan institutionnel, y compris des institutions créées par et pour les Inuit, qui ont par ailleurs fait preuve de leur utilité. Elle joue le rôle de dénominateur, d'unité fondamentale dont la coordination aboutit à une autodétermination collective comme le formule Taiiaki Alfred (2014, 81): « l'autodétermination collective dépend beaucoup de la coordination des pouvoirs individuels d'autodétermination ». Au-delà d'une patrimonialisation qui potentiellement folklorise la culture, les pratiques sont régulièrement repensées et adaptées à de nouveaux contextes. Manifester sa particularité et revendiquer son attachement à la culture inuit apparaît comme l'un des moyens de réactualisation du patrimoine inuit en l'intégrant à des mouvements culturels contemporains (Duvicq 2015, 288). Par exemple, le *katajjaniq*, le chant de gorge ayant connu un déclin dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle, regagne en popularité grâce à des musiciennes contemporaines qui l'actualisent sous de nouvelles formes et par le prisme d'influences musicales contemporaines (Watt-Cloutier 2019, 326). La création matérielle connaît une dynamique similaire, selon un éventail de manières, que ce soit par la réactualisation des formes, des usages, par transfert sémantique ou encore par l'appropriation et l'adaptation d'éléments étrangers. L'artiste Taqralik Patridge revendique par exemple cette dynamique dans l'adoption de nouveaux matériaux dans la confection textile, lors d'une conférence au British Museum en 2001 : « *We do not have to wear exactly what our parents and grandparents wore in order to represent inuitness; we can use new materials and*

*modify patterns as long as we are recognized different and Inuit*¹⁶⁹» (cité par Graburn 2006, 143). Leanne Inuarak-Dall évoque aussi une réactualisation dans l'usage des objets, qui continuent d'endosser de nouveaux rôles et de nouvelles significations, sans pour autant perdre les précédents. Krista Zawadski, anthropologue inuit et conservatrice pour le gouvernement du Nunavut, se penche dans un autre contexte sur le transfert de termes en inuktitut à de nouveaux objets qui ont été introduits dans la vie des Inuit après le contact avec les Européens. Elle prend pour exemple les *kakpiit*, petits contenants pour les aiguilles fabriqués en os ou en ivoire, qui ont par la suite désigné les boîtes à aiguilles en cuivre et les coussins pique-aiguilles. Ce phénomène lui permet par la même occasion de relever quand ce transfert n'a pas lieu – plus particulièrement quand les différences sémantiques continuent d'être marquées entre des vêtements inuit, comme l'*amauti* ou les *kamiit*, et les vêtements manufacturés. La préservation de cette distinction devient alors d'autant plus importante puisque, tout en signifiant un choix, elle souligne le statut privilégié accordé à ces productions et, au-delà des objets, à la façon dont les relations sociales sont renforcées grâce à eux : « *The importance of sewing continues today, as I can attest from my own personal experience. The social relations stitched together through sewing remain important to my community, especially as Inuit women who carry the responsibility to provide warm clothing to our family and other loved ones in our lives*¹⁷⁰ » (Zawadski 2018, 69).

Les multiples manières dont les individus et les communautés appréhendent et échangent sur ces phénomènes restent à interroger, particulièrement dans les tensions et les frictions qui peuvent en résulter, et qui expriment cette tension continue dans la considération des traditions et les élans de conservatisme.

¹⁶⁹ « Nous ne sommes pas obligés de porter exactement ce que nos parents et nos grands-parents portaient pour représenter l'inuité; nous pouvons utiliser de nouveaux matériaux et modifier les motifs tant que nous sommes reconnus comme différents et inuit ».

¹⁷⁰ « L'importance de la couture perdure aujourd'hui, comme je peux en témoigner à partir de mon expérience personnelle. Les relations sociales tissées par la couture restent importantes pour ma communauté, en particulier pour les femmes inuit qui ont la responsabilité de fournir des vêtements chauds à leur famille et aux autres êtres chers de leur vie ».

Duchemin-Pelletier fait ainsi référence aux oppositions rencontrées par la chanteuse Tanya Tagag, qui infuse le chant de gorge dans les codes de la musique punk, des oppositions allant jusqu'aux menaces de mort sur les réseaux sociaux (Duchemin-Pelletier 2014, 585). L'artiste Allison Akootchook souligne également dans une discussion récente avec ses pairs comment des différences d'opinion et de position sur l'appropriation individuelle de pratiques culturelles provoque des moments de violences latérales, c'est-à-dire de rejet et de dénonciation au sein d'une communauté ou entre artistes¹⁷¹.

Les exemples de réactualisation et de créativité demeurent néanmoins foisonnants, tant dans la culture matérielle elle-même que dans sa diffusion. La créativité matérielle reste effectivement une forme importante d'expression, passant par la production d'œuvres d'art contemporain, de vêtements, ou encore de bijoux et d'objets utilitaires. Dans une étude commandée par les Affaires autochtones et du Nord, Hannes Edinger estime ainsi que plus d'un quart de la population inuit adulte (de plus de 15 ans) est engagé dans une production artistique, à des fins personnelles ou commerciales. Elle rapporte plus précisément qu'environ 13 650 artistes inuit sont actifs au Canada, se partageant entre ceux qui produisent uniquement pour leur propre usage et celui de leur proche (9 420 individus) et 4230 artistes qui produisent aussi à des fins commerciales, pour une population totale de 52 980 Inuit au Canada (Edinger 2017).

Issus d'une infrastructure existante et de pratiques de vente communautaires de longue date, consistant principalement à offrir des articles ou à solliciter des acheteurs intéressés par l'intermédiaire de la radio communautaire, la production artistique et le troc bénéficient aujourd'hui des réseaux sociaux et de pages Facebook dédiées à chaque village (Montpetit 2018, 36). Les personnes peuvent y vendre leur

¹⁷¹ Igloliorte, Heather, Allison Akootchook Warden, et Christine Tootoo. 10 juin 2021. « Conversations: Inuit identities & Vitalization ». Inuit Art Foundation et Smithsonian Institution Arctic Studies Center, disponible sur Youtube, consulté le 15 juin 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IZNcsUmlHkI&t=2577s>

production artistique ou des repas à emporter. Ils mettent aussi en place régulièrement des tirages au sort au cours desquels l'ensemble de tickets achetés couvre le coût d'un objet (un *atigi* par exemple). Dans l'Arctique, la technologie numérique est généralement utilisée comme une nouvelle lentille pour voir et exprimer des perspectives locales, et se déploie dans le prolongement des réseaux sociaux hors ligne. Comme l'explique l'anthropologue Alexander Castleton, à propos des publications de chasseurs inuit sur Facebook : « *technology and computer-mediated communication can bring proximity to cultural practices, activities, and the land, rather than provoking distance and alienation from reality as commonly expressed in dystopian notions*¹⁷² » (Castleton 2016, 209). Mais ces perspectives s'appliquent aussi à l'introduction du syllabaire, de la photographie, du cinéma, de la radio et de la télévision, dont une chaîne en inuktitut, gérée par la société Makivik. L'ensemble de ces modes de communication, à l'instar d'autres technologies, est facilement intégré par les communautés inuit comme outils culturels pour l'expression de leurs histoires, valeurs et aspirations.

Internet constitue un espace inédit permettant aux artistes inuit d'acquérir une visibilité libérée du monopole des coopératives et des galeries d'art, et tournée vers une diffusion internationale (Maire 2010, 42). En ayant ainsi recours aux réseaux sociaux, au-delà des groupes Facebook locaux, les praticiens sont en mesure d'obtenir des prix plus élevés pour leurs productions lorsqu'ils vendent à un vaste réseau que lorsqu'ils sont limités au réseau d'acheteurs géographiquement locaux, diffusant ailleurs au Nunavik ou au Canada. Les ventes intercommunautaires constituent donc une composante importante, mais sous-estimée de l'économie artistique inuit. Edinger précise ainsi que les ventes directes aux consommateurs en ligne sont de plus en plus importantes dans l'ensemble de l'Inuit Nunangat (y compris les communautés urbaines), et que les artistes gagnent environ 22,1 millions de dollars nets de leurs dépenses grâce à elles (Edinger 2017). Si ces stratégies économiques émergentes

¹⁷² « La technologie et la communication par ordinateur rapprochent les pratiques culturelles, les activités et la terre, plutôt que d'engendrer une distance et une aliénation de la réalité ».

n'ont pas supplanté les ventes par le biais du système de coopératives, elles renforcent toutefois l'indépendance des artistes, et surtout des jeunes artistes qui souhaitent s'affranchir du monopole des coopératives (Montpetit 2018, 38). Gardons à l'esprit néanmoins que malgré l'expansion de cette économie virtuelle, l'Internet à haut débit et accessible dans le Nord reste limité et coûteux à ce jour. Les usagers doivent aussi négocier face aux pressions de modes de production de contenus et d'objets propres à la consommation capitaliste.

Malgré tout, les artistes inuit qui ont recours aux outils numériques sont activement engagés dans la création de réseaux de partage et de représentation. À noter que la revendication de cet attachement peut aussi passer par la mise en scène de la contemporanéité inuit par le biais d'objets particuliers, y compris par les réseaux sociaux. On le voit plus particulièrement dans le mouvement des *#sealfies*, qui émerge de la confrontation entre Inuit et groupes environnementalistes sur la chasse aux phoques, une confrontation remontant aux années 1960. Les Inuit se mettent alors en scène sur les réseaux sociaux dans leurs plus belles créations en peaux de phoques¹⁷³. Cette représentation renvoie à un sentiment de *Nunamut ataqqinnineq*, un terme qui renvoie à un sentiment de fierté et de respect, dans une relation d'intimité avec la

¹⁷³ Les Inuit et les organismes de protection de l'Environnement se divisent au sujet de la chasse au phoque depuis environ le milieu du 20^{ème} siècle. Les organismes ont fait de la chasse aux phoques une pratique cruelle et sanguinaire, aux dépens des réalités locales des Inuit, qui ont répondu plus particulièrement en ayant recours à Internet et à leur propre mise en scène. La première campagne médiatique s'opposant à la chasse au phoque remonte aux années 1960, alors fondée à juste titre sur un constat inquiétant avec une baisse drastique du nombre de phoques dans les années 1950 à la suite de la montée de la pêche intensive dans le sud du Canada. Les premières campagnes qui diabolisent donc la chasse aux phoques provoquent alors un effondrement du marché, et donc une perte drastique de revenu chez les familles inuit, qui constituent les principaux chasseurs de phoque, et pour qui cette chasse était et est encore un moyen important de subsistance. La condamnation de chasse aux phoques persiste dans les décennies qui suivent bien que, au vu de l'augmentation de la population des phoques, elle repose aujourd'hui plus sur des assises morales que sur des assises biologiques. Pour une discussion détaillée de ce phénomène et des résistances inuit, voir la présentation de l'historienne de l'art Alexia Pinto Ferretti, (6 mai) 2021, « L'imaginaire de la chasse aux phoques dans le mouvement inuit des *#sealfies* », présenté à *L'archive et le selfie. La continuité culturelle et son affirmation par les communautés autochtones d'Amérique du Nord* (Musée du Quai Branly-Jacques Chirac), disponible sur YouTube, consulté le 6 mai 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=H7E6Bkt4sis&t=1891s>. Voir aussi le documentaire tourné par l'artiste et militante inuit Alathea Arnaquq-Baril, *Inuk en Colère* (ONF, 2016).

terre et la mer, comprenant les êtres vivants non humains (Watt-Cloutier 318). Ce sentiment de fierté, exprimé par la mise en scène de sa matérialité, permet aussi de revendiquer la contemporanéité de cette chasse, qui n'est alors pas présentée comme une forme archaïque et atemporelle, mais est au contraire réinscrite dans un monde global et connecté. La culture inuit fournit alors un point de référence aux artistes et intellectuels tout en étant une source inépuisable d'inspiration (Duvicq 2015, 281). Pour la militante Sheila Watt-Cloutier, cette créativité s'inscrit dans la lignée de l'adaptabilité valorisée par plusieurs auteurs inuit :

Je vois l'avenir des communautés inuit dans notre plus grande ressource inexploitée : les talents naturels de notre peuple, en particulier de notre jeunesse. En une génération, nos chasseurs ont acquis la maîtrise de la mécanique et, sans avoir reçu un enseignement formel, savent réparer n'importe quelle machine. Beaucoup de nos gens possèdent toujours cette ingéniosité. On peut le constater dans les arénes de hockey et dans la pratique de plusieurs autres sports [...]. Nos talents naturels sont aussi à l'œuvre dans une foule de disciplines artistiques, dont la danse, les arts graphiques, de cinéma, la joaillerie, la gravure, la création de mode et de nombreux domaines des arts du spectacle (Watt-Cloutier 2019, 326).

Je finis ici avec un mouvement qui traverse l'ensemble des communautés autochtones, celui de la revitalisation, qui offre un nouvel éclairage sur le dynamisme de la transmission et de la créativité culturelle. Ces efforts conscients et consistants, nourris par la résurgence et l'affirmation d'un attachement fort à la culture, s'expriment dès lors par le biais de stratégies de revitalisation culturelle, une réponse délibérée à la suite des politiques assimilatrices :

Cultural revitalization is a response within a cultural group to revitalize traditions, language, or other cultural aspects such as mores, beliefs and value systems, rituals and performances, and artistic practices. Cultural revitalization is often a reaction to stress on one's culture, such as the loss of language or prohibition of certain

*activities like religious or spiritual rituals due to assimilative impacts of colonialism*¹⁷⁴ (Zawadski 2018, 62).

Elle touche par exemple, au sein des communautés inuit, à la pratique du tatouage et du chant de gorge. Ainsi, depuis les années 2000, plusieurs artistes réapprennent le tatouage inuit auparavant condamné par les missionnaires¹⁷⁵. *L’Inuit Tattoo Revitalization Project* est ainsi lancée par une artiste multidisciplinaire inuit, Angela Hovak Johnston, à la suite de l’annonce du décès en 2005 de Mary Talhu, la dernière aînée inuit tatouée traditionnellement au Canada. Johnston endosse alors dans un premier temps le rôle de chercheuse-praticienne, en allant se former au tatouage à la machine avec le tatoueur canadien Denis Nowoselski, puis aux techniques du *hand-poke* et du *skin-stitching*¹⁷⁶ auprès de la tatoueuse inupiat Marjorie Tahbone. Elle lance dans un deuxième temps, en avril 2016, une campagne de tatouage de femmes inuit, de même que d’information et de formation des Inuit aux tatouages, à l’échelle de l’Inuit Nunangat, afin d’assurer la transmission et la diffusion de connaissances (Brais-Dussault 2020, 28-30). Elle favorise ainsi une transmission qui n’est pas seulement entre générations, mais qui se fait aussi au sein d’une même génération, entre pairs. La photographe inuit Cora DeVos rejoint le projet dès les débuts pour le documenter (fig. 28). Son témoignage évoque alors, d’une part, un processus de retour à la fois communautaire et individuel, mais aussi un positionnement par rapport aux non-Inuit. Le retour du tatouage est inscrit dans des

¹⁷⁴ « La revitalisation culturelle est une réponse au sein d’un groupe culturel visant à revitaliser les traditions, la langue ou d’autres aspects culturels tels que les mœurs, les croyances, les systèmes de valeurs, les rituels, les performances, et les pratiques artistiques. La revitalisation culturelle est souvent une réaction au traumatisme subi au sein d’un groupe culturel, comme l’érosion linguistique ou l’interdiction de certaines activités, par exemple les rituels religieux ou spirituels, en raison des mesures assimilatrices du colonialisme ».

¹⁷⁵ Voir aussi ce sujet le documentaire d’Alethea Arnaquq-Baril, *Tunniit retracing the lines of inuit tattoos* (Unikkaat Studios, 2011), et le livre tiré du projet d’Hovak Johnston (2018). *Reawakening Our Ancestors’ Lines: Revitalizing Inuit Traditional Tattooing*.

¹⁷⁶ Le *hand-poke* désigne la tatouage manuel, sans recours à une machine. Le *skin-stitching* fait référence à l’utilisation d’une aiguille et d’un fil enduit d’encre, d’une manière similaire à la couture.

parcours individuels très précis, mais il devient aussi un outil d'affirmation pour les femmes inuit, par le biais de la documentation photographique :

It is amazing to be there and to document each woman's journey and tell their stories through the photos. When I look back through the photos, I see the reactions that the women have when they see their new facial tattoos [tunniit], and I can see their souls light up. It is like a piece of them that has been missing is coming back together. It has been wonderful to be able to document their whole journey. After they are done getting their tattoos, we also set up a photo session, so that we can show the world how beautiful they look with their tattoos¹⁷⁷ (propos transcrits par Geogeghan 2018, 51).

¹⁷⁷ « C'est extraordinaire d'être là et de documenter le parcours de chaque femme et de raconter leur histoire à travers les photos. Lorsque je revois ces clichés, je revois leur réaction lorsqu'elles découvrent leurs nouveaux tatouages faciaux [tunniit], et je peux voir leur âme s'illuminer. C'est comme si une partie manquante d'elles-mêmes revenait. C'est merveilleux de pouvoir documenter l'ensemble de leur parcours. Lorsqu'ils ont fini de se faire tatouer, nous organisons également une séance de photos pour montrer au monde entier à quel point ils sont beaux avec leurs tatouages ».



Figure 28. Cora DeVos, *Mary Taletok's Hands*, 2016, photographie numérique. Disponible dans: John Geogeghan (2018) « Healing Ink: an Interview with Cora DeVos ». *Inuit Art Quarterly* 31 (2): 50.

Ainsi, comme le rappelle Delamour, la revitalisation culturelle est un « processus culturel qui engage les différentes générations, mais également un processus qui engage les communautés autochtones face aux autres communautés, et face aux allochtones » (Delamour 2017, 266). Ce renouvellement s'ancre alors dans la signification historique de la pratique tout en l'enrichissant de nouvelles interprétations. Zawadski établit aussi un lien entre relecture des collections muséales et revitalisation culturelle. Elle décrit sa recherche sur les *kakpiit*, des étuis à aiguille en ivoire, comme un processus de revitalisation, qui passe par la redécouverte d'éléments perdus et leur dissémination au sein des communautés par leurs propres membres :

Through the process of engagement with my own cultural material, specifically in museums, knowledge about the objects is brought to the forefront of conversation. This is enriching our culture

*by encouraging younger generations to actively engage with that cultural material and become participants in the dissemination of our knowledge. The process of engagement is also reminiscent of our own cultural education system and using this approach to educate ourselves is a step toward the decolonization of our culture, encouraging the reinterpretation of museum collections through Inuit eyes*¹⁷⁸ (Zawadski 2018, 69).

Les modalités de réactualisation et de revitalisation, énoncées par les membres d'une société, permettent donc d'échapper au risque de l'essentialisme que pose un processus exclusif de préservation et de transmission, et de négocier avec des pressions contradictoires sur la formation de l'identité. Ils participent au développement potentiel de connaissances transformatrices nécessaires pour perturber leurs effets hégémoniques, comme le décrit Ross-Tremblay :

La reviviscence de nos savoirs anciens et le potentiel de leur actualisation pour mieux triompher des défis du présent sont l'un des plus grands capitaux dont nous disposons pour effectuer une révolution culturelle qui nous permette de nous réapproprier notre mémoire, notre capacité d'autoréférentialité et d'autorégulation pouvant se traduire par un mode de vie cohérent avec notre expérience et ce que nous souhaitons devenir (Ross-Tremblay 2015, 222).

Ces mouvements exigent toutefois de nouvelles considérations éthiques, de réflexions sur les manières d'apprendre, de partager et de faire. Un certain nombre de savoirs liés à la création artistique, comme les patrons de vêtement, relèvent ainsi d'un régime de propriété individuelle, exigeant donc une entente pour leur transmission. De même, l'appropriation des idées et des styles créatifs est perçue comme une transgression aux devoirs moraux et éthiques des artistes, comme

¹⁷⁸ « Par le biais de ces rencontres avec les objets de ma culture, en particulier dans les musées, la connaissance de la culture matérielle devient le cœur de la conversation. Cela enrichit notre culture en encourageant les jeunes générations à explorer activement la culture matérielle et à devenir des participants dans la diffusion de nos connaissances. Le processus de participation rappelle également notre propre système d'éducation, et le recours à cette approche pour nous éduquer constitue un pas vers la décolonisation de notre culture, en encourageant la réinterprétation des collections des musées à travers les yeux des Inuit ».

l'historienne de l'art Aurélie Maire (2011, 219) le souligne dans ses travaux, et comme l'affirme catégoriquement l'artiste Tivi Etok : « Vous devez utiliser votre propre imagination et faire quelque chose de différent. Il n'y a pas d'autre option. Quelqu'un d'autre peut vous donner des suggestions, mais les artistes doivent toujours se servir de leur imagination » (in Weetaluktuk et al. 2008, 101). Lors d'une discussion organisée en juin 2021¹⁷⁹, la professeure Heather Igloliorte, les artistes Allison Akootchook (Nunavut) et Christine Tootoo (Nunavik) ont fait état d'un certain nombre de défis dans les mouvements de revitalisation et de partage, en termes de respect des régimes inuit de propriété intellectuelle, d'interprétation des motifs et d'intégration de nouveaux motifs, ou encore de processus collaboratifs. Elles expriment plus particulièrement leurs inquiétudes sur l'impact de pratiques généralisées sur les diversités locales et familiales qui caractérisent historiquement les groupes inuit. Toutefois, de même que le besoin de documenter émerge des ruptures coloniales, ces dernières influencent les processus de partage, poussant par exemple les chercheurs-praticiens à mener des recherches à l'extérieur de leur communauté pour pallier les lacunes locales, comme a dû le faire Angela Hovak Johnston dans sa recherche sur le tatouage inuit.

Les mouvements de revitalisation s'établissent ici sur l'élaboration de nouveaux processus de transmission et de partage dont il faut réfléchir les modalités pratiques et éthiques, non plus dans un contexte familial ou scolaire, mais entre pairs, au sein de réseaux transrégionaux, ou encore par l'entremise de documentations matérielles. C'est ce qui pousse Delamour à décrire la revitalisation comme « une forme de transmission des traditions », qui répond par conséquent aux « mêmes mécanismes de continuité, de rupture et de transformation inhérents à n'importe quel processus de transmission » (Delamour 2017, 266). Ainsi, pour le philosophe Olivier Morin (2011, 34), « transmission et reconstruction ne s'excluent pas », elles sont même indissociables. On peut ici remplacer le terme *reconstruction* par

¹⁷⁹ Igloliorte, Heather, Allison Akootchook Warden, et Christine Tootoo. 10 juin 2021. « Conversations: Inuit identities & Vitalization ». Inuit Art Foundation et Smithsonian Institution Arctic Studies Center.

revitalisation pour décrire le développement d'un paradigme particulier des processus autochtones de transmission culturelle, à la lumière de l'histoire coloniale. La revitalisation rejoint ici les processus de résurgence épistémologique et ontologique, de rapatriement des objets et des savoirs, et des parcours individuels de remémoration et de redécouverte, c'est-à-dire de l'ensemble des « stratégies de réversibilité des dynamiques de perte de mémoire et d'identité » (Ross-Tremblay 2015, 222). L'ensemble de ces activités caractérisées par le préfixe actif *-re* (Clavir 2002, 73) constitue aujourd'hui un paradigme du retour central aux méthodologies autochtones de transmission, d'apprentissage et de préservation. Comme l'explique Clifford (2013, 57), « *the "past" in indigenous epistemologies is where one looks for the "future."* The quotation mark suggests how a Western common-sense view of historical development, based on the opposition of tradition and modernity, is deconstructed in translation ¹⁸⁰». Il fait aussi état de ces mouvements menés par des communautés autochtones à travers le monde: « *They reach back selectively to deeply rooted, adaptive traditions: creating new pathways in a complex postmodernity. Cultural endurance is a process of becoming* ¹⁸¹» (Clifford 2013, 7). Ce paradigme du retour, avec ce qu'il permet en matière de transformation, permet alors de s'opposer à ce que Vizenor présente comme la trahison de la créativité culturelle des Premiers Peuples, en élaborant un récit puissant de survivance — « *Native survivance is an active sense of presence over historical absence* ¹⁸²» (Vizenor 2019, 38) —, c'est-à-dire d'une présence remplaçant les récits de disparition culturelle et de victimisation.

¹⁸⁰ « le "passé" dans les épistémologies autochtones est l'endroit où l'on se projette dans le "futur". Les guillemets suggèrent comment la vision occidentale du développement historique, fondée sur l'opposition entre tradition et modernité, est déconstruite par cette transposition ».

¹⁸¹ « Ils reviennent de manière sélective à des traditions adaptatives profondément enracinées, créant ainsi de nouvelles voies dans une postmodernité complexe. L'endurance culturelle est un processus qui consiste à devenir ».

¹⁸² « La survivance autochtone est un état actif de présence, en opposition à une invisibilisation historique ».

Conclusion

Durant ces dernières décennies, individus et organisations expérimentent ainsi un ensemble de stratégies pour réunir plusieurs générations, préserver et transmettre des pratiques et des savoirs considérés comme essentiels. Ce processus dont l'objectif est d'assurer la continuité culturelle des sociétés inuit face aux pressions destructrices s'associe plus particulièrement, au tournant du 21^{ème} siècle, à plusieurs stratégies de réactualisation et d'innovation. Considérer ces mouvements offre ainsi une réponse aux apories des stratégies de préservation, par le biais des actions entreprises hors les murs.

Le développement d'organisations patrimoniales au sein des communautés répond au souci de conserver l'histoire et la mémoire d'une communauté et de perpétuer l'existence et la transmission de langues et de pratiques face à des cultures dominantes, par le biais de processus tendant à une plus grande stabilité des pratiques et à la reconstitution de collections matérielles, audiovisuelles et archivistiques. Loin d'être sans heurts, les échecs sont éventuellement aussi nombreux que les réussites. Cette ambivalence se retrouve dans le processus de définition et d'adoption des *Inuit Qaujimaqatuqangit* par les institutions du Nunavut au début du 21^{ème} siècle. Mais ils expriment généralement des tentatives d'idéations muséales inédites et adaptées, localisées dans leur conception et s'intégrant dans un réseau communautaire culturel et pédagogique.

Les organisations développées dans l'Inuit Nunangat montrent néanmoins aussi une forte capacité d'engagement avec les communautés inuit. Elles intègrent ainsi un certain nombre de fonctions élargies, qui touchent à l'archéologie, à la toponymie, à la préservation et à la revitalisation linguistique. Elles poursuivent plus particulièrement la réflexion sur l'évolution de la transmission culturelle, transformée par l'instauration du système scolaire au 20^{ème} siècle, en réfléchissant non seulement aux objets et aux pratiques à préserver, mais aussi aux modalités de transmission culturelle au sein des sociétés inuit. Elles se développent selon le potentiel de la

culture matérielle pour répondre aux besoins culturels et enjeux actuels par ce qu'elles permettent non seulement en matière de transmission des connaissances, mais aussi par le renforcement de l'adaptabilité des individus et des communautés. Les institutions fonctionnent alors comme des outils culturels parmi d'autres dans des processus créatifs et dynamiques. Les dynamiques de changements occupent autant de place que la permanence dans un portrait de la préservation et de la transmission culturelle, et s'illustrent matériellement dans des processus de revitalisation et de réactualisation.

Chapitre 4. Nouvelles voix et voies nouvelles de l'art inuit

Ce dernier chapitre s'attarde sur un certain nombre de récits entourant des objets, touchant alors à la vie des idées qui ont pu guider leur classification comme œuvre d'art et leur interprétation. J'ai déjà eu l'occasion de m'attarder à plusieurs reprises sur certains changements de paradigmes et de pratiques dans les musées, sur l'émergence d'une muséologie communautaire, sur de nouvelles formes d'accessibilité aux collections et sur des campagnes de rapatriement qui ont rythmé le dernier quart du 20^{ème} siècle. Néanmoins, je ne suis pas encore revenue en détail sur ces changements tels qu'ils prennent place au sein des musées. Je m'y attarde dans ce chapitre, mettant au cœur de la discussion l'art inuit. J'explore alors non plus comment les questions de perte et de préservation circulent au sein des communautés et des organisations, mais plutôt comment la survivance des peuples inuit est formulée face à des interlocuteurs non inuit. Qu'est-ce qui guide ainsi la communication de ces idées auprès des publics? Ce dernier chapitre traite de la résurgence des épistémologies autochtones incarnées dans des processus de décolonisation et d'autochtonisation des musées et du monde de l'art, permettant de rapatrier les perspectives autochtones dans l'histoire et la sociologie de l'art (Sioui Durand 2018, 6). Je commence en revenant sur les années 1970, dans la continuité des notions explorées dans le premier chapitre. J'explore ensuite de nouvelles formes de valorisation des mémoires, de la critique sociale, ou encore des objets issus des mouvements de réactualisation et de revitalisation, par de nouvelles approches en histoire de l'art, de nouveaux acteurs, et une nouvelle compréhension de la nature et de la fonction des objets. Pour clore ce chapitre, je mets en perspective les défis qui accompagnent le rétablissement de la primauté du discours autochtone et les besoins de communication auprès d'un large public de musée. Je m'appuie alors plus particulièrement sur les réflexions de Lisa Koperqualuk au sujet de son rôle de conservatrice-médiatrice de la collection d'art inuit du musée des beaux-arts de Montréal.

4.1. Repenser le musée

4.1.1. Sites de contestation

J'ai détaillé, dans le premier chapitre la manière dont les musées, du 19^{ème} siècle jusqu'au dernier quart du 20^{ème} siècle, offrent le patrimoine autochtone nord-américain à la délectation du public, tout en clamant la disparition et l'assimilation des populations elles-mêmes (Cooper 2008 ; Phillips 2011). Dans un texte de 1979, Anne-Marie Sioui note à son époque la résilience d'un double régime de visibilité articulant appropriation des objets et invisibilisation des personnes dans les musées québécois. L'auteure critique de plus l'inclusion insuffisante de professionnels issus des Premiers Peuples dans les conceptions expographiques :

Il ne suffit donc pas de plaquer sur les objets une vague interprétation en vantant l'ingéniosité des autochtones et leur capacité à s'adapter aux systèmes de production proposés par l'homme blanc. Encore faut-il étudier et revoir avec les Amérindiens eux-mêmes les origines, les raisons et les critères ayant prévalu à la mise en place de cette création (Sioui 1979, 261).

À partir des années 1960, le musée commence toutefois à s'éloigner du modèle conventionnel pour adopter des formes et des pratiques alternatives, voire développées en opposition aux structures préexistantes. Ces nouveaux modèles repensent non seulement l'organisation, mais aussi les valeurs qui ont historiquement informé l'institution (Mairesse 2011, 288). Les musées canadiens plus particulièrement connaissent surtout une riche histoire de résistance, de contestation et de revendication de la part des communautés autochtones, qui se révèle formatrice pour le monde muséal, en l'appelant à revoir ces pratiques¹⁸³. Au fil des chapitres précédents, j'ai ainsi exploré l'établissement de nouvelles modalités d'accessibilité aux collections et de pratiques de rapatriement, de même que le développement de

¹⁸³ L'ouvrage de Kirsty Robertson, *Tear Gas Epiphanies : Protest, Culture, Museums* (2019) fait état de la longue histoire des musées canadiens comme sites publics de contestation, qui ne s'arrête pas qu'aux questions des patrimoines autochtones.

recherches collaboratives et de muséologie communautaire. Ces questions, qui touchent aux relations entre musées et peuples autochtones dans plusieurs pays, sont liées à quelques moments de contestation au Canada. En parallèle, le monde de l'art est transformé par la présence d'artistes et de commissaires autochtones qui repensent la présence de l'art autochtone dans les différents espaces de diffusion et d'exposition de l'art contemporain.

En 1967 a lieu Expo67, l'Exposition universelle de Montréal organisée pour célébrer le centenaire du Canada. Le Conseil national indien fait alors pression pour que le gouvernement fédéral, par le biais des Affaires indiennes, finance un pavillon indépendant dédié aux Premières Nations. L'exposition est ensuite supervisée par un comité consultatif autochtone dont le commissaire général est le chef Kanien'keha : ka Andrew Delisle. La collaboration se révèle néanmoins difficile, et les décisions sont prises en dernière instance par le Département des Affaires indiennes. Par exemple, le bureau des affaires culturelles des Affaires indiennes, sous la direction de l'auteur allochtone Yves Thériault, sélectionne les artistes pour le programme artistique. L'exposition, qui dresse un portrait historique et contemporain des Premières Nations, constitue malgré tout l'une des critiques les plus sévères sur les relations entre Autochtones et Allochtones au Canada alors jamais présentées dans un espace officiel (Rutherford et Miller 2006). Le pavillon fait de plus l'objet d'un programme innovateur d'art moderne, comprenant un mât totémique, des fresques sur les murs, ainsi que des peintures. Les artistes¹⁸⁴, tous déjà établis dans leur pratique, sont aujourd'hui tous considérés comme des figures marquantes de l'art moderne autochtone (Franco 2019a, 85).

¹⁸⁴ Le mât totémique est sculpté par Henry et Tony Hunt (Kwakwaka'wakw). Le reste du programme, à même les murs, est réalisé par une variété d'artistes : George Clutesi (Tseshaht) ; Norval Morrisseau, assisté de Carl Ray (Anishinaabeg) ; Alex Janvier (Chipewyan) ; Noel Wuttunee (Cri des Plaines) ; Gerald Tailfeathers (Kainai) ; Ross Woods (Lakota) ; Tom Hill (Seneca) et Jean-Marie Gros-Louis (Wendat) (Franco 2019, 85).

Les Inuit ne sont pas associés au Conseil national indien responsable du pavillon des Indiens sur le site d'Expo 67. Les organisateurs d'Expo67 investissent plutôt plusieurs symboles culturels inuit, dont la langue et l'art, dans une mise en scène du Canada comme nation nordique. Le pavillon canadien prend dès lors le nom de Katimavik, qui en inuktitut désigne un lieu de rassemblement. Son restaurant devient le restaurant La Toundra, et la mascotte officielle d'Expo 67 est nommée Okpik, terme désignant le harfang des neiges (Copeman 2018, 17-18). Pour Louis Gagnon, « c'est l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, qui marquera la consécration internationale de leur art et sa fonction d'emblème de la culture canadienne » (L. Gagnon 2011, 276). Les œuvres d'art font partie des cadeaux offerts aux dignitaires en visite et sont disséminées dans plusieurs sites d'exposition. Les concepteurs font appel à plusieurs artistes inuit pour réaliser des peintures murales, de la vaisselle, des sculptures et des tapisseries dont la plus grande concentration se trouve au restaurant La Toundra. Deux artistes, Elijah Pudlat (1943 —) et Kumakuluk Saggiak (1944 —), sont recrutés pour produire plusieurs murales pour le restaurant. L'une d'elles représente fidèlement leur communauté, Cape Dorset, et montre la sédentarisation des familles inuit au cours du 20^{ème} siècle : une quarantaine d'habitations préfabriquées, de tailles variées, disposées le long de quelques routes, un hangar, des stations d'essence, mais aussi des motoneiges, un cargo, un hydravion, quelques embarcations, et même un équipage de chiens de traîneaux (Brydon 2012, 37). Ce témoignage par des artistes inuit des changements vécus par leur communauté se démarque dans un contexte où les institutions allochtones favorisent encore une vision passéiste des sociétés inuit. Saggiak et Pudlat expliquent, dans le documentaire *Aki'Name* tournée lors de leur séjour à Expo 67, leur désir de montrer deux périodes de l'histoire des sociétés inuit à l'attention de visiteurs qui n'ont jamais visité le Nord : « *How we live in Nunati, in the North, today, with skidoos, and houses and airplanes. And how Inuit, our people, used to live, the hunting life of the old days*¹⁸⁵

¹⁸⁵« Comme nous vivons au Nunati, dans le Nord, aujourd'hui, avec des motoneiges, des maisons et des avions. Et comment les Inuit, notre peuple, vivait, la vie de chasse des anciens temps ». David Millar, *Aki'Name* (On the Wall) (Office national du film du Canada, 1968) : 3'00.

». Bien qu'elle signale une liberté laissée aux artistes dans le choix des sujets traités, cette représentation inédite est toutefois marginalisée au sein du récit d'Expo 67 en étant confinée aux murs d'un restaurant. Les réalités exprimées par Pudlat et Saggiak restent en contradiction avec un imaginaire des sociétés inuit profondément lié à l'idée d'un Nord sauvage. Cet Arctique isolé continue d'imprégner les discours expographiques jusqu'au début des années 1980 (Duchemin-Pelletier 2014; Vorano 2007; Lennox 2012), aux dépens des réflexions menées par les artistes, qui investissent et mettent en pratique une déconstruction de ces deux identités perçues comme étanches.

Expo67 constitue néanmoins un moment important dans le développement d'espaces d'autoreprésentation en proposant de nouveaux modèles de diffusion et d'interprétation de l'art autochtone. Cette exposition est considérée, à juste titre par ailleurs, comme un moment crucial de l'histoire du commissariat autochtone (Isaac 2016, 24), bien qu'elle soit en fait assez peu représentative de l'émergence de la pratique. Celle-ci prend au contraire racine en dehors des structures institutionnelles. Les premiers commissaires autochtones sont effectivement motivés à leur début par l'établissement d'opportunités et d'un réseau de soutien pour des artistes contemporains mal aimés des musées d'art et de la plupart des galeries. Les artistes autochtones doivent dès lors prendre en main et créer par eux-mêmes des opportunités de diffusion. Doug Cranmer, artiste et sculpteur Kwakwaka'wakw dirige entre 1962 et 1967 à Winnipeg une galerie, *The Talking Stick*, pour présenter ses œuvres (Kramer, Cranmer Webster, et Roth 2012). Quelques années plus tard, en 1971, l'artiste anishinabe Daphne Odjig, exaspérée par la réception qu'elle rencontre dans le monde de l'art, aménage un atelier-boutique. Celui-ci devient par la suite la *New Warehouse Gallery*, un lieu de rassemblement et d'échange essentiel à l'inclusion et la diffusion des artistes contemporains autochtones (Isaac 2016, 27).

Durant cette période, les communautés inuit s'engagent aussi activement dans un ensemble de revendications au sujet de leurs droits, l'ITK et l'ICC se trouvant alors dans leurs premières années d'existence. Certaines revendications débordent alors

sur la diffusion et l'interprétation de l'art, notamment par le biais des coopératives, qui s'opposent aux ingérences les plus flagrantes, dont celles du Comité de l'art eskimo canadien¹⁸⁶, créé en 1961, en tant que structure gouvernementale composée de bénévoles (allochtones) nommés par les Affaires du Nord pour superviser la production des estampes. Pendant les 30 ans de son existence, le Comité exerce une influence considérable sur l'art graphique des Inuit. Tout d'abord établi pour servir de conseiller technique, ce comité s'arroge le droit d'émettre des jugements esthétiques sur les productions inuit, se fondant sur l'argument selon lequel les Inuit eux-mêmes seraient incapables d'une appréciation esthétique fiable. Les estampes sont dès lors sélectionnées selon des critères d'authenticité qui rejettent toutes marques apparentes de contact avec l'esthétique occidentale (Pelaudeix 2007, 55). Au fil des années, ces critères très stricts donnent lieu par moment au rejet de la moitié de certaines productions sur des normes incluant les thèmes explorés, les couleurs choisies, ou certaines influences esthétiques¹⁸⁷ (*Ibid.*, 66).

A la suite du refus d'un tiers de la collection par le Comité de l'art esquimau en 1964, la coopérative de Puvirnituq choisit tout simplement de se passer de son autorisation pour vendre la collection (*Ibid.*, 69). Quelques années plus tard, en 1972, ce même comité refuse une proposition ministérielle de réserver une place à un artiste inuit, la jugeant peu pertinente. Tagak Curley, président d'Inuit Tapirisat du Canada, prend position et réclame une implication réelle des Inuit dans les organismes de diffusion, exigence qui résonne avec les revendications politiques plus générales :

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, nous accordons de la valeur à la participation, non pas seulement par rapport à l'intégration culturelle, mais comme une réelle implication dans la

¹⁸⁶ Il devient par la suite le Conseil canadien des arts esquimaux.

¹⁸⁷ L'Inuit Art Quarterly publie en 2019 un article qui présente quelques-unes de ces œuvres refusées parce qu'elles trahissaient l'influence des conventions européennes. Voir : Procida, Alysa, Heather Campbell, Linda Grussani et Richard Murdoch. « What Gets Lost: The Canadian Eskimo Arts Council's Rejected Prints ». *Inuit Art Quarterly* 32 (3): 36-42.

prise de décision ou la politique générale. Que l'on croie 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) (lettre du 15 septembre 1972, de T. Curley, président de l'Inuit Tapirisat du Canada à G. Elliott, président du Canadian Eskimo Arts Council. Minutes du 27 novembre 1972, Canadian Eskimo Arts Council). (Cité et traduit par Pelaudeix 2007, 61).

Néanmoins, ces récits pluriels et ces revendications font face à la résistance de discours qui investissent plutôt l'effacement des réalités sociopolitiques. C'est ainsi que le thème rassembleur de l'événement reprend une expression de l'écrivain Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes [Man and His World]*, en célébration d'un génie universel et d'un humanisme transcendant les frontières (Kenneally et Sloan 2010, 6)¹⁸⁸. Cette approche universaliste imprègne les interprétations culturelles de la décennie suivante, en conflit direct avec les revendications de plusieurs groupes. Ces dernières sont par ailleurs perceptibles sur le site même de l'exposition de 1967, aboutissant à un espace en tension entre des visions incompatibles d'une identité nationale (Kenneally et Sloan 2010, 8). L'universalisme, gommant les tensions sociopolitiques, connaît avec Expo 67 une expression localisée à une époque charnière marquée, entre autres, par l'établissement de nouvelles organisations représentatives. Le thème de l'universalisme connaît aussi un écho dans le monde de l'art en renforçant un certain nombre de présupposés sur l'objectivation des critères de création et d'appréciation artistiques¹⁸⁹. L'application de normes de qualité « universelles » à l'art inuit est remise en question dans les années 1990 par des historiens de l'art pour qui ces critères sont subordonnés aux critères d'excellence

¹⁸⁸ Expo67 est organisée à l'occasion du centenaire de la Confédération canadienne, et porte en conséquence une vision panégyrique du fédéralisme canadien. Toutefois, elle accueille aussi deux pavillons incarnant sa remise en cause. D'une part, le pavillon du Québec reflète la Révolution tranquille qui transforme à ce moment-là profondément la société québécoise et accompagne la montée de l'indépendantisme québécois. D'autre part, le pavillon des Indiens introduit sur le site de l'Expo les perspectives et les revendications des Premières Nations (Kenneally et Sloan 2010; Rutherford et Miller 2006).

¹⁸⁹ Ces présupposés sont déconstruits à la même époque par les sociologues Pierre Bourdieu et Alain Darbel (1969), pour qui l'objectivation de l'appréciation des œuvres, du « goût », permet de renforcer le sentiment d'appartenance des uns et l'exclusion des autres.

des canons artistiques occidentaux. Dans une étude sur les politiques d'acquisition des musées d'art canadien, la conservatrice Kanien'kehá : ka, Lee-Ann Martin, fait ainsi remarquer :

Bien que le degré d'inclusion varie d'une institution à l'autre, selon l'intérêt particulier du musée ou le principe de l'égalité des chances, quelques expressions subtiles d'exclusion se retrouvent souvent dans les mandats et dans les priorités, surtout en matière d'acquisition : « ce qui se fait de mieux en art visuel » « œuvres remarquables » « excellents exemples » « artistes importants. » Ces expressions semblent supposer une seule norme acceptable, qui écarte bien des approches artistiques. L'inclusion est-elle fondée avant tout sur les normes européennes de « goût » et de « qualité » — mots codes pour indifférence et exclusion raciale? (L.-A. Martin 1991, 3).

Cette notion se révèle très malléable dans les années 1970 et s'adapte aux stratégies discursives préexistantes d'absorption géographique et historique, tout en aboutissant à l'effacement des perspectives des créateurs et producteurs. Par exemple, le MBAM accueille en 1973 l'une des plus grandes expositions internationales d'art inuit de cette décennie, *Sculpture/Inuit. Masterworks of the Canadian Arctic*, après deux ans d'itinérance en Europe¹⁹⁰. Cette exposition, qui a rapporté un vif succès, s'ancre résolument dans une esthétisation des œuvres, historiques et contemporaines, qui permet de les retirer plus facilement de leur contexte et de les présenter comme un langage universel, capable de traverser les barrières du temps et de l'espace (Houston 1971, 58). Leo Rosshandler, directeur

¹⁹⁰ Cette exposition, préparée par le Conseil canadien de l'art esquimau, avec le financement des Affaires indiennes et du Nord, des Affaires externes et du Conseil canadien. Elle présente alors 405 œuvres, représentant 2700 ans de production, et est accompagnée d'un catalogue conséquent. L'exposition circule à la Vancouver Art Gallery, au Grand Palais (Paris), au Nationalmuseet (Copenhague), à Moscou et Leningrad en Russie, au British Museum (Londres), au Philadelphia Museum of Art, avec une dernière date prévue dans un premier temps au Musée de l'Homme à Ottawa. Le MBAM profite finalement d'un heureux concours de circonstances : les retards pris dans les rénovations du musée de l'Homme poussent les organisateurs à présenter l'exposition au MBAM et au Musée national des Beaux-arts d'Ottawa.

adjoint du musée, reprend ensuite la section contemporaine de *Sculpture/Inuit* pour organiser une importante exposition hors murs¹⁹¹, *Cultures du soleil et de la neige*, préparée pour l'ancien pavillon de la Belgique d'Expo67 en 1973. L'exposition s'éloigne alors du schéma historique privilégié par l'exposition d'Inuit/Sculpture. Elle identifie plutôt un ensemble de thèmes communs à toute l'humanité, comme la maternité, afin d'établir des ponts entre arts précolombiens, art moderne inuit et public du musée¹⁹². Elle ramène ainsi l'inconnu au familier par la décontextualisation et la célébration du principe des vérités humaines universelles, un motif central aussi aux discours d'Expo67.

La présence inuit au musée paraît dans cette première période presque invisible tant sur le plan des organisateurs que des publics visés. De plus, bien que des artistes et des personnalités inuit participent par exemple au vernissage de l'exposition *Sculpture/Inuit* en 1973, leurs perspectives ne sont pas exprimées dans les documents que j'ai pu consulter. Une exploration des archives du MBAM a ainsi été l'occasion d'essayer de retrouver la place laissée à la parole des artistes inuit, ou d'intermédiaires inuit. Les dossiers d'exposition sont néanmoins rassemblés sans suivre un protocole précis. À l'exception de documents légaux qui doivent être conservés, à l'exemple des contrats de prêts d'œuvres, les pièces sont rassemblées aléatoirement, dépendamment de l'importance accordée sur le moment¹⁹³. Robertson remarque aussi, dans un travail sur les mouvements de contestation contre les musées, que leurs archives ne conservent généralement pas de trace des interventions non autorisées. En examinant les dossiers des dix-sept expositions développées ou accueillies au Musée entre 1960 et 1981, il est alors marquant de voir

¹⁹¹ À la suite de la fermeture du MBAM, le 1er mai 1973, pour un programme d'expansion finalisé en 1976 avec l'ouverture d'une nouvelle aile. Durant trois ans, un programme d'exposition itinérante et hors murs est mis sur pied pour pallier cette fermeture. La collection permanente est alors présentée dans diverses institutions canadiennes, par l'entremise du nouveau Service de diffusion du musée (informations recueillies auprès du service des Archives du MBAM).

¹⁹² Le dossier d'archive ne contient aucun plan d'exposition et je reste donc incertaine sur la disposition des œuvres, à savoir si elles étaient mélangées ou séparées par zone géographique.

¹⁹³ C'est ainsi que je peux faire face à un dossier composé des différentes réponses aux invitations d'un vernissage, tout en n'ayant pas accès aux plans d'accrochage ou aux doubles des cartels d'exposition.

à quel point les archives des années 1960 à 1970 sont pauvres en textes, en entretiens ou en citations directes. Une présence inuit est pourtant tangible dans le musée à l'occasion des expositions, comme en témoignent les artistes, étudiants et employés des coopératives. Mais, même lorsque cette présence est mise en scène, elle ne donne pas lieu à une parole conservée. Par exemple, la présence de trois visiteurs inuit en 1960 est suffisamment remarquable pour faire l'objet d'un communiqué de presse. Il est alors relayé que les trois hommes « semblent ravis de l'importance qu'on accorde à l'art esquimau¹⁹⁴ » sans offrir plus d'informations sur leur perspective. L'exposition *Sculpture/Inuit* est de même accompagnée, pour chaque inauguration, d'artistes inuit, auteurs d'une ou plusieurs œuvres présentées. Le MBAM accueille notamment le créateur de l'inukshuk, Ipeelee Osaetook, et sa collègue Ruby Arnananaaq¹⁹⁵. La liste d'invités pour le vernissage inclut également les membres du conseil d'administration et d'une partie de l'équipe de la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, dont leur président Paulosie Napartuk¹⁹⁶. Plusieurs étudiants inuit d'Ottawa viennent pour l'occasion et Jimmy Mark, originaire d'Ivujivik, assistant de recherche de l'Université Laval, intervient comme interprète¹⁹⁷. Ces indices d'une présence inuit, non seulement d'artistes, mais aussi de politiciens, d'élèves, d'intellectuels, semblent toutefois n'avoir aucun impact sur les discours produits autour des expositions.

Par la suite, dans les années 1980 marquées par un intérêt grandissant pour l'art contemporain autochtone, les expositions se développent souvent sur des bases collaboratives. Les professionnels, polyvalents, sont alors souvent artistes devenus commissaires, administrateurs ou professeurs, tel l'artiste nêhiyaw (Cri des plaines) Gerald McMaster, premier conservateur autochtone engagé par le Musée canadien des civilisations en 1981 (Nemiroff 1992, 36). On assiste donc tout au long de ces

¹⁹⁴ Archives du MBAM, dossier PR 318, s.a., communiqué de presse, s.d. (préparé pour l'exposition *Eskimo Graphic art*, du 27 février au 27 mars 1960).

¹⁹⁵ Archives du MBAM, dossier E2659, s.a., « Masterpieces of Eskimo Art », Gazette de Montréal, 23 mars 1973.

¹⁹⁶ Les listes d'invités sont conservées dans le dossier E2656 des Archives du MBAM.

¹⁹⁷ Archives du MBAM, dossier E2659, s.a., « Eskimo Art Exhibition Opens Here », *Star*, 23 mars 1973.

décennies à l'enracinement de la figure de l'artiste-commissaire dans le monde de l'art autochtone, une figure qui reste encore proéminente aujourd'hui. Cette figure n'est pas spécifique au contexte autochtone, puisqu'elle se révèle relativement courante en art contemporain, et remonte jusqu'aux salons européens du 19^{ème} siècle (Bawin 2014, 11). Toutefois sur la scène contemporaine, les artistes allochtones endossent cette position moins par nécessité que par choix et désir d'expérimenter avec le médium que peut représenter une exposition. Si cette perspective est également tout à fait valide pour les artistes autochtones, elle se double de l'impératif de déployer un soutien et une entraide entre artistes pour permettre l'inclusion et la diffusion de l'art autochtone (Cardinal-Schubert 2004; Isaac 2016).

Restés à l'écart des développements en commissariat autochtone jusqu'à récemment, les praticiens inuit y occupent une place précaire aujourd'hui (Igloliorte 2017, 101). C'est ainsi que malgré le nombre important d'artistes inuit, il y a peu d'universitaires, conservateurs et commissaires travaillant sur l'histoire de l'art de leur communauté. Les difficultés d'accès aux formations¹⁹⁸, à des lieux de pratique, les obstacles à l'inclusion de parcours atypiques, ou encore l'hermétisme du jargon académique et institutionnel sont aussi quelques-unes des difficultés qu'ont rencontrées et que rencontrent encore les praticiens inuit qui cherchent à intégrer le monde de l'art (Isaac 2016; Igloliorte, Campbell, et Piirainen 2017).

Les artistes inuit du Nunavik et du Nunavut ont surtout connu les coopératives comme organe essentiel de représentation, tournée principalement vers la commercialisation et le partage des bénéfices. Au Nord, l'exposition de l'art est ensuite intégrée au mandat des centres culturels et musées communautaires. Au Sud, durant les années 1980, les stratégies commissariales commencent à prendre en compte les perspectives des artistes par l'intégration de leur parole et

¹⁹⁸ C'est d'ailleurs ce qui motive la mise sur pied du projet de recherche *Inuit Futures in Arts Leadership: The Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq Project*. Ce dernier offre aux Inuit et aux Inuvialuit des possibilités de mentorat et de formation au Nord comme au Sud. Voir leur site officiel, <https://www.inuitfutures.ca/> consulté le 15 mai 2020.

l'enrichissement de la contextualisation culturelle¹⁹⁹. On observe par la suite l'émergence de commissaires et théoriciens inuit qui redéfinissent l'interprétation et la diffusion de l'art inuit à partir des années 1990. July Papatsie, artiste et spécialiste de l'histoire et de l'art inuit, est ainsi le premier commissaire inuit connu à occuper un poste permanent au Sud, occupant le poste d'agent de recherche culturelle au Centre d'art inuit du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien (AINC) dans les années 1990 (Igloliorte, Campbell, et Piirainen 2017). Un réseau de praticiens se développe cependant à partir des années 1990, et plus particulièrement dans les années 2000, au Sud comme au Nord, avec de nouveaux espaces de commercialisation²⁰⁰, de diffusion²⁰¹ et d'interprétation. Ces individus participent alors activement aux renouvellements des relations établies au sein du monde de l'art inuit, aux méthodologies muséales, et aux paradigmes d'interprétation des œuvres.

Toutefois, le moment véritablement transformateur pour les musées autochtones, par son ampleur et ses retombées, est l'exposition *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First People*, organisée en 1988 au musée Glenbow à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver de Calgary. Elle a pour ambition de présenter plus de 650 artefacts produits par les Premières Nations du Canada, mais principalement conservés au sein de collections étrangères. L'exposition attire

¹⁹⁹ Kananginak Pootoogook, artiste de Cape Dorset, s'implique dès 1977 dans un comité d'exposition, *The Inuit Print*. Fruit d'un partenariat entre le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien et le Musée national de l'homme (aujourd'hui le Musée canadien d'histoire), cette exposition rassemble plus de 150 estampes des cinq régions de l'Arctique canadien. Le processus de sélection est mené par un comité composé de membres des secteurs commercial et public du monde de l'art inuit, de représentants des milieux universitaires et gouvernementaux, ainsi que Kananginak Pootoogook. Toutefois, il est peu probable qu'il contribue ensuite au développement expographique et discursif de l'exposition (Evtushenko 2004)

²⁰⁰ Par exemple, Lori Idlout, copropriétaire de la galerie Nunavut Carvings à Iqaluit, est la première Inuk à obtenir une licence pour l'Igloo Tag. Cette marque de commerce, créée en 1958 par le département des Affaires indiennes et du Nord, est transférée en 2017 à l'Inuit Art Foundation (IAF), qui attribue une licence à Nunavut Carvings. Il s'agit d'une étape significative puisque les licences étaient jusqu'alors détenues par quelques organisations importantes, comme la Guilde canadienne, la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, ou encore la Compagnie de la Baie d'Hudson (Graff 2018).

²⁰¹ J'ai déjà mentionné dans le deuxième chapitre que le musée *Nunatta Sunaqaangiit* d'Iqaluit engage Jessica Kotierk, conservatrice inuit, spécialisée dans les nouveaux médias en 2019 (Edgar 2019). Le Cape Dorset Centre de Kinngait, créé en 1958, ouvre aussi un nouveau centre culturel, le Kenojuaq cultural centre and print shop en 2018 (IAQ 2018).

cependant plus particulièrement l'attention après que le musée Glenbow accepte le soutien financier de la compagnie Shell, qui devient alors le commanditaire principal du projet. Or, au même moment, Shell est engagé dans l'exploitation d'un territoire ancestral de la nation crie de Lubicon Lake, à côté de Calgary. Les Crie de Lubicon Lake s'opposent farouchement à cette exploitation menée par Shell avec l'autorisation des gouvernements fédéraux et provinciaux, en dehors de toute consultation avec la communauté. Ils lancent alors une campagne de boycott de l'exposition, dès 1986, suivie par plusieurs organisations et personnalités, au Canada et à l'étranger (Phillips 2011, 49).

En réponse, l'Assemblée des Premières Nations et l'association canadienne des musées collaborent pour constituer ensemble un groupe de travail. Leur rapport *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*, publié en 1992, reste encore aujourd'hui un guide majeur pour les musées, proposant un ensemble de directives et de solutions en matière d'interprétation, d'accès (aux collections et à la documentation) et de rapatriement. Le rapport demeure toutefois vague sur les différentes modalités à mettre en place, particulièrement dans ces recommandations sur le rapatriement. De plus, leur application relève de la volonté du musée de les mettre en place, et n'est soutenue par aucune loi fédérale au Canada. Néanmoins, il constitue le premier texte officiel, à destination des musées, traitant de ces questions (Phillips 2011, 51; Franco 2019a, 125).

J'ai relevé peu d'indications d'une implication inuit dans la controverse autour de *The Spirit Sings*. Toutefois, des remises en question plus spécifiques au contexte inuit, émergeant dans la continuité des années 1970, aboutissent aussi à la même époque. Le Comité de l'art eskimo canadien est dissous après près de trente ans d'opérations fortement décriées. L'une des critiques qui lui sont adressées concerne justement son mépris pour l'expertise inuit. Le Conseil provoque de nouveau l'opposition dans les années 1980, quand il propose la création d'un nouvel organisme pour contrôler la production des sculptures et ainsi mieux entériner la distinction qu'il

juge légitime entre art et artisanat. La Fédération des coopératives du nouveau Québec s'oppose farouchement à ce projet, n'y voyant que « 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'autodétermination » (In Pelaudeix 2007, 69). L'inaptitude de plus en plus criante du Conseil à travailler harmonieusement avec les communautés artistiques inuit mène à sa dissolution en 1989.

Une autre exposition se trouve aussi à la charnière de ces moments critiques qui est révélatrice de la position précaire occupée par les professionnels et leurs collaborateurs. L'exposition *Ivalu : Traditions du vêtement inuit*, présentée en 1988²⁰² au Musée McCord, est le projet mené par la chercheuse indépendante Betty Issenman. Si l'exposition est pensée et en partie planifiée avant l'ouverture de *The Spirit Sings*, elle exemplifie certains des débats qui agitent le milieu muséal, et ce, avant même le début de la controverse. Catherine Bolton, qui s'est entretenue avec Betty Issenman dans le cadre d'un travail de maîtrise, rapporte certaines des frictions entre, d'une part, la chercheuse et sa co-commissaire, qui souhaitent l'apport de partenaires inuit dans le processus expographique et, d'autre part, l'institution réticente à s'éloigner de pratiques muséales plus conventionnelles :

Betty Issenman hoped that Inuit scholars would participate in all aspects of the planning and implementation of Ivalu, but she and associate curator, Catherine Rankin, encountered stiff opposition to suggestions of collaboration from the administration of the McCord Museum. At the time, the McCord had few ties with Inuit cultural institutions and their representatives, and the meeting between the McCord and representatives from the north, including delegates from the Avataq Cultural Institute in Inukjuak, northern Quebec, set up by Issenman to discuss collaboration on the exhibition, went badly. Some McCord staff were disrespectful to the northern

²⁰² Du 20 avril 1988 au 29 janvier 1989. Elle se base pour se faire sur ses recherches menées dans les années 1980 sur une collection de vêtements inuit du musée McCord, alors peu documentées.

*attendees and indifferent to the purpose of the meeting*²⁰³
(Bolton 2004, 60).

Bolton mentionne par ailleurs que les Cris de Lubicon Lake réclament la fermeture de l'exposition à l'occasion de la controverse autour de *The Spirit Sings*. Issenman consulte le département des études nordiques de l'Université McGill et plusieurs de ses collaborateurs inuit avant de décider de garder l'exposition ouverte, malgré la sympathie de ses interlocuteurs pour les revendications cris. Ces différends, survenus lors la planification et de la tenue de l'exposition sont symptomatiques des discussions qui agitent les institutions dans l'ensemble du pays. Si des initiatives individuelles de collaboration sont tout à fait possibles avant les années 1980, elles sont tributaires d'un soutien institutionnel et ne font pas l'objet d'un consensus. Par ailleurs, si les perceptions prennent un tournant à la suite de la controverse de *The Spirit Sings*, ces différentes dissensions persistent dans les décennies qui suivent.

²⁰³ « Betty Issenman espérait que les chercheurs inuit participeraient à tous les aspects de la planification et de la mise en œuvre d'Ivalu, mais elle et la conservatrice associée, Catherine Rankin, se sont heurtées à une forte opposition de la part de l'administration du Musée McCord. À l'époque, le McCord avait peu de liens avec les institutions culturelles inuit et leurs représentants, et la réunion entre le McCord et des représentants inuit, y compris les délégués de l'Institut culturel Avataq à Inukjuak, dans le nord du Québec, organisée par Issenman pour discuter d'une collaboration sur l'exposition, s'est mal déroulée. Certains membres du personnel du McCord se sont montrés irrespectueux envers les participants et indifférents à l'objectif de la réunion ».

4.1.2. La décolonisation et l'autochtonisation des musées

Deux mouvements, l'un au sein des communautés, et l'autre touchant les musées allochtones, transforment ainsi la muséologie autochtone sur ces dernières décennies au Canada. D'une part, la muséologie dans les communautés territorialise les pratiques muséales dans de petites institutions autonomes et les met au service de processus de réappropriation et de transmission culturelle (Bibaud 2015, 5). D'autre part, la muséologie dans les institutions allochtones investit une approche de reconnaissance et d'intégration d'expertises autochtones et de pratiques vernaculaires aux rôles de collecte, de préservation, de recherche, d'exposition et d'éducation du musée (Bibaud 2015, 4).

Les années 1990 à 2010 peuvent donc se comprendre dans la continuité des premières recommandations avancées par le rapport *Turner la page* : de nouveaux protocoles et pratiques sont déployés au sein des institutions, et plusieurs professionnels autochtones décrochent des postes clés (Franco 2019a, 144). Les musées durant ces décennies sont aussi marqués par la mobilisation anticoloniale et une dénonciation constante des politiques gouvernementales à l'égard des Premiers Peuples. C'est ainsi qu'à l'occasion des 500 ans de l'arrivée de Christophe Colomb en 1992, plusieurs musées et galeries d'art organisent, en « décélebration », des expositions critiques des relations entre Premiers Peuples et groupes eurodescendants (Cooper 2008, 108; De Lacroix 2017, 58)²⁰⁴. Plusieurs mouvements sociaux et institutionnels influencent ensuite profondément le paysage au tournant des années 2010. Presque vingt ans après l'exposition *The Spirit Sings* et le mouvement qu'il a entraîné, la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007), fruit de plusieurs décennies de discussions internationales, souligne ainsi plusieurs droits des peuples autochtones touchant

²⁰⁴ Par exemple, au Canada, *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines* est organisée au Musée canadien des civilisations à Hull par les commissaires autochtones Gerald McMaster et Lee-Ann Martin. Une autre exposition collective, *Terre, Esprit, Pouvoir*, se tenait la même année au Musée des beaux-arts du Canada (De Lacroix 2017, 59).

directement à leur développement culturel : le droit de maintenir et de renforcer des institutions culturelles distinctes, celui d'obtenir le rapatriement des restes humains et la restitution des biens culturels, intellectuels, religieux et spirituels (articles 5 et 11) ou encore celui de préserver et de contrôler leurs patrimoines matériels et immatériels. Le contexte canadien est marqué plus particulièrement par le mouvement *Idle No More* (2012), d'une part, et la tenue de la Commission de Vérité et de Réconciliation (2008-2015), d'autre part, qui enrichissent les discussions autour de la reconnaissance des expertises autochtones. Mouvement acéphale de protestation, *Idle No More* est créé en novembre 2012 par quatre femmes, Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheelah McLean et Nina Wilson, inquiète des possibles répercussions territoriales et environnementales qu'entraînerait l'adoption de la loi omnibus C-45 proposée par le gouvernement de Stephen Harper²⁰⁵. La mobilisation, qui débute dans la Saskatchewan, s'étend ensuite à l'ensemble du Canada. Elle intègre un ensemble plus vaste de revendications, qui résonnent avec les décennies précédentes, comme le fait remarquer Leanne Simpson : « *The Idle No More movement is a movement that was born out of 400 years of resistance that came before. Idle No More is only the latest mass mobilization visible to white Canada*²⁰⁶ » (In L. B. Simpson, Rinaldo Walcott, et Glen Coulthard 2018, 77). La militante algonquine Widia Larivière, qui amène le mouvement au Québec avec la réalisatrice et militante innu Melissa Mollen Dupuis, souligne que la mobilisation a permis de stimuler les discussions au sein d'une population canadienne qui découvre alors son ignorance des réalités autochtones : « Il y a une demande grandissante pour apprendre depuis les débuts d'*Idle No More*. Je ne sais pas comment c'était avant, mais j'ai l'impression que c'est venu changer l'intérêt des gens et raviver la curiosité

²⁰⁵Officiellement connue sous le nom de Loi sur l'emploi et la croissance, l'introduction de la loi C-45 a touché plus de 60 lois, dont la Loi sur les Indiens, la Loi sur la protection des eaux navigables et la Loi sur les évaluations environnementales. Afin d'exprimer leur inquiétude sur les impacts territoriaux et environnementaux de cette proposition, Jessica Gordon, Sylvia McAdam, Sheelah McLean et Nina Wilson créent une page Facebook, qu'elles intitulent « Idle No More », et qui donne son nom au mouvement qui suit (Marshall 2019).

²⁰⁶ « Le mouvement Idle No More est un mouvement qui est né des 400 ans de résistance qui l'ont précédé. Il n'est que la dernière mobilisation de masse visible pour les Canadiens blancs ».

de la population par rapport aux enjeux autochtones » (in Gentelet 2014, 12). Les activités organisées au cours de la mobilisation sont aussi régulièrement tournées vers l'éducation populaire, à destination des Autochtones et des Allochtones. Elles reposent en partie sur le développement d'espaces de dialogue qui révèlent de profonds enjeux pédagogiques et communicationnels, comme l'explique Melissa Mollen Dupuis :

Un autre aspect par rapport à cela est que les gens se sont rendu compte qu'ils n'étaient vraiment pas éduqués par rapport aux questions autochtones. Le fait aussi que la Commission vérité et réconciliation se soit passée pendant l'hiver de la mobilisation a donné de l'élan au mouvement et amené une ouverture qu'on ne pouvait pas espérer (Gentelet 2014, 13).

La Commission de Vérité et de Réconciliation (CVR), aux antipodes de la mobilisation d'*Idle No More*, est une démarche étatique qui cherche à établir une réconciliation²⁰⁷ avec les communautés autochtones. Instituée en 2008, elle nourrit toutefois les discussions et influence également profondément le paysage institutionnel et culturel. Un ensemble de projets éducatifs et expographiques sont par ailleurs mis en place en amont et en parallèle des différentes sessions de la CVR organisées dans tout le Canada. La première exposition sur les pensionnats, *Where Are the Children? Healing the Legacy of the Residential Schools*, est inaugurée aux Archives nationales du Canada en 2002. Par la suite, plusieurs communautés montent des expositions explorant les spécificités locales et les perspectives communautaires sur les pensionnats (Moran 2015). Igloliorte (2011) tente, par exemple, l'exercice difficile de mettre en exposition l'expérience résidentielle des Inuit en collaborant avec huit survivants venant des quatre régions de l'Inuit Nunangat. Le rapport de la CVR, publié en 2015 comprend plus particulièrement 94 appels à l'action dirigés vers un ensemble d'institutions. Parmi elles, plusieurs recommandations exigent un

²⁰⁷ L'idée d'une réconciliation émerge initialement dans le cadre des politiques de reconnaissances des peuples autochtones dès la Commission royale de 1994, avant de devenir le concept clé de la CVR (Coulthard 2018), en dépit de l'écueil que représente l'idée de réconciliation, qui sous-tend une conciliation préalable (Amagoalik 2008).

rapprochement des musées et des archives avec les communautés autochtones, et plus particulièrement leur conformité avec la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (Commission de vérité et réconciliation du Canada 2015a). Dans le contexte de la CVR, la muséologie, et plus particulièrement le monde de l'art, s'investit donc dans une dynamique promotionnelle de la réconciliation, par la multiplication de projets, de programmes et de financement, ce que les chercheuses Gabrielle L'Hirondelle Hill et Sophie McCall (2015) ont appelé une « industrie de la réconciliation ». Bien que certains de ces projets aient pu constituer des espaces de réévaluation radicale et de subversion des récits de la réconciliation, cette industrie est aussi constituée d'initiatives étatiques, institutionnelles ou autrement officielles visant à aboutir à un développement social désiré, celui d'une réconciliation préservant la présence et la pertinence des institutions et des organisations établies (McCall et L'Hirondelle Hill 2015; Coulthard 2018).

Les musées sont donc confrontés depuis quelques années à un certain nombre de défis relationnels et pédagogiques dans la préservation et l'exposition des patrimoines autochtones. Pour mieux appréhender ces institutions en changement, la muséologue Marie-Charlotte Franco (2019a; 2019b) propose une analyse ancrée dans une double dynamique de décolonisation et d'autochtonisation. Ces deux termes, utilisés régulièrement ensemble, désignent deux processus complémentaires qui recouvrent un double mouvement de déconstruction et de reconstruction conceptuelle et pratique.

La déconstruction des paradigmes et des pratiques historiques, particulièrement ceux enracinés dans le déni de l'historicité et de la contemporanéité des peuples autochtones, constitue alors un thème majeur dans le projet critique de réécriture épistémologique mené par les penseurs autochtones et allochtones. Ce travail inclut la compréhension du rôle du musée dans l'entreprise coloniale, un rôle qui depuis les années 1990 est exploré et étendu à d'autres sphères institutionnelles et culturelles, comme le monde de l'art. Pour la muséologue Amy Lonetree (Ho-Chunk), ce travail de critique et de réécriture historiographique est au cœur d'un

processus de décolonisation muséale : « *A decolonizing museum practice must be in the service of speaking the hard truths of colonialism*²⁰⁸ » (Lonetree 2012, 6). Les méthodologies décoloniales deviennent alors centrales à l'historiographie des Premiers Peuples (Miller 2008), en explorant le colonialisme de peuplement comme un effet structurant de l'histoire passée et actuelle (Tuck et Yang 2012, 5). Le processus de décolonisation exige la mise en lumière de sa continuité dans les structures sociales actuelles, et leur transformation subséquente.

Dans un ouvrage explorant le déploiement des méthodologies autochtones dans la recherche, la chercheuse en sciences de l'éducation, Margaret Kovach (Sakewew p'sim iskwew), soutient que la mise en pratique de ces méthodologies décoloniales doit aboutir à la création d'espaces où les perspectives autochtones ne sont plus systématiquement dévalorisées : « *The purpose of decolonization is to create space in everyday life, research, academia, and society for an Indigenous perspective without it being neglected, shunted aside, mocked, or dismissed*²⁰⁹ » (Kovach 2009, 85). Les structures, les paradigmes et les pratiques sont ainsi transformés pour participer à un processus de résurgence autochtone, comme le discerne la chercheuse maorie Linda Tuhiwai Smith dans son ouvrage fondamental *Decolonizing Methodologies*:

*Decolonization [...] does not mean and has not meant a total rejection of all theory and research or Western knowledge. Rather, it is about centring our concerns and world views and then coming to know and understand theory and research from our own perspectives and for our own purposes*²¹⁰ (Smith 1999, 39).

²⁰⁸ « Une pratique muséale décolonisatrice doit être au service de l'expression des terribles vérités du colonialisme ».

²⁰⁹ « L'objectif de la décolonisation est de créer un espace dans la vie quotidienne, la recherche, le monde universitaire et la société pour une perspective autochtone, sans qu'elle soit négligée, écartée, moquée ou rejetée ».

²¹⁰ « La décolonisation [...] ne signifie pas et n'a pas supposé un rejet total de toute théorie et recherche, ou du savoir occidental. Il s'agit plutôt de cibler nos intérêts et nos visions du monde, puis d'apprendre à connaître et à comprendre la théorie et la recherche à partir de nos propres perspectives et pour nos propres objectifs ».

Le recours au concept de décolonisation ne fait toutefois pas l'unanimité. Les auteures Eve Tuck et K. Wayne Yang (2012) mettent en garde contre le traitement de la notion de décolonisation comme métaphore. Elles rappellent que la décolonisation est un processus global impliquant le renversement des régimes coloniaux, la restitution des terres et la souveraineté autochtone. Elles critiquent en conséquence son utilisation par un ensemble d'institutions qui intègre un vocable séduisant, mais superficiel, de la réconciliation entre différents groupes marginalisés et les structures ayant participé ou profité de cette marginalisation. Or, il est difficile d'envisager une décolonisation des structures universitaires et muséales qui, sans restitution pleine et entière des collections et des terrains sur lesquelles elles sont construites, vont au bout de ce projet de décolonisation. Dylan Robinson et Keavy Martin (2016) mettent aussi en lumière le dilemme posé par ce terme, lequel est présent dans leurs travaux universitaires. Ces auteurs insistent sur l'importance d'un processus intellectuel reposant sur l'accumulation de gestes plus modestes, mais potentiellement porteurs de changement :

As scholars committed to processes of decolonization, we struggle with the reality that almost nothing we can do will lead immediately or directly to the return of land or to the unsettling or dissolution of Canada's claim over Indigenous territories. [We] maintain a belief that even small, symbolic, and everyday actions are significant and therefore need to be thought through carefully. While focusing on small actions puts us in danger of feeling that we have 'done enough' (thereby avoiding the larger decolonizing actions that need to take place), discounting them not only risks creating a sense of powerlessness and despair, but also misses the potential of micro-actions to ripple, to erode, and to subtly shift²¹¹ (Robinson et Martin 2016, 13).

²¹¹ « En tant que chercheurs impliqués dans les processus de décolonisation [de la recherche], nous sommes confrontés à la réalité que presque rien de ce que nous pouvons faire ne mènera immédiatement ou directement à la restitution de terres, à la remise en question ou à la dissolution de la revendication du Canada sur les territoires autochtones. [Nous] restons persuadés que même les petites actions symboliques et quotidiennes sont importantes et qu'elles doivent donc être mûrement réfléchies. Si le fait de se concentrer sur des gestes minimes risque de nous donner l'impression d'en avoir " fait assez " (au dépit des actes majeurs de décolonisations qui doivent avoir lieu), le fait de les ignorer risque non seulement de créer un sentiment d'impuissance et de désespoir, mais aussi de

Franco relève par ailleurs une préférence pour la notion d'autochtonisation au sein des musées québécois, jugée plus positive :

Le terme autochtonisation, quant à lui, semble être plutôt employé par des Allochtones. Plusieurs hypothèses pourraient expliquer cette tendance. Plus positif, il revient à rendre un élément, un contexte, une structure autochtone et non pas à en soustraire une forme coloniale. Plus positif, ce terme permet donc d'inclure la notion d'autochtonie sans utiliser le champ lexical de la colonisation qui reviendrait sans doute à engager l'institution et ses employés dans une sorte d'examen de conscience historique pour remettre en cause les pratiques et les modes de pensées en plus de laisser sous-entendre l'existence d'une situation coloniale encore vivace au Canada. Au lieu d'extraire les zones d'ombre issues du colonialisme, il s'agit donc plutôt d'aller à la rencontre et de s'imprégner des régimes de vérité autochtones afin de rendre des structures occidentales plus autochtones grâce à l'incorporation de processus scientifiques, de savoirs et de pratiques issus des Premiers Peuples (Franco 2019a, 291).

Les démarches d'autochtonisation des musées regroupent ainsi un ensemble de stratégies de « reconstruction », c'est-à-dire la transformation et l'hybridation des logiques et des pratiques muséales par processus de négociation et de collaboration. La muséologue Julie Bibaud défend une pratique de coexistence et d'autochtonisation des pratiques, permettant d'intégrer des expertises et des formes de savoirs et de pratiques autochtones auparavant marginalisées; un processus axé « sur la reconnaissance de "voix", de formes de savoirs et de pratiques qui ont longtemps été occultées et mises à mal par les approches muséologies occidentales » (Bibaud 2015, 4). Les réflexions entamées visent à renouveler les relations entre Premiers Peuples et musées, dans des partenariats équitables qui respectent d'une part les paradigmes scientifiques de création de connaissance, et d'autre part les paradigmes respectifs à chaque nation ou communauté autochtone. Les stratégies déployées atteignent différents niveaux de concertation, ou de « coexistence, » selon les rôles du musée et

passer à côté du potentiel d'impact, d'érosion et de transformation dont peuvent faire preuve des micro-actions ».

le degré différentiel présent entre pratiques muséales conventionnelles et pratiques vernaculaires (Bibaud 2015; E. Kaine et al. 2017; Franco 2019b). Ce processus d'autochtonisation s'accomplit par une démarche de contextualisation culturelle, ou plutôt de recontextualisation culturelle. Par l'établissement de nouvelles méthodes d'intégration des récits et des paradigmes autochtones, cette approche transforme les manières dont la nature et la fonction des objets sont comprises au sein des musées (Zawadski 2018, 71). Elle participe aussi à l'affirmation de la survivance et de la créativité continue des Premiers Peuples. Par exemple, à partir de 1999, le musée McCord, à l'instar de la plupart des musées d'histoire et de civilisation au Canada, a presque systématiquement intégré les œuvres d'art contemporain des Premières Nations dans ses expositions. À contre-courant de l'esthétisation décontextualisée des œuvres, ces objets sont alors exposés pour leur signification, leur fonction et ce qu'elles expriment sur les relations des humains au monde environnant : « Le musée du XXI^e siècle tend désormais à envisager les *musealia* comme des sources de récits personnels ou collectifs, » précise ainsi Franco (2019a, 236), dont les recherches ont justement porté sur l'intégration de l'art contemporain au musée McCord, musée d'histoire de Montréal. L'institution a investi cette approche en intégrant des œuvres d'art contemporain autochtone dans son exposition permanente, mais aussi en organisant des résidences d'artistes autochtones, invités à travailler sur ses collections pour une relecture donnant lieu à de nouvelles productions artistiques. Désormais, en incluant les arts visuels contemporains à leur exposition, l'interprétation qu'ils en offrent dépasse certains paradigmes historiques tout en investissant le champ de la critique institutionnelle (Franco 2019a).

Pour conclure, cette double dynamique de décolonisation et d'autochtonisation débouche, d'une part, sur une meilleure compréhension des mécanismes d'appropriation des patrimoines autochtones par les musées allochtones, et d'autre part, d'une restructuration de l'institution, de ses paradigmes et de ses pratiques. Les méthodes mises en œuvre visent alors à repenser la façon dont les objets sont considérés, et les récits, mis en avant, tout en établissant des relations différentes avec les publics autochtones et allochtones. Le dernier sous-

chapitre s'attarde sur ces transformations, et leur limite. Je m'intéresse plus particulièrement à l'art contemporain inuit et aux manières dont son historiographie, sa collecte et son exposition sont aujourd'hui pensées, apportant de nouvelles manières d'envisager la continuité culturelle, l'adaptation matérielle et l'avenir des sociétés inuit.

4.2. Vers une histoire inuit des arts

4.2.1. Méthodes et concepts de l'art inuit

« *Although much has been written, we are still just at the beginning of our art history*²¹² » conclut Igloliorte dans un article publié en 2010 (Igloliorte 2010, 46). Elle est alors la seule Inuk à avoir un doctorat en Histoire de l'art au Canada, et l'une des rares commissaires inuit. En une décennie toutefois, sous l'influence des développements conceptuels et pratiques évoqués précédemment, les projets se sont multipliés. Alors que l'histoire de l'art inuit a été principalement formulée de l'extérieur, depuis quelques années des artistes, des historiens et des professionnels s'engagent dans la production de nouvelles méthodes et dans l'introduction de nouveaux concepts pour l'étude de l'art inuit. Dès les années 1980, un renouvellement des approches à l'art inuit déconstruit ainsi un certain nombre d'idées bien ancrées dans la discipline, en déplaçant l'intérêt vers la fabrique sociale de la création et de la diffusion de l'art inuit. Ces approches rendent plus particulièrement possible la combinaison de méthodologies de l'histoire de l'art avec celles liées à l'anthropologie et à l'histoire sociale. Alors que les écrits sur l'art inuit dans les années 1950 à 1970 tentaient de l'isoler de ce qui était considéré comme de la culture matérielle, durant les années 1980, les historiens de l'art se tournent vers certaines approches inspirées de l'anthropologie. Historiens de l'art et commissaires tentent alors de présenter l'expérience des artistes inuit en s'appuyant principalement sur des entretiens, une meilleure contextualisation culturelle, et une présence plus permanente dans les institutions (Bagg 2002). Ainsi, à la suite d'un rapport commandé en 1983 à l'historienne de l'art et conservatrice Jean Blodgett²¹³, dans le but d'encourager une stratégie d'acquisition et d'exposition d'œuvres d'artistes autochtones contemporains, le Musée des Beaux-arts du Canada inaugure en 1988 les premières

²¹²« Bien que beaucoup de choses ont été écrites, nous sommes encore aux débuts de notre histoire de l'art ».

²¹³ Jean Blodgett (1945-2020) se spécialise d'ailleurs dans l'art inuit. Elle organise par exemple l'une des premières rétrospective dédiée à un artiste, l'artiste Etidlooie (1901-1981), en 1984. Ses recherches se sont principalement concentrées sur les arts graphiques de Kinngait (Cape Dorset).

salles permanentes d'art inuit (Nemiroff 1992, 16). Si ces approches trouvent une base philosophique dans le courant de l'art émergeant à partir des années 1960 (Harris 2004), elles sont aussi ancrées dans des approches développées au sein des réseaux de diffusion inuit. Deux champs prescripteurs du monde de l'art se révèlent ici particulièrement importants : la littérature et le commissariat.

Dans les écrits sur l'art inuit, qui constituent un vaste corpus (Duchemin-Pelletier 2014, 19-29), dont très peu ont été produits par les Inuit, la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec joue un rôle précoce dans la réflexion sur l'art. Elle publie ainsi en 1969 *Unikkaatuat sanaugarnngnik atyingualit Puvirngniturngmit*, un recueil d'histoires de Puvirnituaq illustré par des sculptures d'artistes de la communauté et compilé par Zebedee Nungak. Quelques années plus tard, elle publie quelques carnets d'artistes mêlant reproductions d'œuvres, récits personnels et histoire orale, valorisant ainsi des individus, tels Tivi Etok (en 1975 et 1976) et de Davidialuk Alasuaq (en 1978), reconnus autant pour leur talent d'artiste que pour leur qualité de conteur. Pour Duvicq, ces carnets d'artistes « séduiraient davantage le lectorat inuit parce que la dimension esthétique y est bien moins importante que la perspective historique (personnelle et collective) dont ces ouvrages se font les dépositaires » (Duvicq 2015, 169). Ces publications demeurent toutefois peu courantes. Comparées à la publication de livres d'art inuit, elles ont un impact relativement peu déterminant sur la perception de l'art inuit au Sud.

C'est surtout la revue *Inuit Art Quarterly* (IAQ) publiée par l'*Inuit Art Foundation*, qui devient à partir de la fin des années 1980 une plateforme importante, si ce n'est le principal outil référentiel pour les acteurs du milieu, y compris les artistes²¹⁴. L'historienne de l'art Florence Duchemin Pelletier (2014), qui revient sur le développement de cette revue, identifie un tournant visant à la fois à la promotion et

²¹⁴ À partir de l'été 1990, des exemplaires de chaque numéro sont offerts aux artistes en activité, accompagné d'un supplément leur étant spécifiquement adressé et se concentrant sur les difficultés pratiques de la pratique artistique (Duchemin-Pelletier, 2014, 581).

à la défense de l'art inuit, dans les années 1990. Plus particulièrement, la revue s'efforce de faire connaître des artistes en rupture avec les perspectives primitivistes, dont les œuvres investissent des thématiques, des médiums ou des styles considérés comme innovateurs, à l'instar de David Ruben Piqtoukun, mentionné dans le premier chapitre. Cette diffusion de l'idée d'un art « en rupture », explique Duchemin-Pelletier (2014, 578-586), a pour conséquence d'offrir une vision lacunaire du paysage artistique inuit, quitte à renforcer des distinctions entre art contemporain et industrie touristique. À mon sens, cette prise de position de l'IAQ se comprend ici comme un rejet des paradigmes primitivistes, en s'établissant à dessein à l'opposé, par la célébration de la rupture et la valorisation d'une avant-garde inuit, quitte à consolider une dichotomie entre tradition et innovation. Bien que les travaux de Berlo (1999), évoqués aussi dans le premier chapitre, supposent que certaines représentations « en rupture », particulièrement dans le champ du commentaire social, ont été produites au sein des communautés sans être destinées à être diffusées, le rôle prescripteur de la revue n'est néanmoins pas à négliger et interroge sur la manière dont la rupture « s'épanouit là où elle est encouragée à le faire, dans l'objectif de forger un nouveau paradigme » (Duchemin-Pelletier 2014, 601) aux dépens d'artistes plus conventionnels et moins au fait du langage de l'art contemporain.

Cette idée de la rupture face aux formes conventionnelles continue de prospérer aujourd'hui, mais elle s'est aussi complexifiée et diversifiée, notamment avec le développement de réflexions sur la notion de continuité culturelle. Citons, par exemple, Nancy Saunders, artiste originaire de Kuujuaq (Nunavik) travaillant à Montréal, qui remet en question dans son travail les clichés de l'art inuit. Une de ses œuvres, tirée de la série *Decategorizing and Reclaiming* (2019), où elle superpose photographies en noir et blanc des paysages du Nunavik et touches de couleur fluo, fait ainsi la couverture du numéro d'Hiver 2019 de *Inuit Art Quarterly*. Toutefois, d'autres paradigmes émergent, avec une relecture d'œuvres historiques et de pratiques artistiques marginalisées. On relève plus particulièrement la place faite à la création littéraire, sous la forme de textes d'artistes, de récits, de poèmes. Je fais ainsi référence dans mon introduction au texte de Leanne Inuarak-Dall, qui donne à voir

d'autres liens tissés entre différentes générations d'artistes, et différents courants artistiques et pratiques quotidiennes. Un intérêt pour la création textile, avec la présence d'articles sur l'histoire de la tapisserie (Zawadski 2020) ou la vente sur les réseaux sociaux (Montpetit 2018) complexifie ainsi un peu plus les divisions tracées entre art contemporain et production commerciale. Il ne s'agit pas forcément d'une troisième voie, et encore moins d'une synthèse, puisque ces différents courants qui constituent le paysage artistique inuit, et les tensions qui peuvent en résulter continuent de coexister, au sein et en sus de l'IAQ. On pourrait plutôt y voir une diversification et une sédimentation des paradigmes d'interprétation des œuvres envers lesquels l'IAQ conserve un rôle important de prescription et de diffusion.

La pratique autochtone du commissariat constitue une deuxième voie importante dans le renouveau des paradigmes de l'art inuit. Le sous-chapitre précédent a montré l'importance des commissaires autochtones pour la diffusion des œuvres et la création de réseaux. Plus généralement, le commissariat, sous la forme de la pratique critique du commissariat engagé émergeant à la fin des années 1960, fonctionne ici comme un espace de mise en pratique dans la production de nouvelles connaissances sur les œuvres. Au-delà de leur rôle de logisticien, les commissaires doivent être considérés, dans ce contexte, comme des participants actifs qui endossent de façon croissante un rôle « comme producteur.trice.s, c'est-à-dire [...] comme agent.e.s culturel.le.s de transformation sociale » (Fraser et Ming Wai Jim 2018, 9) pour reprendre la formulation des historiennes de l'art Marie Fraser et Alice Ming Wai Jim, d'où la question de la spécificité de sa participation. Pour la commissaire Anishinaabe Jaimie Isaac, une pratique engagée du commissariat autochtone transforme nécessairement les discours qui canalisent la diffusion de l'art contemporain :

In view of the unbalanced history of Aboriginal representation in the galleries, museums and colonial meta-narratives, the curatorial process necessarily shifted as Indigenous curators contributed to the dialogue, advocated for Indigenous cultural material and arts, and advanced the importance of

*embodied and traditional knowledge, ontology, epistemology and protocols*²¹⁵ (Isaac, 2016, 21).

Le commissariat fonctionne alors comme un outil non seulement de monstration, mais aussi d'investigation de ces connaissances. Le conservateur Ryan Rice pousse la description jusqu'à établir le parallèle avec un travail d'architecte : « *curator is also an architect, one who has the foresight to build an approachable, empathetic space that can broaden perspectives within the cultural landscape*²¹⁶ » (Rice 2018, 106). La pratique du commissariat devient alors un acte de création d'espaces de médiations et d'élargissement des perspectives, finalement de transformation structurelle de l'espace d'exposition, permettant d'accueillir différemment artistes et public.

Le croisement des réflexions nourrissant une pratique autochtone du commissariat et les préoccupations touchant à l'art inuit poussent plusieurs artistes et commissaires à se poser la question de méthodes distinctes dans le commissariat de l'art inuit. Lors d'une discussion publiée dans *Inuk Art Quarterly*, Heather Igloliorte, la commissaire Jocelyn Pirainiin et l'artiste et commissaire Heather Campbell se demandent ainsi : « *What is an Inuit way to be a curator?* » (Igloliorte, Campbell, et Piirainen 2017, 25). Les pratiques développées et expérimentées constituent alors une diversité de solutions et d'intérêts, qui favorisent la résurgence des épistémologies inuit par une transformation structurelle des méthodes de travail et des espaces d'exposition, par l'énonciation de régimes inuit d'historicité, ou encore par l'élargissement des canons artistiques, autant à des pratiques historiques qu'à des

²¹⁵ « engageant le dialogue, en prenant position pour la culture matérielle et les arts autochtones, et en affirmant l'importance des savoirs, des ontologies, des épistémologies et des protocoles traditionnels et incorporés »

²¹⁶ « Le conservateur est aussi un architecte, capable de faire preuve de suffisamment de lucidité pour construire un espace accessible et empathique, afin d'élargir les perspectives au sein du paysage culturel ».

médiums inédits²¹⁷. Par exemple, quand le Canada est représenté à la Biennale de Venise par le collectif de cinéaste Isuma ᐃᓄᐱ²¹⁸, le pavillon est conçu, pour la première fois dans son histoire, par une équipe de commissaires sélectionnés par Isuma, et qui inclut l'artiste et commissaire émergente Asinnajaq. Selon son témoignage, cette équipe a travaillé de pair avec le collectif selon des principes d'apprentissage réciproque, conformément à des méthodologies inuit de collaboration et de mentorat. L'équipe a ainsi pu profiter et apprendre mutuellement tant de l'expérience des commissaires aux parcours divers que des contributeurs d'Isuma, afin de tenir compte des perspectives inuites sur l'historicité et la continuité culturelle: « *I think that in the tradition of the work that Isuma has done for these past three years, it brings the Inuk perspective in a time when we haven't necessarily heard that exact perspective yet*²¹⁹ » (Asinnajaq et Hopkins 2019). Ces projets de réécriture historiographique concernent aussi l'histoire de l'art même, poussant à rétablir une histoire inuit des arts. Comme le précise l'anthropologue et conservatrice Lisa Koperqualuk: « *There is a very particular history to [Inuit art] and it's an Inuit story*²²⁰ » (comm. pers. 2019). Koperqualuk continue ensuite sur l'importance de cette histoire :

That has to be heard. Through storytelling by Inuit artists, perhaps, through the sculptures, through whatever means it could be. And then, as we go on, the more contemporary artists now are

²¹⁷ Les publications suivantes offrent un rapide aperçu de la diversité des centres d'intérêts : Asinnajaq et C. Hopkins, « Candice Hopkins and Asinnajaq in Conversation », *Ocula*, 4 mai 2019, <https://ocula.com/magazine/conversations/candice-hopkins-and-asinnajaq/>; Igloliorte, H., "Curating Inuit Qaujimaqatugangit: Inuit Knowledge in the Qallunaat Art Museum", *Art Journal*, 76, n° 2, 2017, p. 100-113; Igloliorte, Campbell, et Piirainen, « Inuit Curators in Conversation ».

²¹⁸ Déjà mentionné dans le deuxième chapitre, ce collectif est fondé au Nunavut par Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Pauloosie Qulitalik et Paul Apak Angilirq. Quatuor de vidéastes, il a acquis une réputation internationale avec, entre autres, le film *Atanarjuat : The Fast Runner* réalisé en 2001 pour lequel il a remporté la Caméra d'or au Festival de Cannes lors de la même année.

²¹⁹ « Je pense que dans la lignée du travail accompli par Isuma au cours des trois dernières années, nous apportons une perspective inuit à un moment où nous n'avons pas encore réellement entendu cette perspective ».

²²⁰ « L'histoire [de l'art inuit] est très particulière et c'est une histoire inuit ».

*expressing life through art, which is beautiful to see, because we glimpse Inuit culture and Inuit interpretation of their own lives*²²¹.

Elle souhaite ainsi dépasser une perspective purement esthétique pour explorer l'inscription de ces œuvres dans les paradigmes des artistes inuit, engageant par conséquent l'histoire de l'art inuit dans un processus de recontextualisation culturelle. Ce processus passe par exemple dans l'énonciation d'une continuité culturelle, une notion qui dépasse la simple opposition entre tradition et innovation, pour lier passé, présent et futur dans un continuum (Igloliorte et Taunton 2017, 5). Par l'exploration de la continuité entre les pratiques culturelles, ce projet remet en cause une disparition ou une dégradation des cultures autochtones, en se concentrant sur les conceptions autochtones d'historicité, de continuité, d'agentivité et de résurgence. Ce projet semble nourrir par exemple les pistes explorées récemment par l'IAQ, ou encore le développement expographique du pavillon canadien à Venise. Igloliorte mobilise aussi cette approche, dans ses pratiques commissariales et ses écrits sur l'art inuit, en ayant recours aux *Inuit Qaujimajatuqangit* (IQ), précédemment traité dans le troisième chapitre. Les IQ sont l'aboutissement d'un travail de conceptualisation d'un ensemble de valeurs et de savoir-être, destinée à guider l'implémentation d'institutions et leurs adaptations aux aspirations inuit lors de l'établissement du Nunavut. Igloliorte fait le choix d'explorer leur potentiel pour l'histoire de l'art, en introduisant différents concepts issus des IQ dans son interprétation des parcours des artistes et des œuvres créées :

At the center of this philosophy is respect for relationships: the relationship with the land; the relationship with Arctic flora and fauna; and, especially, the relationship between family members and community members as to their responsibilities to each other, as well as their responsibility to pass on knowledge between generations. This philosophy, applied to the arts, underscores that for Inuit, the

²²¹ « Elle doit être entendue. Par le récit des artistes inuit, peut-être, par les sculptures, et n'importe quel autre moyen possible. Et puis, au fil du temps, les artistes plus contemporains exprime leur vie par l'art, ce qui est beau à voir, parce que nous entrevoyons la culture inuit et la perception qu'ont les Inuit de leur propre existence ».

*way to respect our ancestors is to maintain our living traditional knowledge and to be resourceful and creative, as they had to be. In this way, the work of Inuit artists is to constantly seek to deepen their knowledge of our longstanding creative practices while also continuously innovating to ensure that these practices thrive and participate in that living knowledge. Ingenuity is our tradition. The title of the exhibition, Ilippunga, the title which the elder Piita Irniq gave to me, reflects this intergenerational transmission of knowledge. It means, "I have learned."*²²²(Igloliorte 2017, 103).

Igloliorte fait ici référence au titre donné à l'exposition permanente d'art inuit du Musée des Beaux-arts du Québec, qu'elle conçoit à la suite du redéploiement des salles d'art inuit, ouvertes en 2016. Elle travaille ainsi, entre autres, à l'élargissement de la définition de l'art inuit, alors même que la collection du musée est avant tout sculpturale, en se focalisant sur les contextes culturels et sociaux, et en abordant différents mouvements de revitalisation (Igloliorte 2017). C'est plus particulièrement sur cet élargissement des canons artistiques que j'aimerais d'ailleurs clore ce sous-chapitre. L'application de nouvelles méthodes et de nouveaux concepts à l'étude de l'art inuit a effectivement le potentiel de transformer radicalement les différents statuts accordés à l'objet, qui jusqu'alors reposait sur une approche différentielle et hiérarchisée, intimement liée aux développements des musées. J'ai jusqu'à maintenant peu exploré en détail la question des statuts accordés aux objets dans l'espace muséal, à part pour en offrir une rapide définition en introduction. Le renouvellement des cadres d'interprétation des arts inuit fournit un point d'entrée pertinent à cette question, en l'abordant par le prisme de la déconstruction des catégories, des canons et des modalités d'inclusion et d'exclusion des objets.

²²² « Au centre de cette philosophie se trouve le respect des relations : la relation avec le territoire, la relation avec la flore et la faune arctiques et, surtout, les relations entre membres d'une famille et d'une communauté, leurs responsabilités les uns envers les autres, ainsi que leur responsabilité de transmettre les savoirs d'une génération à l'autre. Cette philosophie, appliquée aux arts, souligne que pour les Inuit, la façon de respecter nos ancêtres est de maintenir notre savoir traditionnel vivant et de faire preuve d'ingéniosité et de créativité, comme ils le faisaient. Ainsi, le travail des artistes inuit consiste à chercher constamment à approfondir leur connaissance sur des pratiques créatives de longue date tout en innovant continuellement pour que ces pratiques prospèrent et participent à un savoir vivant. L'ingéniosité est notre tradition. Le titre de l'exposition, Ilippunga, le titre que m'a donné l'aînée Piita Irniq, reflète cette transmission intergénérationnelle du savoir. Il signifie "J'ai appris" ».

La mutation des pratiques d'exposition et d'interprétation des objets au 19^{ème} siècle transforme radicalement la réception des objets perçus principalement comme des curiosités avant l'émergence de l'anthropologie sociale et de l'archéologie. Les objets sont alors reçus dans un cadre que l'anthropologue James Clifford a nommé le système art-culture. Depuis le début du siècle, les objets provenant de sources non occidentales ont été classés en deux grandes catégories, répondant à deux référents établis comme mutuellement exclusifs : les œuvres d'art (référent esthétique) et les artefacts (référent culturel) (Clifford 1988, 229). Jusqu'aux années 1950, les objets inuit sont principalement considérés comme des artefacts, relevant des musées d'histoire naturelle et d'anthropologie (Igloliorte 2019, 62). À la suite du voyage de James Houston, la division industrielle du département du Nord canadien et des ressources naturelles, qui travaille à établir la stabilité économique des communautés du nord du Canada, prend la responsabilité de la diffusion des objets en les requalifiant d'œuvres d'art. Après des tentatives infructueuses de commercialisation comme artisanat, la décision est effectivement prise de les intégrer à un réseau symboliquement et financièrement plus avantageux, celui des Beaux-arts²²³. Je reprends ici les mots de Sharon Van Raalte, coordinatrice de l'exposition de 1973 *Sculpture/ Inuit*, qui évoquent le sort réservé aux objets qui ne sont alors pas en situation d'œuvre d'art, même s'ils relèvent d'une production sculpturale :

*It is our intention with this exhibition to assemble and display the finest examples of Eskimo carving, past and present, in order to establish the high quality of this art among other art forms of the world, and to demonstrate the quality which distinguishes the finest Eskimo carvings from the vast production of souvenir and craft items*²²⁴.

²²³ Plusieurs auteurs offrent une discussion détaillée de ces questions de statut, de commercialisation et de la manière dont elle s'applique aux arts inuit. Voir par exemple Vorano (2007), Coward Wight (2013a), Lennox (2012), Duchemin-Pelletier (2014) et Igloliorte (2019).

²²⁴ Lettre de S. Van Raalte, 3 février 1971, Archives du MBAM, dossier E2651: « Notre intention, avec cette exposition, est de rassembler et de présenter les plus beaux exemples de la sculpture esquimaude, passée et actuelle, afin d'établir la haute qualité de cet art parmi les autres formes d'art du monde, et de démontrer la qualité qui distingue les plus belles sculptures esquimaudes de la vaste production de souvenirs et d'objets artisanat ».

Les expressions employées par Van Raalte révèlent ici un processus de constitution d'un canon de l'art inuit, caractérisé par son exceptionnalité, avec un ensemble de spécimens qui passe du statut d'œuvre d'art à celui convoité de chef-d'œuvre. La réflexion de Van Raalte montre aussi l'utilisation au fil des décennies des catégories d'artisanat et de souvenir, réduits à une vaste production indéterminée, mais qui ne répondent pas non plus à des référents culturels considérés comme suffisamment authentiques pour être définis comme des artefacts. Ces différentes qualifications influencent sur plusieurs décennies le travail des artistes, les marchés internes et externes, et la promotion des œuvres. La production touristique et l'art commercial ont toutefois été systématiquement dévalorisés, trouvant leur place dans les foires d'artisanat ou les expositions de « folklore » (Clifford 1988, 222). L'historienne de l'art Édith-Anne Pageot rappelle ainsi l'association au 20^{ème} siècle du folklore avec un caractère anonyme et collectif, aux antipodes de l'importance accordée à l'individualité dans l'art contemporain. Le folklore est alors associé à un manque de sérieux, à un passé préindustriel, et à la « muséification » des traditions dans des objets et des pratiques triviales (Pageot 2011, 21). Ce mépris pour des productions qui ne peuvent être considérées ni comme des artefacts ni comme des œuvres d'art persiste aujourd'hui, alors même qu'elles ont été et demeurent très populaires²²⁵. Ces distinctions ont d'ailleurs un impact concret et généré sur les rémunérations perçues aujourd'hui par les artistes. Alors que les hommes inuit constituent 41 % des artistes, leurs revenus génèrent 61 % de l'impact économique direct estimé des activités artistiques, une différence qui s'explique par le type d'objets produits. Dans le cadre de l'enquête menée en 2017 par Hannes Edinger, les hommes ont ainsi déclaré que 56 % de leurs revenus en moyenne provenaient de sculptures, la forme la plus iconique et la plus lucrative de l'art inuit, tandis que les

²²⁵ Rappelons que les artistes inuit commencent à produire des objets destinés à l'échange dès le 18^{ème} siècle (Laugrand et Oosten 2014, 113). Les peuples autochtones ont effectivement rapidement fabriqué des objets esthétiquement embellis, destiné d'abord au commerce des curiosités puis pour le tourisme (Phillips 1998b, 50). L'essor rapide des marchés d'art ethnique au 20^{ème} siècle est alors indicatif de l'ingéniosité culturelle et économique de peuples autochtones face aux bouleversements vécus (Wade 1985, 167).

femmes ont déclaré que 4 % seulement provenaient de sculptures. En revanche, les femmes ont gagné 57 % de leurs revenus en vêtement et autres produits textiles, contre 3 % pour les hommes (Edinger 2017). Pourtant, ces objets qui fluctuent aux limites du système art-culture sont importants, comme le rappelle justement Marie-Charlotte Franco :

Les productions autochtones, du fait parfois de leurs aspects parfois utilitaires et de l'utilisation d'autres codes esthétiques, brouillent les frontières et déconstruisent les définitions de l'art et de l'esthétique issues des théories kantienne et hégélienne (Franco 2019a, 225).

Si ce système art-culture est institutionnalisé et persistant, il n'en est pas moins labile. Les catégories du champ culturel, du beau ou du trivial ont changé et changent encore (Clifford 1988, 226). Le renouvellement des concepts d'œuvre d'art et d'objet artisanal complexifie alors la définition de l'art autochtone, si bien que les artistes et chercheurs France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, auteurs d'un rapport sur les arts autochtones en 2017, remarquent que : « Nous n'avons pas essayé de donner une seule définition de l'art autochtone. En réalité, nous doutons que ce soit possible » (Trépanier et Creighton-Kelly 2011, 13). Ces auteurs insistent sur le fait que les distinctions entre pratiques culturelles, art et artisanat, à titre de catégories distinctes, ne sont pas pertinentes, tout en reconnaissant que certains artistes autochtones ont intégré le monde de l'art contemporain en développant des formes d'art hybride. Ils ne sont plus forcés de faire un choix entre l'isolement dans un marché ethnique ghettoïsé et le moule des Beaux-arts (Trépanier et Creighton-Kelly 2011, 16). Il est alors nécessaire de reformuler la définition de l'art, afin de contrer les catégories contraignantes d'art, d'artisanat et de culture matérielle. Marie-Charlotte Franco (2019a), en reprenant les travaux de Véronique Gagnon (2016), distingue par exemple deux grandes tendances de l'art visuel : l'art contemporain autochtone et l'art autochtone contemporain. L'art contemporain autochtone est établi selon les conventions du monde de l'art, tandis que l'art autochtone contemporain concerne « les productions autochtones issues des traditions ancestrales et réalisées selon un

cadre temporel contemporain » (Franco 2019, 264) et peut par exemple caractériser des pièces utilitaires ou des mouvements de revitalisation et de réactualisation artistique. Les précisions apportées par Gagnon et Franco sont indispensables pour mettre en exergue la diversité des productions artistiques autochtones qui dépassent les canons et les paradigmes historiques et s'étendent au-delà du monde, du marché et du vocabulaire de l'art contemporain. Mais il faut bien noter que ces considérations sont là avant tout pour reformuler la manière dont les arts autochtones ont été reçus et interprétés à l'extérieur des communautés, et répondent surtout aux préoccupations d'intermédiaires et de publics habitués aux distinctions établies par le monde de l'art, et particulièrement par le monde de l'art contemporain. Dans les faits, les frontières entre les deux restent floues, et plusieurs artistes naviguent par ailleurs de l'un à l'autre. Il est donc tout à fait possible, une fois ce remaniement reconnu, de parler plus simplement des arts inuit. C'est ainsi que les nouvelles méthodologies et concepts relatifs à l'art inuit repensent la réception des objets, en déconstruisant le canon historique de l'art inuit, par l'intégration justement, entre autres, de formes artistiques historiquement négligées, comme la production textile, de bijoux, d'objets utilitaires à une histoire inuit des arts.

Le développement et l'affirmation de nouvelles méthodologies pour exposer et parler de l'art inuit engage l'histoire de l'art dans une réévaluation de concepts et de pratiques historiquement marqués par une lecture primitiviste, un mépris de l'acculturation, ou même une sublimation de la rupture et de l'atypique. Un travail d'interprétation, et de réinterprétation des objets s'établit alors avec l'objectif de communiquer un certain nombre de récits et d'idées non seulement aux Inuit, mais aussi aux non-Inuit, aux différents publics qui fréquentent expositions, musées et biennales. Le dernier sous-chapitre s'attarde sur ce point d'interaction spécifique entre différents groupes, en prenant comme point de départ les aspirations de Lisa Koperqualuk comme conservatrice de l'art inuit au MBAM, afin de réfléchir aux principes guidant la communication de récits de survivance auprès des publics inuit et allochtones.

4.2.2. Un espace de souveraineté rhétorique

Le Musée des Beaux-arts de Montréal crée en 2019 un poste dédié aux collections d'art inuit, une première pour l'institution, et engage Lisa Koperqualuk. Anthropologue de formation, Koperqualuk a travaillé pour la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, puis s'est fait connaître pour son engagement dans le droit des femmes et la protection de l'environnement. Elle devient aussi, en 2019, vice-présidente du bureau canadien du Conseil Circumpolaire inuit. J'ai eu l'occasion de m'entretenir avec elle, peu après son arrivée en poste, au sujet de sa vision de l'art inuit et de son mandat. Cette rencontre, courte en raison des contraintes sévères de son emploi du temps, s'est néanmoins révélée extrêmement riche pour ses perspectives sur la production d'une histoire des arts et d'une histoire par les arts. Elle associe plusieurs perspectives – issus des différents rôles qu'elle a pu endosser au cours de sa carrière- au mandat de ce nouveau poste de conservatrice-médiatrice, qui s'inscrit à la suite de plusieurs initiatives mis en place par le musée. J'aimerais considérer ici le rôle qu'elle entend jouer, dans le contexte des changements évoqués précédemment dans les musées et dans l'art, après avoir évoqué certaines des actions entreprises par le MBAM en faveur d'une meilleure représentation de l'art contemporain autochtone. Je vais m'attarder notamment sur ce qui concerne la primauté des discours et des concepts autochtones autour des œuvres, afin d'envisager les relations qui peuvent se tisser dans l'espace muséal entre objets, intermédiaires et public.

LE MBAM a fait preuve d'un intérêt pour ces questions avant l'engagement de Koperqualuk, lors du redéploiement de l'exposition permanente d'art canadien et québécois dans les années 2000, à l'occasion de l'ouverture d'un nouveau pavillon. Jacques Desrochers, conservateur des collections d'art canadien et québécois, et l'un des porteurs du projet, doit alors faire face aux lacunes de la collection en matière d'art autochtone, puisqu'à l'exception de la collection d'art inuit, peu d'œuvres d'artistes autochtones ont été acquises par le musée. Deux pistes sont explorées pour

remédier à ces manques: l'acquisition d'œuvres existantes d'une part, et la commande d'autre part²²⁶. C'est ainsi que le MBAM passe une commande en 2009 à l'artiste cri Kent Monkman, reconnu, entre autres, pour sa production picturale qui reprend et détourne les codes de la peinture historique afin de questionner les oublis et les oubliés des grands récits historiques. Monkman note que « comme dans beaucoup de [ses] œuvres qui explorent et suggèrent des récits manquants dans l'histoire de l'art, [il s'est] inspiré d'omissions pour les *Castors du Roy* », (cité par Des Rochers 2012, 6), l'œuvre qu'il produit donc pour le musée. Celle-ci introduit la salle destinée aux « identités fondatrices » explorant les décennies 1700 à 1870, qui occupe l'entièreté du troisième étage du pavillon consacré aux arts canadiens et québécois. L'effet recherché est alors d'offrir une nouvelle lecture de l'histoire. L'exposition permanente suit effectivement une chronologie allant des années 1700 jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle, une stratégie pédagogique visant à offrir une introduction à l'histoire des arts canadiens et québécois, mais qui illustre une perspective ethnocentriste, en se concentrant sur un récit et des œuvres d'artistes eurocanadiens, aux dépens d'une présence autochtone antérieure et continue. Face à cette lacune qui touche non plus les collections en elles-mêmes, mais plutôt le récit historique offert par le musée, le besoin d'une forme de réflexivité dans les salles historiques émerge de la nécessité d'affronter le regard colonial exprimé par les œuvres produites sur plusieurs siècles, et de remédier à l'effacement des populations autochtones des récits. Étant exposée à l'entrée, l'œuvre de Monkman a le potentiel d'influencer la compréhension que se font les visiteurs de la salle par une lecture historique critique de la période représentée. Le processus d'exposition permet alors à l'œuvre d'offrir au public un nouveau cadre de lecture et de nouvelles clés de compréhension, bien que celui-ci ne soit pas répété aux étages suivants, couvrant l'histoire des arts canadiens et québécois après les années 1870.

²²⁶ Des Rochers, J. (2011). Rapport d'acquisition des *Castors du Roy*, de Kent Monkman. Document inédit, Archives du Musée des beaux-arts de Montréal, p. 2.

Au sein de ce pavillon, la collection d'art inuit²²⁷ est présentée à part, au tout dernier étage, se retrouvant alors littéralement placée hors du parcours chronologique agençant le reste du pavillon. Lors de mes visites en 2019, les premières pièces exposées en entrant dans la salle étaient des représentations de Sedna, et le parcours vers la droite était consacré aux œuvres sur la cosmogonie. La deuxième moitié vers la gauche était consacrée au quotidien : représentations de la faune, avec plus particulièrement une série de sculptures des années 1950, scènes de camps et de chasse, et un ensemble de représentations de la famille et de la maternité dans l'allée centrale. Le choix des œuvres exposées dans cet espace était aussi limité à cause de la luminosité provenant d'une grande verrière, et se concentrait donc sur les sculptures, accompagnées de quelques estampes et dessins. Le panneau introductif qui constitue le principal matériel pédagogique de l'exposition présentait le principe expographique comme cherchant un « effet inuit. » Il expliquait le fil directeur de l'exposition de la façon suivante :

L'actuelle présentation met l'accent sur le regard original que le peuple inuit porte sur lui-même et son mode de vie nordique en profonde transition. [...] Les œuvres ne sont donc pas regroupées par région ni par chronologie, mais présentées afin de témoigner de l'effet "inuit" qui figure au cœur de ces successions de représentations.

L'expographie donne un effet totalisant, qui permet peut-être d'échapper à ce qui aurait pu être des traductions maladroitement dans un vocabulaire didactique, ou un renforcement des poncifs du primitivisme, mais qui a pour conséquence d'effacer les variations géographiques et générationnelles, ou encore certains champs

²²⁷ La collection d'art inuit, *Takuminartut – L'art inuit contemporain et actuel, de 1948 à nos jours*, est concentrée au dernier étage du pavillon Claire et Marc Bourgie depuis le réaménagement des collections en 2011. L'origine du terme *Takuminartut*, est un néologisme créé par le comité culturel d'Inukjuak pour désigner une œuvre d'art. Le MBAM profite ainsi du travail d'un des comités culturels locaux soutenus par Avataq pour arriver à Takuminartut, sur la base Taku — : « Il signifie que la qualité esthétique de ces pièces et les émotions qu'elles suscitent sont telles que l'on veut sans cesse les voir et les revoir ».

d'exploration artistique. Le MBAM est de surcroît limité par une collection réunie principalement dans les années 1950 à 1980. La représentation de la transition, du monde actuel, ou encore la critique sociale qui imprègne les œuvres à partir des années 1990, sont ainsi peu valorisés. En raison du manque d'éléments didactiques ou d'indications claires, l'exposition s'adresse finalement avant tout à un public, non inuit ou inuit suffisamment connaisseur.

Toutefois, le MBAM, après avoir accusé un retard dans l'organisation des expositions et dans les acquisitions, renoue avec son intérêt pour l'art inuit à partir des années 2000, en achetant 352 œuvres entre 2000 et 2019. Récemment, certaines de ces acquisitions montrent aussi l'intégration de nouvelles thématiques et l'élargissement des canons représentés par la collection du musée. Par exemple, en 2018, le musée acquiert un dessin de l'artiste Padloo Samayualie (1977-), *Lock Bicycle to Post [Attachez le vélo au poteau]* (2018). L'œuvre, une représentation détaillée d'un poteau de vélo est tirée d'une photo prise par Padloo Samayualie lors de sa visite à Toronto, à l'extérieur de Feheley Fine Arts où a eu lieu sa première exposition personnelle. Le dessin est représentatif des grands thèmes de la pratique artistique de Samayualie, qui réalise des images soigneusement précises de détails architecturaux et d'objets quotidiens banals, au Nord comme au Sud²²⁸. La même année, le musée fait l'acquisition d'une installation de Nancy Saunders. L'installation *bC'lyD'le'c'c' Katajjausivallaat, le rythme bercé* (2018) (fig. 29), première production de l'artiste à faire son entrée dans une collection muséale, a ainsi été la première installation produite par une artiste inuit à rejoindre les collections du musée, ouvrant alors l'institution à l'inclusion de nouveaux médiums explorés par les artistes inuit contemporains (Mondor 2019).

²²⁸ Prouty, A. (2018). Rapport d'acquisition, *Lock Bicycle to Post* (2018) de Padloo Samayualie. Document inédit, Archives du Musée des beaux-arts de Montréal.

d'autochtonisation de leurs pratiques. Ces inspirations s'inscrivent aussi, à l'échelle du MBAM, dans un plan général de redéploiement des collections (Mondor 2019).

L'engagement de Lisa Koperqualuk s'inscrit dans la continuité de plusieurs considérations sur l'état de la collection d'art inuit au musée. En tant que conservatrice, son mandat vise principalement à ancrer les œuvres de la collection dans des régimes d'historicité et des épistémologies inuit. Recherchant une approche motivée par sa formation d'anthropologue et sa carrière auprès des coopératives du Nunavik, elle développe ainsi une vision pour la diffusion de l'art inuit fondée sur la valorisation des perspectives des artistes sur leurs propres œuvres: « *Where do they come from, how do they see their art: Is it a message for them? What does it mean for them?* »²²⁹».

Cette démarche valorisant les artistes constitue un retour aux récits et au déploiement de leur expression dans plusieurs médiums, dont certains inédits pour le musée. Ainsi, l'un des premiers projets développés en 2019 a concerné le *katajjaniq*, le chant de gorge pratiqué par deux femmes, les récits accompagnant sa pratique, et son importance au sein des communautés dans une perspective multidisciplinaire, qui permet ici de formuler une histoire inuit des arts *par l'art* : « Cela va être une belle opportunité de montrer cet art qui vient de chez nous de façon intéressante, par les artistes [...] Il y a certaines histoires qui sont liées au chant de gorge, des choses qui sont arrivées ». Ce projet repose sur un don récent au musée d'œuvres d'art inuit appartenant au musicologue Jean-Jacques Nattiez (Mondor 2019, 33). Les œuvres, une trentaine d'estampes et de sculptures, constituent alors une riche illustration des pratiques musicales des communautés inuit. Cette illustration est complétée par l'acquisition de l'œuvre de Nancy Saunders, qui puise dans ces pratiques tout en réactualisant leur mise en pratique, et prolonge l'exploration du *katajjaniq* vers sa revitalisation au début du 21^{ème} siècle. Une première version de ce projet aurait dû

²²⁹ « D'où viennent-ils, comment voient-ils leur art : Est-ce un message pour eux ? Qu'est-ce que cela signifie pour eux ? ».

être réalisée à l'occasion du festival de printemps de Monte-Carlo en 2020. À la suite de la crise provoquée par la pandémie de Covid-19, la manifestation a été annulée.

S'appuyant de plus sur le travail des générations récentes, Lisa Koperqualuk fait remarquer qu'il est aussi possible d'aborder des enjeux contemporains en explorant leur traitement artistique :

Je vais pouvoir chercher dans la communauté inuit, avec des experts inuit, comment l'aborder à travers l'art. [...] Je vois des tendances intéressantes dans le monde inuit, dans notre pays, l'Inuit Homeland. On utilise Sedna, femme-esprit de la mer, comme symbole de protection de l'environnement [...] en politique, avec le conseil circumpolaire inuit, nous donnons une voix aux Inuit sur les impacts dans le Grand Nord, qui sont de plus en plus urgents, mais il y a aussi moyen de le faire à travers l'art.

À travers cet intérêt pour le positionnement des artistes sur les réalités contemporaines et futures se trouve une compréhension des arts comme expression de l'agentivité, de la capacité d'agir, de choisir et de devenir des Inuit. Quand je l'interroge sur les liens entre pratiques artistiques et autodétermination, Koperqualuk revient sur cette capacité d'agir, et la manière dont elle s'est déplacée, au sein de la pratique artistique, en fonction des besoins et des aspirations. Elle fait ainsi état d'un changement dans la façon dont la souveraineté a constitué un enjeu pour les artistes, des choix dans vente des œuvres aux expressions artistiques d'une critique sociale, et tissent par la même un lien entre différentes générations d'artistes, et différents courants artistiques et pratiques quotidiennes:

Dans notre passé, l'art inuit, les sculptures surtout, était crucial pour le mouvement coopératif, qui était un mouvement qui a commencé comme un rêve d'autodétermination. C'était une expression d'autodétermination des inuit qui disaient, avec notre mouvement coopératif on va avoir plus d'indépendance financière qui nous amènera donc des logements, le pouvoir d'acheter et de vendre tous les produits de notre choix qu'on va pouvoir acheter de notre propre main sans qu'une autre institution, comme [quand] c'était la Compagnie de la Baie d'Hudson qui disait vous non, toi, oui, tu es un bon chasseur, tu peux acheter chez nous. [...] La situation

est un peu différente aujourd'hui. [Les sculptures], on dirait, ont moins d'importance qu'avant. Parce qu'avant c'était très populaire, il y a certains sculpteurs qui sont devenus connus, il y a des collectionneurs, il y avait des galeries, partout dans le monde. Ça sert encore aux artistes, aux individus, à avoir une économie pour leur famille, pour leur maison. Mais cette expression en ce moment dans l'art inuit explose en ce moment, c'est comme une renaissance d'art, mais dans le monde contemporain, par les jeunes, des jeunes aussi qui ont une éducation en art visuel, en art graphique, dans le dessin, qui sont des enfants d'autres artistes inuit. C'est merveilleux de voir cette belle explosion et je crois qu'ils l'utilisent l'art, comme j'ai dit tantôt, ils expriment des questionnements, ils expriment des injustices, ils utilisent donc l'art envers leurs projets de justice sociale, donc c'est vraiment l'expression d'identité. L'identité c'est la fondation de notre culture, voici qui nous sommes. Nous n'accepterons plus telle injustice, telle inégalité, alors oui, de cette façon, oui je trouve que c'est aussi un projet de souveraineté.

Un certain nombre de défis attendent donc l'interprétation de ces expressions dans un espace qui, pour reprendre l'expression de l'anthropologue James Clifford (1997, chap.7), constitue une zone de contact, un espace de rencontre coloniale, dans lequel des peuples géographiquement et historiquement séparés entrent en contact les uns avec les autres et établissent des relations permanentes, imprégnées de dynamiques d'inégalité, d'exclusion, de résistance et de négociation. Ces relations s'établissent notamment entre des communautés productrices, historiquement exclues de l'établissement de discours dans les musées, des intermédiaires, qui prennent en charge l'interprétation des objets, et un public doté d'attentes en matière d'expériences sensibles et de besoins pédagogiques. Pour essayer de comprendre comment le musée en tant que zone de contact est transformé par le rétablissement de la primauté du discours autochtone, j'aimerais reprendre l'usage que fait l'universitaire delaware Lisa King du concept de souveraineté rhétorique, qui prend en compte l'acte de communication :

Like Cobb's sense of cultural sovereignty, rhetorical sovereignty functions to articulate the act of Native peoples taking control of an institution and redefining it along Native lines. But what

*rhetorical sovereignty also recognizes—because we are talking about rhetoric—is that sovereignty is also an act of communication, and communication requires addressing communicative goals, selected means of communication, and the anticipated audiences*²³⁰ (King 2011, 77).

King applique ce concept plus particulièrement au travail de mise en exposition du National Museum of the American Indian, créé par la Smithsonian Institution à Washington en 1989 : « *The historical narrative of contact has been flipped to represent an Indigenous perspective, the stories told in the community alcoves are the stories chosen by the communities to be told, and the notion of a prime historical narrative is confronted and essentially tossed out* ²³¹ » (King 2011, 88). L’auteure y voit une restructuration du musée, ce que j’ai précédemment exploré dans les dynamiques de décolonisation et d’autochtonisation, en équilibre entre des aspirations autochtones et les besoins pédagogiques d’un public majoritairement allochtone. Cette restructuration répond ici de plus à d’importants enjeux pédagogiques et de communication, par rapport à la méconnaissance de l’histoire et des réalités actuelles des communautés autochtones, ce qui a été révélé à la faveur des mouvements sociaux et culturels récents, comme celui d’*Idle No More*.

Il ne s’agit pas cependant de réduire les œuvres au rôle de simple illustration pour des sujets d’actualité, mais plutôt d’aboutir à une adéquation entre les aspirations rhétoriques incarnées par des œuvres à la portée critique et sociale et les discours qui canalisent leur diffusion dans l’espace public et pluriel. Pour reprendre l’exemple avancé par Lisa Koperqualuk, il faut, dans cette démarche d’investigation

²³⁰ « A l’instar de la définition de souveraineté culturelle proposée par Cobb, la souveraineté rhétorique renvoie aux gestes posés par les peuples autochtones pour prendre le contrôle d’une institution et de la redéfinir selon leurs principes. Mais ce que la souveraineté rhétorique reconnaît également — parce que nous parlons de rhétorique — c’est qu’il s’agit aussi d’un acte de communication, et que la communication exige que l’on considère les objectifs de communication, les moyens de communication choisis et les publics potentiels ».

²³¹ « Le récit historique du contact a été inversé pour représenter une perspective autochtone, les histoires présentées dans les sections sur les communautés sont les histoires choisies par celles-ci, et les récits historiques dominants sont remis en question et essentiellement rejetés ».

caractérisant la pratique du commissariat engagé, répondre aux défis communicationnels que soulève le recours à Sedna pour témoigner des crises environnementales : comment réussir à évoquer son importance, la diversité de sa présence dans les traditions orales et iconographiques, et ce qu'elle révèle sur les relations qu'entretiennent les Inuit avec leur territoire, une relation profondément touchée par la pollution des eaux et le réchauffement climatique? Comment répondre au défi de communiquer le fond sans étouffer toute la spécificité sensible — qui fait appel aux sens — d'œuvres formelles? Les chercheurs Dylan Robinson et Keavy Martin (2016), en se penchant justement sur la production d'expériences sensibles sous la forme de créations matérielles et immatérielles, lors de la tenue de la CVR, parlent ainsi d'*aesthetic action*, d'action esthétique. Ils utilisent ce concept pour décrire comment ces expériences fonctionnent comme vecteur de transformation sociale par l'engagement affectif exigé des participants, ici le public du musée. Cette action esthétique constitue ainsi le principe sous-jacent non seulement des œuvres auxquelles fait référence Koperqualuk, mais aussi l'effet produit sur le public par leur mise en exposition. L'établissement d'une souveraineté rhétorique se joue alors dans la création d'un espace au sein duquel la portée critique et sociale des œuvres peut être communiquée, dans l'objectif de mobiliser, sensiblement et socialement, les différents publics.

Koperqualuk approche son rôle en prenant appui, d'une part, sur la collection, et, d'autre part, sur les capacités pédagogiques du MBAM. La contextualisation et la mise en récit des objets s'ancre alors dans une énonciation « locale » - celle des artistes inuit- pour aboutir à une diffusion « globale » - touchant un large public-, tel que le formule Igloliorte : « *locally articulated, globally oriented* » (Igloliorte 2014, 167). La recontextualisation des œuvres par les récits et les épistémologies inuit ne vise alors pas simplement l'élargissement des perspectives d'un public allochtone, auprès duquel l'art inuit serait « réintroduit » avec de nouvelles clés de compréhension. L'établissement d'une souveraineté rhétorique dépasse la simple intégration de la parole des artistes, comme le souligne King : « *to claim rhetorical*

*sovereignty is to claim the right to determine communicative needs and to decide as a people how Native nations should be constructed in public discourse*²³² » (King 2011, 79). C'est effectivement en soulignant la primauté de la parole inuit que les préconceptions peuvent être remises en cause et que les questions de continuité, d'adaptation et de résistance peuvent être communiquées.

L'originalité du poste de Koperqualuk repose aussi sur un double mandat, celui de conservatrice et de médiatrice. Ce double rôle atteste d'une volonté d'atteindre autrement la communauté, en explorant la capacité du musée à se mettre au service des Nunavimmiut sur des sujets aussi divers que la littératie numérique, l'antiracisme, ou la production de contenu en inuktitut. Ces services, encore en gestation, lors de mon entretien avec Koperqualuk, s'inscrivent dans un réseau inédit pour le musée, celui des institutions inuit, au service des inuit vivant, étudiant ou travaillant à Montréal, mais aussi dans le reste du Québec, plus particulièrement la *Southern Quebec Inuit Association*. La création d'un double mandat prend ici en compte la présence d'une population urbaine, ou de passage dans les grands centres urbains, en pleine croissance, là où historiquement la présence inuit a été invisibilisée. C'est ainsi que les Inuit ont rarement, voire jamais, été pris en considération comme public de musée, et donc bénéficiaires d'une collection d'art inuit, ou des différentes compétences culturelles et pédagogiques d'un musée.

Koperqualuk souligne de plus la méconnaissance des Inuit de l'histoire des arts inuit, et plus généralement de l'histoire de l'Arctique. L'accessibilité aux récits inuit sur l'art et l'histoire reste de fait un enjeu pour les communautés inuit, y compris les Inuit urbains. Elle fait de plus référence aux violences « latérales », un ensemble de violences sociales, psychologiques et physiques intracommunautaires qui s'expriment par le rejet : « [Il] y a souvent une violence latérale qui se passe. Si quelqu'un a des

²³² « Revendiquer la souveraineté rhétorique, c'est revendiquer le droit de déterminer les besoins en matière de communication et de décider, en tant que groupe, de la manière dont les nations autochtones doivent être présentées dans les discours publics ».

difficultés à parler inuktitut, ils vont recevoir plein de commentaires négatifs ». Elle lie méconnaissance de l'histoire, et particulièrement de l'histoire coloniale, à ces violences actuelles, et exprime en conséquence le besoin pour les Inuit de restaurer et de se réconcilier avec cette histoire²³³ : « C'est là une question très importante dont le monde ne parle pas beaucoup. Premièrement parce que nous ne comprenons pas cette question de violence latérale [...] Il y a beaucoup d'éducation à faire à ce niveau ». Ces enjeux d'apprentissage et de réappropriation du passé, précédemment abordés dans le deuxième chapitre, imprègne la démarche voulue par Koperqualuk en matière de commissariat, et viennent étoffer l'établissement d'une souveraineté rhétorique dans le musée. Le rapatriement des perspectives autochtones dans l'histoire et la sociologie de l'art, caractérisant selon Sioui Durand (2018, 6) la résurgence des épistémologies autochtones, se double alors d'un retour de l'histoire des arts inuit auprès des individus, des artistes, et des communautés par la valorisation des récits et des perspectives inuit, et par l'apprentissage. La prise en compte d'un public inuit, de ses besoins et aspirations est aussi marquante puisqu'elle apporte un rééquilibrage du musée comme zone de contact. Je reprends ici les réflexions développées par l'anthropologue Robin Boast, pour qui le musée comme zone de contact constitue un site qui persiste à se trouver dans et à opérer pour le centre. La prise en compte des récits et des perspectives autochtones constitue donc une utilisation des connaissances qui, fondamentalement, bénéficient avant tout à une institution et à un public allochtone. Le musée, comme zone de contact, reste ici marqué par des relations asymétriques dont il est tributaire. La création d'espaces d'expression et d'éducation pour un public inuit historiquement oublié dans la distanciation opérée entre publics allochtones et communautés inuit vient

²³³ Elle rejoint ici les discours des leaders autochtones qui, comme le souligne l'anthropologue Marie-Pierre Bousquet, constatent que « les autochtones connaissent mal leur passé. Ils doivent donc "restaurer" leur histoire, ce qui implique un difficile prérequis : qu'ils se réconcilient avec elle » (Bousquet 2006, 44)

complexifier l'ensemble des relations entre producteurs, objets, intermédiaires et publics au profit non seulement des perspectives inuit, mais aussi d'un public inuit.

Toutefois ce double rôle, doublant l'ensemble des responsabilités dévolues, souligne aussi une difficulté régulièrement rencontrée par les commissaires autochtones. La charge de travail dévolue à Koperqualuk se révèle imposante étant donné son étendue, puisqu'à partir d'une collection, elle concerne plusieurs objectifs, plusieurs publics et plusieurs compétences. Elle fait écho aux problèmes que soulèvent l'inclusion de praticiens autochtones dans les musées allochtones, et rend problématique la possibilité même du musée conçu comme un espace d'accueil viable. Bien que le monde muséal connaisse des changements rapides, encore peu d'institutions allochtones ont du personnel autochtone permanent, ayant surtout recours à des commissaires indépendants pour des projets spécifiques, bien que cette situation soit en train de changer rapidement. Toutefois, les conservateurs autochtones sont souvent seuls et doivent endosser une responsabilité lourde en termes de représentation des communautés autochtones. Cette situation a par ailleurs été récemment soulignée lors du Séminaire *Créativité et muséologie autochtone. Dialogue entre conservateurs-artistes autochtones d'Australie et du Québec*, organisé, en 2015, au Musée de la civilisation de Québec. Ce séminaire visait à produire un échange entre autochtones québécois et australiens sur les rôles de conservateurs autochtones et le contexte dans lequel ils évoluent. Il a permis de mettre en lumière un certain nombre de préoccupations communes sur la responsabilités et la représentativité des commissaires ou conservateurs autochtones, comme le montrent leurs témoignages sur un « sentiment d'isolement et celui de détenir peu d'autorité » : « : on est seul et on subit seul les échecs, une position émotive exigeante » (Tanguay et Kaine 2018, 180). L'arrivée de praticiens autochtones dans des institutions déjà bien établies est influencée par un engouement actuel, qui voudrait une inclusion immédiate de personnels, ou même d'objets, laissant néanmoins ouverte la question de savoir si cet enthousiasme survivra aux évolutions de l'actualité.

Conclusion

Pour conclure, les projets de la dernière décennie portés par un mouvement de décolonisation et d'autochtonisation du musée recherchent un décentrement des cadres d'exposition de l'art, de cet « ensemble d'habitudes sémiotiques et épistémologiques qui permettent et prescrivent les manières de communiquer et de penser », pour reprendre l'expression de la professeure en théorie littéraire Mieke Bal (1996, 3). Toutefois, la déconstruction et la reconstruction des canons, en Histoire de l'art, ne sont pas évidentes. Bien qu'aujourd'hui, de nombreux musées canadiens s'engagent dans mise en valeur de conceptions différentes de l'objet, le poids des représentations « classiques » pèse toujours sur les musées d'art : ces conceptions sont intellectuellement stables dans les cadres épistémologiques, et même physiquement fixées dans l'architecture, dans l'aménagement d'un environnement accueillant les objets (Boast 2011, 67). Les approches développées n'évitent donc pas nécessairement l'ambivalence de la synthèse, précédemment évoquée avec les différentes synthèses opérées entre plusieurs régimes épistémologiques. Elles risquent pareillement d'aboutir à une autre forme d'appropriation et d'utilisation des connaissances hors contexte, afin de favoriser leur intégration aux cadres scientifiques et artistiques allochtones. Elles permettent toutefois d'apporter une agentivité artistique et expographique bien réelle dans un espace d'exclusion, bouleversant ainsi une autorité historiquement niée aux Premiers Peuples (G. McMaster 1992, 66).

Ce chapitre a d'abord abordé la question de la persistance d'un double régime de visibilité qui articule appropriation des objets et invisibilisation des personnes, et sa lente transformation. Le monde de l'art est transformé par la présence d'artistes et de commissaires autochtones qui offrent un éventail de récits pluriels et de revendications autour des œuvres, faisant du musée et des espaces d'exposition non seulement des zones de contacts, mais aussi des zones de tensions et de résistance. Ces frictions sont symptomatiques des discussions qui agitent les institutions dans l'ensemble du pays. Si des initiatives individuelles de collaboration sont tout à fait possibles avant les années 1980, elles sont tributaires toutefois d'un soutien

institutionnel et ne font pas l'objet d'un consensus. Sur les soixante dernières années, la pratique autochtone du commissariat d'art contemporain s'est ainsi enrichie de plusieurs développements théoriques et pratiques, tout en recouvrant des racines historiques auparavant mal connues. Il est ainsi emblématique que le premier centre autogéré d'artistes autochtones au Québec, le centre daphné, ouvert en 2021, est nommé en hommage au travail précurseur de Daphné Odjig dans la création d'espaces de diffusion de l'art contemporain.

Les praticiens inuit, qui ont longtemps occupé une place précaire, y compris au sein des développements en commissariat autochtone jusqu'à récemment, ont aussi enrichi les discussions autour de la reconnaissance des expertises autochtones, en ancrant leur réflexion dans le contexte particulier des arts inuit. Ils — mais surtout elles — participent ainsi aux démarches de décolonisation et d'autochtonisation des musées, qui aboutissent à la reconnaissance et l'intégration des expertises et des formes de savoirs et de pratiques autochtones auparavant marginalisées, prenant part à l'affirmation de la survivance et de la créativité continue des communautés inuit. La deuxième partie du chapitre s'est attardée sur les manières dont l'historiographie, la collecte et exposition de l'art peuvent refléter les perspectives et les récits inuit, et ainsi formuler une histoire inuit des arts. L'établissement d'une souveraineté rhétorique se joue alors dans la création d'un espace au sein duquel la portée critique et sociale des œuvres peut être communiquée, dans l'objectif de mobiliser, sensiblement et socialement, les différents publics, en prenant en considération leurs attentes. Les tensions qui peuvent résulter de cette rencontre entre personnes, objets et idées ne sont pas pour autant effacées, puisque les attentes du public et le contexte d'énonciation sont intégrés à la constitution de cette souveraineté, qui reconnaît qu'elle se déploie dans une zone de contact, autant marquée par les conflits irrésolus que par la possibilité de dialogue.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Le texte d'Inuarak-Dall, qui m'a permis d'introduire cette thèse, résonne avec une multitude d'objets et de pratiques qui permettent d'enclencher une connexion, brouillant les dichotomies passé/avenir ou tradition/modernité. Elle le conclut d'ailleurs en rappelant cette connexion : « *I hold my ulu up high, the semi-circular blade mirroring my rounded cheekbones as I look to the past in admiration and respect for those women, and to the future in hopes that I can continue to deepen my connection to them and myself*²³⁴ ». Elle perçoit dans un objet d'apparence banal, un outil maintes fois produit, utilisé et représenté, un « agent de la vie sociale et de la mémoire » (Turgeon 2007, 30) : un support de mémoires et de récits, vecteur de transmission et de représentations, et soumis à des dynamiques continues de réactualisation. L'objet, par son apparente stabilité, offre une certaine continuité alors même que par sa circulation, par la création et l'innovation matérielle, il incarne le dynamisme culturel des sociétés inuit. Dans le cadre de ma recherche doctorale, j'ai eu l'occasion de me pencher sur des objets tout aussi banals, constitutifs d'un patrimoine ordinaire : ici une machine à coudre, là une table. Ces objets n'ont pas de sens en soi, mais leur échange, leur appropriation et leur usage produisent de riches récits et permettent la remémoration de ces récits. Puis d'autres champs de la culture matérielle ont été abordés, qu'il s'agisse d'art contemporain, d'objets utilitaires et d'objets anciens. Leur assemblage et leur circulation brouillent alors les frontières entre les différentes catégories de la culture matérielle et de la création artistique. Ils sont interprétés à travers des processus discursifs régulièrement transformés, voire remis en question.

J'ai plus particulièrement appréhendé ces processus par le biais des assemblages matériels, sous la forme de collections, de corpus ou de canons, et sur

²³⁴ « Je tiens mon ulu en l'air, la lame semi-circulaire reflétant mes pommettes arrondies, tandis que je regarde vers le passé avec admiration et respect pour ces femmes, et vers l'avenir dans l'espoir de continuer à approfondir ma relation avec elles et avec moi-même ».

les défis conséquents soulevés par les synthèses entre différents régimes patrimoniaux. C'est ainsi que je me suis intéressée à la création de collections par des organisations inuit, aux stratégies plus larges de patrimonialisation, ou encore aux différentes dynamiques d'interprétation des collections, y compris certains changements de paradigmes en art contemporain. Ces assemblages matériels (qui peuvent très bien comprendre des ensembles d'œuvres qui ne sont pas physiquement dans le même espace) permettent d'articuler entre eux des récits parfois éparpillés, de renouveler et de stabiliser des processus malmenés de transmission, et d'offrir une ressource aux chercheurs et aux créateurs. Ils sont aussi intégrés aux revendications politiques et territoriales, devenant un outil dans les relations entre Inuit, mais aussi entre Inuit et non Inuit.

Toutefois, ces assemblages existent majoritairement par des canaux institutionnels (le musée de Taamusi Qumaq étant alors une exception remarquable), qui, s'ils permettent un certain nombre d'habitudes sémiotiques et épistémologiques pertinentes à la préservation culturelle, représentent aussi une contrainte et une limitation, en tension avec les modalités de survivance. « *Inuit do not intend to be museum displays—we intend to continue to thrive in the changing Arctic*²³⁵ », nous rappelle Okalik Egeesiak (2016), alors qu'elle est présidente du Conseil circumpolaire inuit. J'ai donc été amenée à me pencher sur le rôle de la créativité individuelle. J'ai abordé ce sujet dès le début de la thèse, en montrant que la sculpture et l'estampe, suivis par d'autres médiums artistiques, deviennent des modes de documentation, d'énonciation des réalités inuit et de dénonciation des ruptures coloniales.

Le paysage culturel qui émerge de ces réflexions est porté et animé par une diversité d'acteurs, qu'ils soient artistes, employés municipaux, aînés, jeunes, travailleurs culturels ou chercheurs-praticiens, etc. Endossant parfois plusieurs rôles à la fois, ces acteurs collaborent, débattent, s'interrogent, et portent un ensemble de

²³⁵ « Les Inuit ne souhaitent pas devenir des objets de musée – nous avons l'intention de continuer à nous épanouir dans l'Arctique en changement ».

réflexion et de stratégies sur la préservation, l'expression et le devenir culturel des sociétés inuit. Finalement, ce paysage culturel est profondément marqué par l'idée générale d'un retour - retour des savoirs et retour aux savoirs -, qu'il s'agisse de rapatriement, de revitalisation, de résurgence, ou de trajectoires individuelles d'apprentissage. Ce paradigme contemporain, ancré dans la synthèse de la continuité et de la reconstruction, s'incarne dans des modalités de transmission, de patrimonialisation et d'innovation qui émergent des ruptures coloniales et des démarches de décolonisation et d'autochtonisation.

J'en conclus que la préservation culturelle, au sein des sociétés inuit, peut être comprise comme un processus réflexif, visant l'autorégulation et l'autoréférentialité, qui inclut non seulement des dynamiques de sauvegarde matérielle et immatérielle, mais aussi des discours d'affirmation et de revendication, des phénomènes de réappropriation, de réactualisation et de revitalisation, de même que des moments de dissensions, de rejets et d'oublis. Ce processus se révèle de plus sujet aux influences extérieures, aux ambivalences structurelles, aux divergences au sein d'un même groupe; il va de la sublimation de l'Inularik à la revendication de formes revitalisées et généralisées. Finalement, il n'engage pas seulement les différentes générations d'un groupe, mais également les communautés inuit face aux autres communautés autochtones, et face aux allochtones. Il se déploie ainsi dans la résurgence d'épistémologies inuit qui touche à l'interprétation et l'exposition des objets et à l'affirmation des récits de survivance et de continuité.

Je peux ici évoquer une première limite conceptuelle de la thèse : en m'étant beaucoup reposée sur la continuité et le retour, j'ai laissé peu de place à l'oubli – des mémoires, des savoirs, même quand l'objet reste -, et à l'abandon, des formes anciennes ou au contraire nouvelles, bien que j'y fasse référence. Plusieurs questions restent ainsi entières, tant sur les obstacles à la remémoration, l'impossibilité du retour, l'incompatibilité dans les processus de synthèse, ou encore la prégnance de l'essentialisme et du conservatisme. Elles demanderaient donc de revenir plus en détail sur les mécanismes liés à l'oubli, au refus et aux dissensions.

Bien que le contexte de rupture coloniale soit essentiel aux cas évoqués dans la thèse, il existe une dynamique d'appropriation par le déplacement culturel d'objets étrangers, qui sont reçus, appropriés, pour rejoindre une histoire culturelle, sociale, technologique des contacts et des échanges. Je participe ici aux recherches qui enrichissent une histoire pluriculturelle de l'Arctique et une histoire des échanges entre Inuit et visiteurs extérieurs, à partir de la matérialité de la mémoire et des savoirs, des savoirs historiques collectifs fragmentés, incarnés dans des ensembles hétérogènes de récits autobiographiques, de photographies, d'objets, de savoirs toponymiques ou généalogiques. Ainsi, Illuaaluk, bâtiment de l'ancienne mission catholique de Kangiqsujuaq, s'inscrit dans un réseau familial et communautaire. J'ai eu l'occasion de me pencher sur le « patrimoine ordinaire » qu'il abrite, expression utilisée par Antomarchi (2014) pour qualifier les photographies de famille mais qui peut aussi qualifier de façon plus générale cet intérêt pour l'ordinaire et le quotidien qui se retrouve dans le regard inuit, et peut qualifier l'engagement des visiteurs avec des objets du quotidien, y compris ceux du passé et venus de l'extérieur. Les perspectives développées évoquent les expériences individuelles tout en permettant de faire référence à un passé commun. Les objets qui s'y trouvent fonctionnent comme une collection témoin des relations établies entre différentes personnes et différents groupes tout au long de l'histoire de Kangiqsujuaq, ce qui permet de produire une histoire inuit de la culture matérielle allochtone dans le Nord. Renversant le regard de l'historien et de l'historié, les référents étrangers sont ici intégrés aux récits historiques : les objets échangés passent d'une situation à une autre par transfert épistémologique. Ils s'incarnent aussi dans de nouvelles productions matérielles qui ont pu émerger de ces relations, les œuvres des Pilurtuut et de Mitiarjuk Mitiarjuk donnant aussi forme à cette histoire d'échanges, de réception et de métamorphose.

Pour exister, la mémoire culturelle doit être vivante : elle se comprend alors comme un inventaire d'expériences, dont la transmission est à la base de la continuité culturelle d'un groupe. Son énonciation accompagne les revendications d'autonomie,

sous la forme d'une souveraineté mémorielle, puisque les objectifs de remémoration et de partage des savoirs sont aujourd'hui influencés par le désir de garder le contrôle sur l'information qui circule sur les Inuit et leur histoire. La mémoire fonctionne ainsi comme un outil de cohésion sociale, au sein des communautés, ainsi que comme instrument politique d'affirmation identitaire, une identité inuit unifiée, face à des groupes externes. Les pratiques de remémoration autour des objets permettent aussi de révéler des moments de souffrance, de tensions ou de confrontations. Les objets du passé permettent de faire place pour raconter et valider les mémoires, et de reprendre contact avec le quotidien passé, y compris avec les savoirs oubliés ou marginalisés d'intégrer l'inconfort et l'ambivalence des rencontres et des adaptations, sans nier la légitimité de ces histoires. J'ai notamment abordé en fin de deuxième chapitre la question des mémoires traumatiques, et des démarches de guérison adoptées, afin d'envisager la mémoire dont on ne peut pas échapper, même quand on le souhaite. Création matérielle et objets favorisent plusieurs processus : apaiser, d'une part, et extérioriser, d'autre part. Les objets représentent ici des lieux pour exprimer, légitimer et dépasser la souffrance.

Un autre élément de ma recherche portait sur le rôle joué la manière dont les objets collectés, leur qualification au sein de différentes catégories, leur définition et leur documentation par des acteurs divers. Partant du constat avancé par plusieurs auteurs et au sein des communautés que la perte des objets a altéré la transmission des savoirs, j'ai souhaité m'intéresser au potentiel de la culture matérielle, comme vecteur de transmission des récits et des savoirs, en matière de transmission culturelle et de réactivation des pratiques et des savoirs. C'est ainsi que les collections rassemblées à l'extérieur des communautés sont sujettes à de nouvelles modalités d'appropriation symbolique, comme celles développées par les chercheurs-praticiens, accompagnent et facilitent ce processus. Les projets de rapatriement des collections, qui associent restitution, partage de collections institutionnelles et démarches de rapatriement visuel, se généralisent aussi dans le dernier quart du 20^{ème} siècle. Ces différentes réappropriations n'opèrent alors ni un déni des déplacements, physiques

et symboliques, des objets, ni une réintégration à leur statut original. Plutôt, leur signification est négociée, renouvelée, et reformulée pour prendre en compte leur histoire, ce qui permet alors un changement de paradigme, une remédiation ayant le potentiel de transformer durablement les interprétations et les usages faits des objets, ainsi que celles des corpus visuels, mémoriels et gestuels qui leur sont associés. Une histoire par la culture matérielle, si elle donne accès aux savoirs technologiques existant avec l'arrivée des Qallunaat, est toutefois aussi très sensible aux différents transferts épistémologiques qu'ont pu connaître les objets. Ces transferts, et les interactions les ayant générés, sont aujourd'hui une part bien réelle de l'histoire culturelle inuit, et en conséquence du processus de transmission à l'œuvre dans les communautés inuit.

Si l'accessibilité aux collections dispersées hors des communautés constitue une piste importante de réflexion sur la préservation culturelle pour les Inuit, un ensemble de réflexions similaires se déploie en parallèle autour de la culture matérielle accessible au sein même des communautés. Les individus qui portent ces réflexions font par ailleurs preuve d'une capacité frappante d'adaptation et développent tout un panel d'outils pour documenter, préserver et transmettre des savoirs et des pratiques vulnérables, y compris en s'appropriant et en adaptant des technologies tels l'écriture ou le musée à leurs fins. Les premières stratégies de documentation et de préservation mises en place dès les années 1940 par des individus, puis par un ensemble d'organisations sont à l'origine d'un processus de reconnaissance de certains éléments culturels, ce qui débouche sur des formes de patrimonialisation qui transforment les usages et les récits sur les objets. Les différentes institutions culturelles et patrimoniales fondées tout au long des 20^{ème} et 21^{ème} siècles fonctionnent alors comme un réseau d'outils sociaux d'appropriation de la culture, qui s'éloignent ainsi des initiatives individuelles et communautaires, en implantant un certain nombre de structures et de méthodes. Elles jouent notamment un rôle important dans la constitution conséquente de nouvelles collections audiovisuelles, d'archives, et donc de collections matérielles. Issus de leur propre

stratégie de recherche, du partage de collections préexistantes, ou de campagnes de rapatriement, ces nouveaux corpus répondent à de nouveaux objectifs tournés vers un public inuit.

Toutefois, l'institutionnalisation des processus de préservation et de transmission culturelle fonctionne aussi comme une zone de frictions, de contradictions, de contraintes sémiotiques et épistémologiques. Les modèles institutionnels s'éloignent ainsi des protocoles familiaux et communautaires d'éducation pour intégrer un processus plus formel d'apprentissage. Une partie de la thèse a traité en conséquence de la transmission, en commençant par les discours formulés autour des pertes culturelles, les ruptures dans les modalités de transmission, et les exigences importantes d'apprentissage qui pèsent aujourd'hui sur les jeunes générations. L'inuitisation des institutions, outil de transformation des pratiques et de la gouvernance, doit alors prendre en compte le risque inverse de folkloriser les savoirs, les savoir-faire et les savoir-être, en les enfermant dans le carcan institutionnel et en les figeant dans des schémas prédéfinis. Ces derniers constituent une impasse pour les processus individuels d'appropriation et d'interprétation des savoirs culturels. Néanmoins, la transmission étant indissociable d'une part d'adaptation et de reconstruction, ne pas s'attarder sur les modalités d'actualisation, dans les formes et les usages, des objets revient à rester sur un portrait lacunaire, et même mortifère, des processus de préservation culturelle. C'est ainsi que l'accès à la mémoire culturelle se doit d'associer la réappropriation des référents historiques à l'actualisation des savoirs et à une revitalisation culturelle dans le présent. Au-delà donc d'une patrimonialisation qui potentiellement folklorise la culture, les pratiques sont régulièrement repensées et adaptées à de nouveaux contextes, aboutissant à une présence cruciale de la création matérielle, et son déploiement dans de nouveaux réseaux et sous des formes actualisées. Cette créativité, individuelle et communautaire, permet aussi de revendiquer la contemporanéité, d'exprimer son attachement à une identité culturelle de même qu'un sentiment de fierté et de respect, d'élaborer une pensée critique située.

La thèse se termine par une réflexion sur l'établissement d'une souveraineté rhétorique, en revenant sur les différents moments de contestation à l'encontre des musées, et de transformation des paradigmes d'interprétation des objets. J'aborde là à un aspect particulier, parallèle et interrelié aux questions de préservation culturelle, en revenant sur les récits entourant les objets par le biais de la résurgence d'épistémologies inuit dans les paradigmes d'interprétation, et par là-même, sur les enjeux de présenter et de représenter les récits de continuité et de survivance. Le monde du patrimoine et des musées, espaces riches en artefacts, en connaissances, en mémoire et en compétences, est effectivement confronté depuis quelques décennies à ses responsabilités pour le rôle joué dans les stratégies de colonisation et d'assimilation des peuples autochtones. Ces institutions participent aujourd'hui aux vastes programmes de décolonisation défendus par les communautés autochtones de plusieurs pays, et touchent toutes les institutions ayant un impact sur leur vie et leur représentation.

Le concept de souveraineté rhétorique s'est révélé au cours de ma recherche particulièrement utile puisqu'il permet de penser ce processus par l'acte de communication qu'il implique, et la place qu'il laisse aux négociations avec les attentes du public et la structure institutionnelle. Le commissariat autochtone peut alors se comprendre comme un processus de recouvrement de la souveraineté rhétorique qui passe par l'ouverture à de nouvelles perspectives, mais aussi par la transformation structurelle de l'espace d'exposition, permettant d'accueillir différemment le public, de le mobiliser sur des sujets d'actualités, tout en l'ouvrant à la compréhension d'une continuité culturelle dynamique. Ces réflexions s'inscrivent, là encore, dans un mouvement plus large de réorientation des perspectives en histoire de l'art, sous l'influence d'un corps théorique grandissant en méthodologie autochtone. Alors que l'histoire de l'art inuit a été principalement formulée de l'extérieur, depuis quelques années, des artistes, des historiens et des spécialistes s'engagent dans la production de nouvelles méthodes et dans l'introduction de nouveaux concepts pour l'étude de l'art inuit. Les pratiques développées et expérimentées constituent une diversité de

solutions et d'intérêts qui favorisent la résurgence des épistémologies inuit par une transformation structurelle des méthodes de travail et des espaces d'exposition, par l'énonciation de régimes inuit d'historicité, ou encore par l'élargissement des canons artistiques, autant à des pratiques historiques qu'à des médiums inédits. Cette réflexion touche alors plus à la méthode qu'au contenu, autrement dit à la façon de faire l'histoire de l'art, et aboutit potentiellement à une histoire inuit des arts.

Pour conclure, j'aimerais évoquer d'autres pans de la recherche qui pourront être approfondis, en revenant sur deux phénomènes qui vont continuer à être particulièrement pertinents, voir cruciaux dans les décennies à venir : d'une part les crises environnementales qui ont un impact sur l'Arctique, et d'autre part, l'expansion des communautés inuit urbaines. Ils permettent d'aborder la complexité croissante de la préservation culturelle dans des territoires en profonde transformation, dans un contexte où l'usage des territoires terrestres et marins est intimement lié aux représentations identitaires et culturelles des Inuit. Il faut ainsi sûrement accorder, dès aujourd'hui et dans le futur proche, une attention détaillée aux rôles des objets et aux processus de préservation et de transmission culturelle, dans le contexte de deux dynamiques de déterritorialisation et de reterritorialisation.

Le premier chapitre a souligné la rupture avec le territoire qu'a représenté la sédentarisation. Or, les crises environnementales continuent aujourd'hui de reconfigurer les modes de vie et les relations établies avec l'environnement, la faune et la flore. En Arctique, les effets du changement climatique sont très présents. Ils sont ressentis au quotidien et modifient le mode de vie des Inuit, en rendant un certain nombre de savoirs environnementaux obsolètes. Le réchauffement climatique est depuis les années 1990 un sujet largement débattu au sein de la communauté internationale, avec jusqu'à récemment peu d'intérêt pour ce que les populations autochtones de l'Arctique en ont à dire (Duvicq 2015 ; Watt-Cloutier 2019). Ce constat n'empêche pas les communautés inuit de produire leurs propres discours et stratégies face aux conséquences du réchauffement de la planète sur la faune et la flore de

l'Arctique, en faisant appel à leurs savoirs et expériences, d'une production d'Isuma²³⁶ valorisant les observations d'aînés jusqu'aux œuvres récentes d'artistes comme Heather Campbell²³⁷, en passant par l'engagement sur la scène internationale de la militante Sheila Watt-Cloutier (2019) et par l'élaboration de projets de recherche communautaire²³⁸. Plusieurs questions se posent notamment sur les modalités actuelles de transmission des savoirs et des compétences aux jeunes générations, lesquelles sont liées à un territoire et à un climat devenu imprévisible. Elles s'incarnent dans des projets comme celui du collectif *Embassy of Imagination*, qui a associé création matérielle et apprentissage sur le territoire (Baird, Hatanaka, et Shum 2020). Il serait donc pertinent d'analyser plus en profondeur les productions artistiques et matérielles illustrent les différents mécanismes de résistance et d'adaptation en lien avec les crises environnementales bouleversant le territoire du 21^{ème} siècle. Par ailleurs, les prises de position des Inuit sont aussi matérialisées dans plusieurs projets artistiques et expographiques qui nous permettent de repenser profondément les modèles cartésiens de division entre culture et nature, et déconstruit un peu plus un paysage muséal et artistique établi sur des classifications disciplinaires mutuellement exclusives (Cameron 2015). Produire un état des lieux et une analyse de ces projets²³⁹ permettrait alors de compléter les réflexions développées dans le quatrième chapitre sur les modalités d'autochtonisation et l'établissement d'une souveraineté rhétorique inuit au sein de l'espace muséal.

J'ai aussi évoqué, à la fin du quatrième chapitre, le développement de services pour les communautés d'Inuit urbain, qui se retrouvent dans les grands centres

²³⁶ *Inuit Knowledge and Climate Change*. 2010. Réalisé par Zacharias Kunuk et Ian Mauro. Iqaluit: Isuma. Disponible sur le site officiel d'Isuma, consulté le 25 août 2021, <http://www.isuma.tv/inuit-knowledge-and-climate-change/movie>.

²³⁷ Heather Campbell a réalisé notamment les œuvres *Methylmercury* (2018) et *Nuliujuk in Mourning* (2017). Elle a recours à la figure de Sedna/Nuliujuk pour représenter la pollution des eaux.

²³⁸ On pense par exemple aux travaux menés par, et avec, *l'Arctic Eider Society*, située à Sanikiluaq, au Nunavut, <https://arcticeider.com/>, consulté le 28 août 2021.

²³⁹ À titre, d'exemple, le British Museum a présenté en 2020 l'exposition *Arctic. Culture and Climate*, qui fait état de la longue histoire d'adaptation et d'innovation matérielle des peuples de l'Arctique, jusqu'au réchauffement climatique actuel.

urbains de Montréal, Ottawa, ou encore Winnipeg, en mentionnant les réflexions encore embryonnaires menées au sein du MBAM. Si le taux d'urbanisation des Inuit est aujourd'hui le plus faible parmi les groupes autochtones du Canada, la population inuit dans les centres urbains du Sud a connu une spectaculaire augmentation à partir des années 1980. La présence de plus en plus affirmée des Inuit urbains a ainsi fait émerger récemment l'expression de 5^{ème} territoire (Rose 2019), en référence aux quatre autres territoires de l'Inuit Nunangat. Néanmoins, puisque les Inuit ont ainsi été historiquement, géographiquement et politiquement imaginés et positionnés — et se sont imaginés et positionnés — comme un peuple nordique distinct habitant l'Arctique canadien, les Inuit urbains se retrouvent régulièrement mis de côté dans les imaginaires géographiques de l'urbanité. Dans une étude sur la construction identitaire d'Inuit urbains d'Ottawa, l'anthropologue Donna Patrick souligne toutefois un phénomène de « reterritorialisation » des identités « déterritorialisées » des Inuit urbain. Cette reterritorialisation s'inscrit autant dans l'affirmation d'un attachement à leurs communautés d'origine, que dans leur engagement dans des pratiques culturelles liées à l'identité inuit et dans la constitution de réseaux communautaires au sein de l'espace urbain permettant de repenser les processus de transmission culturelle et de construction identitaire (Patrick 2008). Le territoire urbain peut alors être perçu ici comme un autre espace vécu et activé par les personnes, les mémoires et les pratiques. La mobilité des personnes et des objets est de plus indissociable de cette reterritorialisation, tant dans sa dimension historique que dans ses itérations actuelles, dans le déplacement des individus, des artistes, porteurs de savoirs et d'esthétiques dans un sens et dans l'autre. Plusieurs pistes de recherche pourront ainsi être développées afin d'explorer en détail comment plusieurs pratiques, particulièrement par le biais de la création matérielle et de l'attachement à des objets spécifiques, permettent aux Inuit urbains de reterritorialiser le Sud, tant en s'intéressant aux mémoires du Nord, qu'à la spécificité de l'expérience du Sud.

BIBLIOGRAPHIE

Adams, Amy. 2000a. « Arctic and Inuit Photography. An Accurate Representation of the World? » *Inuit Art Quarterly* 15 (2): 4-16.

———. 2000b. « Arctic and Inuit Photography. Through the Looking-Glass: the Photographs of Robert J. Flaherty and Peter Pitseolak ». *Inuit Art Quarterly* 15 (3): 4-19.

Alfred, Taiaiake. 2014. *Paix, pouvoir et droiture: un manifeste autochtone*. Wendake: Hannenorak.

Amagoalik, John. 1995. « Inuit Have So Much to Be Proud Of ». *Nunatsiaq News*, décembre 1995.

———. 2008. « Reconciliation or Conciliation? An Inuit Perspective ». Dans *From Truth to Reconciliation: Transforming the Legacy of Residential Schools*, sous la direction de Marlene Brant Castellano, Linda Archibald, et Mike DeGagné, 91-100. Aboriginal Healing Foundation.

Ames, Michael. 1977. « Visible Storage and Public Documentation ». *Curator: The Museum Journal* 20 (1): 65-80. <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.1977.tb00531.x>.

Annahatak, Betsy. 1994. « Quality Education for Inuit Today? Cultural Strengths, New Things, and Working out the Unknowns: A Story by an Inuk ». *Peabody Journal of Education* 69 (2): 12-18.

Antomarchi, Véronique. 2010. « La création du Parc national des Pingaluit au Nunavik (Nord Québec). Une promotion touristique révélatrice de divergences d'opinions ». *Collection EDYTEM. Cahiers de géographie* 10 (1): 101-12. <https://doi.org/10.3406/edyte.2010.1118>.

———. 2014. « Regards des habitants de Kangiqsujuaq sur leurs albums de photographies de famille (1960-2012) : quelle prise en compte muséographique ? » *Anthropologie et Sociétés* 38 (3): 137-54. <https://doi.org/10.7202/1029022ar>.

Appadurai, Arjun. 2013a. « Introduction: Commodities and the Politics of Value ». Dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, sous la direction d'Arjun Appadurai, 3-63. Cambridge: Cambridge University Press.

———, dir. 2013b. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Arnold, Charles D. 1994. « The nature of northern museums ». *Museum International* 46 (2): 4-5. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1994.tb01160.x>.

Arsenault, Daniel, et Louis Gagnon. 2002. « Les représentations rupestres autochtones: du lieu in-situ au lieu muséal: perte ou enrichissement ». *Ethnologies* 24 (2): 139-60.

Arsenault, Daniel, et Daniel Gendron, dir. 2007. *Des Tuniit aux Inuits: patrimoine archéologique et historique au Nunavik*. Québec: CELAT.

Ashoona, Pitseolak, et Dorothy Eber. 2003. *Pitseolak: Pictures out of My life*. 2^{ème} éd. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Asinnajaq, et Candice Hopkins. 2019. « Candice Hopkins and Asinnajaq in Conversation ». *Ocula*, 4 mai 2019. Disponible sur le site officiel d'*Ocula*, consulté le 10 mai 2019, <https://ocula.com/magazine/conversations/candice-hopkins-and-asinnajaq/>.

Atamanenko, Boris, Barb Cameron, et Ian Moir. 1994. « The Prince of Wales Northern Heritage Centre: More than a Museum ». *Museum International* 46 (2): 21-25. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.1994.tb01165.x>.

Aviators of Hudson Strait. 1973. Office national du film du Canada. Disponible sur le site officiel de l'ONF, consulté le 6 janvier 2017, https://www.onf.ca/film/aviators_of_hudson_strait/.

Baehre, Rainer. 2008. « Early Anthropological Discourse on the Inuit and the Influence of Virchow on Boas ». *Études/Inuit/Studies* 32 (2): 13-34. <https://doi.org/10.7202/038213ar>.

Bagg, Shannon. 2002. « The anthropology of Inuit Art. A Problem for Art Historians. » Dans *On Aboriginal Representation in the Gallery*, sous la direction de Lynda Jessup et Shannon Bagg, 183-94. Hull, Quebec: Canadian Museum of Civilization.

Baird, Natalie, Alexa Hatanaka, et Flora Shum. 2020. « Atigiit, Silapaat ». Dans *Arctic: Culture and Climate*, sous la direction d'Amber Lincoln, Jago Cooper, et Peter Loovers. New York: Thames & Hudson Inc. Catalogue d'une exposition tenue au British Museum du 22 octobre 2020 au 21 février 2021.

Bal, Mieke. 1996. *Double Exposures: the Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.

Baussant, Michèle. 2006. « La mémoire, l'histoire et l'oubli de P.Ricoeur ou la notion de "juste mémoire" ». Dans *Du vrai au juste ; la mémoire, l'histoire et l'oubli*, sous la direction de Michèle Baussant, 17-26. Québec: Presses de l'Université Laval.

Bawin, Julie. 2014. *L'artiste commissaire: entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*. Paris: Édition des Archives contemporaines.

Becker, Howard S. 2010. *Les Mondes de l'art*. Paris: Flammarion.

Bell, Catherine E., et Val Napoleon, dir. 2008. *First Nations Cultural heritage and Law: Case Studies, Voices, and Perspectives*. Vancouver, BC: UBC Press.

Belleau, Mona. 2009. « Préface ». Dans *Jeunesses autochtones affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*, sous la direction de Natacha Gagné et Laurent Jérôme, 9-12. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London ; New York: Routledge.

———. 2018. *Museums, Power, Knowledge: Selected Essays*. London: Routledge.

Berlo, Janet Catherine. 1999. « Drawing (upon) the Past: Negotiating Identities in Inuit Graphic Arts Production ». Dans *Unpacking Culture: Art and Commodity in*

Colonial and Postcolonial Worlds, sous la direction de Ruth B. Phillips et Christopher Steiner, 178-93. Berkeley: University of California Press.

Bibaud, Julie. 2012. « Patrimonialisation des territoires en milieu nordique et gouvernance: l'exemple du parc national Tursujuq. » *Téoros : revue de recherche en tourisme* 31 (1): 39-47.

———. 2015. « Muséologie et Autochtones du Québec et du Canada. De la crise à la « décolonisation tranquille » ». *Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain. Cahiers du MIMMOC*, n° 15: 1-15. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.2169>.

Boast, Robin. 2011. « Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited ». *Museum Anthropology* 34 (1): 56-70. <https://doi.org/10.1111/j.1548-1379.2010.01107.x>.

Bolton, Stephanie. 2004. « An Analysis of the Task Force on Museums and First Peoples: The Changing Representation of Aboriginal Histories in Museums ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Concordia University.

Bonesteel, Sarah, et Erik Anderson. 2008. *Les relations du Canada avec les Inuit: histoire de l'élaboration des politiques et des programmes*. Ottawa: Affaires autochtones et du Nord Canada.

Bonnot, Thierry. 2015. *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'Homme.

Boucher, François. 2010. « La politique de la propriété culturelle et le patrimoine des peuples autochtones ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* 11 (1-2): 125-36. <https://doi.org/10.7202/1054030ar>.

Bouquet, Mary. 2012. *Museums: a Visual Anthropology*. London ; New York: Berg.

Bourdieu, Pierre, et Alain Darbel. 1969. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Bousquet, Marie-Pierre. 2006. « Une histoire réparée pour qui? Ce que les Algonquins du Québec commémorent de leur passé ». Dans *Du vrai au juste ; la mémoire, l'histoire et l'oubli*, sous la direction de Michèle Baussant, 43-54. Québec: Presses de l'Université Laval.

Brais-Dussault, Jade. 2020. « Art du tatouage autochtone contemporain au Canada : empoussancement, résurgence culturelle et affirmation identitaire ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Brant Castellano, Marlene. 2008. « A Holistic Approach to Reconciliation: Insights from Research of the Aboriginal Healing Foundation ». Dans *From Truth to Reconciliation: Transforming the Legacy of Residential Schools*, sous la direction de Marlene Brant Castellano, Linda Archibald, et Mike DeGagné, 383-402. Ottawa, Ont.: Aboriginal Healing Foundation.

Brière, Andréanne, et Frédéric Laugrand. 2017. « Maisons en communauté et cabanes dans la toundra : appropriation partielle, adaptation et nomadisme chez les Inuits du Nunavik et du Nunavut ». *Recherches amérindiennes au Québec* 47 (1): 35-48. <https://doi.org/10.7202/1042897ar>.

Brown, Beth. 2019. « The One With The Mittens ». *Up Here Magazine*. Disponible sur le site officiel d'*Up Here Magazine*, consulté le 6 janvier 2020, <https://uphere.ca/articles/one-mittens>.

Brydon, Sherry. 2012. « The Representation of Inuit Art at Expo67 ». *American Indian Art Magazine* 37 (2): 36-43.

Buchli, Victor, dir. 2002. *The Material Culture Reader*. Oxford: Berg.

Buijs, Cunera. 2018. « Shared Inuit Culture: European Museums and Arctic Communities ». *Études Inuit Studies* 42 (1): 37-59. <https://doi.org/10.7202/1064495ar>.

Byrne, Sarah, Anne Clarke, Rodney Harrison, et Robert Torrence. 2011. « Networks, Agents and Objects: Frameworks for Unpacking Museum Collections ». Dans *Unpacking the Collection: Networks of Material and Social Agency in the*

Museum, sous la direction de Sarah Byrne, Anne Clarke, Rodney Harrison, et Robert Torrence, 3-28. New York, NY: Springer.

Cameron, Fiona. 2015. « Ecologizing Experimentations. A Method and Manifesto for Composing a Post-Humanist Museum ». Dans *Climate Change and Museum Futures*, sous la direction de Fiona Cameron et Brett Neilson, 16-33. London, New York: Routledge.

Cardinal-Schubert, Joane. 2004. « Flying with Louis ». Dans *Making a noise! Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing, and Community*, sous la direction de Lee-Ann Martin, 26-49. Banff: Banff Centre Press.

Castleton, Alexander. 2016. « Identity, Community, and Technology: Reflections on the Facebook Group Inuit Hunting Stories of the Day ». *Études Inuit Studies* 40 (2): 207-24. <https://doi.org/10.7202/1055439ar>.

CBC News. 2011. « Nunavut Heritage Centre Put on Hold », 1er novembre 2011. Disponible sur le site officiel de CBC News, consulté le 5 février 2020, <https://www.cbc.ca/news/canada/north/nunavut-heritage-centre-put-on-hold-1.1123119>.

Chartier, Daniel. 2018. *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord?: principes éthiques*. Harstad (Norvège); Montréal (Québec): Artic Arts Summit ; Imaginaire Nord.

Clavir, Miriam. 2002. *Preserving What Is Valued: Museums, Conservation, and First Nations*. Vancouver: UBC Press.

Clifford, James. 1988. *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

———. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.

———. 2013. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-first Century*. Cambridge: Harvard University Press.

Cohodas, Marvin. 1999. « Elizabeth Hickox and Karuk Basketry: A Case Study in Debates on Innovation and Paradigms of Authenticity ». Dans *Unpacking Culture: Art*

and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds, sous la direction de Ruth B. Phillips et Christopher Steiner, 143-61. Berkeley: University of California Press.

Cole, Catherine C. 2008. « The Role of Museums, Heritage & Cultural Centres in Nunavut, Canada ». Présenté à *Museums & Diversity: Museums in Pluralistic Societies*, organisé par la Commonwealth Association of Museums, 18 avril 2008.

Collignon, Béatrice. 2001. « Esprit des lieux et modèles culturels. La mutation des espaces domestiques en arctique inuit = Sense of Place and Cultural Identities: Inuit Domestic Spaces in Transition ». *Annales de géographie* 110 (620): 383-404.

———. 2002. « Les toponymes inuit, mémoire du territoire : étude de l'Histoire des Inuinnait ». *Anthropologie et Sociétés* 26 (2-3): 45-69. <https://doi.org/10.7202/007048ar>.

Combeau, Yvan. 2006. « Entre l'Histoire et la Mémoire ». Dans *Du vrai au juste ; la mémoire, l'histoire et l'oubli*, sous la direction de Michèle Baussant, 27-42. Quebec: Presses de l'Université Laval.

Commission de vérité et réconciliation du Canada. 2015a. *Appels à l'action*. Winnipeg.

———. 2015b. *Pensionnats du Canada: l'expérience inuite et nordique*. Montréal ; Kingston ; London ; Chicago : McGill-Queen's University Press.

———. 2015c. *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir. Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Montréal ; Kingston ; London ; Chicago : McGill-Queen's University Press.

Cooper, Karen Coody. 2006. « Preface ». Dans *Living Homes for Cultural Expression: North American Native Perspectives on Creating Community Museums*, sous la direction de Karen Coody Cooper et Nicolasa I. Sandoval, 8-10. Washington, D.C: National Museum of the American Indian.

———. 2008. *Spirited Encounters: American Indians Protest Museum Policies and Practices*. Lanham, MD: AltaMira Press.

Copeman, Romney. 2018. « Unsettling Expo 67: Developmentalism and Colonial Humanism at Montreal's World Exhibition ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Côté Chew, Sylvie, et Louis Gagnon. 2004. « Avataq Returns Masiu Ningiuruvik's Qajaq to Kangiqsujuaq ». *Makivik Magazine* 71 : 9-13.

Coulthard, Glen Sean. 2018. *Peau rouge, masques blancs: contre la politique coloniale de la reconnaissance*. Montréal: Lux éditeur.

Coward Wight, Darlene. 2013a. « Birth of an Art Form: 1949 to 1959 ». Dans *Creation and Transformation: Defining Moments in Inuit Art*, sous la direction de Darlene Coward Wight et Susan Gustavison, 18-47. Vancouver: Douglas & McIntyre.

———. 2013b. « The 1960s: The Rise of Inuit Co-Operative ». Dans *Creation and Transformation: Defining Moments in Inuit Art*, sous la direction de Darlene Coward Wight et Susan Gustavison, 58-97. Vancouver: Douglas & McIntyre.

Craciun, Adriana. 2017. « Of Shipwrecks and Sovereignty ». *Ottawa Citizen*, 14 juillet 2017. Disponible sur le site officiel d'*Ottawa Citizen*, consulté le 6 février 2020, <https://ottawacitizen.com/news/local-news/of-shipwrecks-and-sovereignty>.

Cranmer-Webster, Gloria. 1988. « the "R" Word ». *Muse* 6 (3): 43-46.

———. 1990. « The U'mista Cultural Centre ». *The Massachusetts Review* 31 (1/2): 132-43.

———. 1992. « De la colonisation au rapatriement ». Dans *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*, sous la direction de Gerald McMaster et Lee-Ann Martin, 25-38. Hull (Québec): Musée canadien des civilisations.

Csonka, Yvon. 2005. « Les sens inuit de l'histoire et leurs divergences au Groenland de l'Ouest et au Nunavut ». *Études/Inuit/Studies* 29 (1-2): 47-66. <https://doi.org/10.7202/013932ar>.

Dawson, Peter, Cecilia Porter, Denis Gadbois, Darren Keith, Colleen Hughes, et Luke Suluk. 2018. « "Some Account of an Extraordinary Traveller": Using Virtual Tours

to Access Remote Heritage Sites of Inuit Cultural Knowledge ». *Études Inuit Studies* 42 (1): 243-68. <https://doi.org/10.7202/1064503ar>.

De Lacroix, Priscille. 2017. « Exposer, diffuser, faire entendre sa voix: présence de l'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013 ». Mémoire de maîtrise. Montréal: Université du Québec à Montréal.

DeGeorge, Krestia. 2018. « Inuit, Parks Canada Close to Deal on Franklin Wrecks National Historic Site ». *Arctic Today*. 18 octobre 2018. Disponible sur le site officiel d'*Arctic Today*, consulté le 6 février 2020, <https://www.arctictoday.com/inuit-parks-canada-close-deal-franklin-wrecks-national-historic-site/>.

Delamour, Carole. 2017. « « S'il Faut Rapatrier Tout Ce Qui Est Sacré, c'est La Terre Qui va Venir à Nous ». Le Processus de Rapatriement Des Objets Culturels et Sacrés Des Innuatsh de Mashteuiatsh, Au Québec ». Thèse de doctorat. Montréal: Université de Montréal.

Deloche, Bernard. 2011. « Institution ». In *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, édité par François Mairesse et André Desvallées, 201-14. Paris: Armand Colin.

Des Rochers, Jacques, dir. 2011. *Art Québécois et Canadien. La Collection Du Musée Des Beaux-Arts de Montréal*. Montréal: Musée des Beaux-arts de Montréal.

———. 2012. « Les Castors du Roi de Kent Monkman ». *M-La revue du Musée des beaux-arts de Montréal*, 2012.

Desmarteau, Raymond. 2017. « Prix du rapatriement culturel pour un musée américain et un gouvernement inuit canadien ». *Radio Canada International*, 25 septembre 2017. Disponible sur le site officiel de *Radio Canada*, consulté le 6 février 2020, <https://www.rcinet.ca/fr/2017/09/25/prix-du-rapatriement-culturel-pour-un-musee-americain-et-un-gouvernement-inuit-canadien/>.

Desrosiers, Pierre, et Jène Rahm. 2015. « Sivunitsatinnut ilinniapunga: l'archéologie inuit et l'apprentissage ». *Études/Inuit/Studies* 39 (2): 259-83. <https://doi.org/10.7202/1038150ar>.

Doerr, Audrey D. 2006. « Commission royale sur les peuples autochtones ». Dans *Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/autochtones-commission-royale-denquete-sur-les>.

Dorais, Louis-Jacques. 1996. *La parole inuit: langue, culture et société dans l'Arctique nord-américain*. Paris: Peeters.

———. 2004. « Rectitude politique ou rectitude linguistique? Comment orthographier « Inuit » en français ». *Études/Inuit/Studies* 28 (1): 155-59. <https://doi.org/10.7202/012644ar>.

———. 2010a. « chronologie ». Dans *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau: autobiographie (1914-1993)*, de Taamusi Qumaq, traduit par Louis-Jacques Dorais, 142-46. Collection Jardin de givre. Montréal: Presses de l'Université du Québec.

———. 2010b. *Être huron, inuit, francophone, vietnamien--: propos sur la langue et sur l'identité*. Montréal: Liber.

———. 2010c. « Introduction ». Dans *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau: autobiographie (1914-1993)*, de Taamusi Qumaq, traduit par Louis-Jacques Dorais. Collection Jardin de givre. Montréal: Presses de l'Université du Québec.

Doxtator, Deborah. 1988. *Plumes et pacotilles: une exposition sur les symboles de l'indianité. Guide des ressources*. Brantford, Canada: Centre culturel Woodland.

———. 1996. « The Implications of Canadian Nationalism for Aboriginal Cultural Autonomy ». Dans *Curatorship: Indigenous Perspectives in Post-Colonial Societies: Proceedings of a Symposium held May 16 to 18, 1994, at the University of Victoria, B.C.*, 56-76. Hull, Qc; Calgary: Canadian Museum of Civilization; Commonwealth Association of Museums; University of Victoria.

Driscoll Engelstad, Bernadette. 2010. « Curators, Collections, and Inuit Communities : Case Studies from the Arctic. » Dans *Sharing Knowledge & Cultural Heritage: First Nations of the Americas: Studies in Collaboration with Indigenous*

Peoples From Greenland, North and South America, sous la direction de Cunera Buijs, Pieter Hovens, et Laura N.K van Broekhoven, 39-52. Leiden: Sidestone Press.

Duchemin-Pelletier, Florence. 2014. « “Les sculptures ne sont pas uniquement des sculptures”. Réception de l’art inuit contemporain en France des années 1950 à nos jours ». Thèse de doctorat. Paris: Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Duvicq, Nelly. 2015. « Les écrits du Nunavik depuis 1959: Problématiques et conditions d’émergence d’une littérature inuit ». Thèse de doctorat. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Eber, Dorothy. 2008. *Encounters on the Passage: Inuit Meet the Explorers*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press.

Eber, Dorothy, et David Bellman. 1980. *Peter Pitseolak 1902-1973. Chroniqueur Inuit de Seekooseelak: Photographies et Dessins Du Cap Dorset, Terre de Baffin = Inuit Historian of Seekooseelak : Photographs and Drawings from Cape Dorset, Baffin Island*. Montréal: Musée McCord. Catalogue d’une exposition tenue au Musée McCord du 9 janvier au 9 mars 1980.

Edgar, Courtney. 2019. « Iqaluit Museum’s New Inuk Curator Plans to Spotlight the Seventh Art ». *Nunatsiaq News*. 2 avril 2019. Disponible sur le site officiel de *Nunatsiaq News*, consulté le 6 février 202, <https://nunatsiaq.com/stories/article/igaluit-museums-new-inuk-curator-plans-to-spotlight-the-seventh-art/>.

Edinger, Hannes. 2017. *Impact of the Inuit Arts Economy*. Relations Couronne-Autochtones et Affaire du Nord. Disponible sur le site officiel du gouvernement du Canada, consulté le 5 mai 2021, <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/eng/1499360279403/1534786167549>.

Edwards, Elizabeth. 2002. « Material Beings: Objecthood and Ethnographic Photographs ». *Visual Studies* 17 (Part 1): 67-76.

Eegeesiak, Okalik. 2016. « An Inuit vision of the Arctic in 2045 ». Présenté aux rencontres Wilton Park *The Arctic in 2045 : A Long Term Vision*. Londres, 17 février

2016. Notes disponibles sur le site du Conseil circumpolaire Inuit, consulté le 7 mars 2020, <https://www.inuitcircumpolar.com/media-and-reports/>

Étienne, Noémie. 2020. *Les autres et les ancêtres: les dioramas de Franz Boas et d'Arthur C. Parker à New York*. Dijon: Les Presses du Réel.

Evtushenko, Melanie. 2004. « Recognizing Aboriginal Voice in Federal Government Exhibitions: A Case Study of “Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art” ». Mémoire de maîtrise. Ottawa: Carleton University.

Felt, Lawrence, et David Natcher. 2011. « Ethical Foundations and Principles for Collaborative Research with Inuit and Their Governments ». *Études/Inuit/Studies* 35 (1-2): 107-26. <https://doi.org/10.7202/1012837ar>.

Fienup-Riordan, Ann. 1998. « Yup'ik Elders in Museums: Fieldwork Turned on Its Head ». *Arctic Anthropology* 35 (2): 49-58.

Franco, Marie-Charlotte. 2019a. « La décolonisation et l'autochtonisation au musée McCord (1992-2019): les rapports de collaboration avec les Premiers Peuples et l'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les expositions. » Thèse de doctorat. Montréal: Université du Québec à Montréal.

———. 2019b. « La muséologie collaborative au Canada: le positionnement du Musée McCord à l'égard des communautés autochtones depuis 1992. » Dans *Musées, mutations...*, sous la direction de Joëlle Le Marec, Bernard Schiele, et Jason Luckerhoff, 281-300. Dijon: Éditions universitaires de Dijon.

Fraser, Marie, et Alice Ming Wai Jim. 2018. « Introduction: What is Critical Curating? » *RACAR* 43 (2): 5-10.

Fraternité des Indiens du Canada. 1972. « La maîtrise indienne de l'éducation indienne ». Document de politique, présenté au ministère des Affaires indiennes et du Développement du Nord.

Freeman, Minnie Aodla. 2020. « Inuits ». Dans *Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/inuit>.

Gabriel, Mille. 2009. « The Return of Cultural Heritage from Denmark to Greenland ». *Museum International* 61 (1-2): 30-36. <https://doi.org/10.1111/j.1468-0033.2009.01664.x>.

Gabriel, Mille, et Jens Dahl, dir. 2008. *Utimut: Past Heritage, Future Partnerships. Discussions on Repatriation in the 21st century*. Copenhagen: International Work Group for Indigenous Affairs; Greenland National Museum & Archives.

Gadoua, Marie-Pierre. 2010. « The Inuit Presence at the First Canadian Truth and Reconciliation Commission National Event ». *Études/Inuit/Studies* 34 (2): 167-84. <https://doi.org/10.7202/1004096ar>.

———. 2013. « Les rôles contemporains de la culture matérielle inuit ancienne ». *Études/Inuit/Studies* 37 (1): 57-78. <https://doi.org/10.7202/1025254ar>.

Gagné, Natacha, et Laurent Jérôme. 2009. « Présentation ». Dans *Jeunesses autochtones affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*, sous la direction de Natacha Gagné et Laurent Jérôme, 13-19. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Gagnon, Louis. 2011. « L'art inuit contemporain: une collection pionnière ». Dans *Art Québécois et Canadien. La Collection Du Musée Des Beaux-Arts de Montréal.*, sous la direction de Jacques Des Rochers, 268-79. Montréal: Musée des Beaux-arts de Montréal.

Gagnon, Véronique. 2016. « L'exposition collective comme outil d'une catégorisation: l'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013. » Mémoire de maîtrise. Montréal: Université du Québec à Montréal.

Garakani, Tatiana. 2016. « The Education of Inuit Youth in Nunavik: Teachers' and Students' Perspectives ». *Études Inuit Studies* 40 (2): 25-46. <https://doi.org/10.7202/1055430ar>.

Gendron, Daniel, et Rhoda Kokiapik. 2010. « La préservation, le développement et la promotion de la langue et la culture des Nunavimmiuts. Un

exemple de mobilisation du savoir: le cas de l'Institut culturel Avataq. » Dans *Les Inuit et les Cris du nord du Québec: territoire, gouvernance, société et culture*, sous la direction de Jacques-Guy Petit, Yv Bonnier Viger, Pita Aatami, et Ashley Iserhoff, 315-24. Québec; Rennes: Presses de l'Université du Québec et Presses Universitaires de Rennes.

Gendron, Daniel, et Claude Pinard. 2007. « l'occupation dorsétienne dans la région de Kangirsujuaq ». Dans *Des Tuniit aux Inuits: patrimoine archéologique et historique au Nunavik*, sous la direction de Daniel Arsenault et Daniel Gendron. Québec: CELAT.

Gentelet, Karine. 2014. « Idle No More : identité autochtone actuelle, solidarité et justice sociale : entrevue avec Melissa Mollen Dupuis et Widia Larivière ». *Nouvelles pratiques sociales* 27 (1): 7-21. <https://doi.org/10.7202/1033615ar>.

Geogeghan, John. 2018. « Healing Ink: an Interview with Cora DeVos ». *Inuit Art Quarterly* 31 (2): 48-53.

Gillmor, Alison. 1996. « Between Two Worlds: Sculpture by David Ruben Piqtoukun ». *Inuit Art Quarterly* 11 (4): 30-34.

Givens, Joseph R. 2019. « The art historical canon and the market ». In *Grove Art Online*. Consulté le 5 juillet 2021, <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-2000000208>.

Graburn, Nelson. 1998. « Weirs in the River of Time: the Development of Historical Consciousness among Canadian Inuit ». *Museum Anthropology* 22 (1): 18-32.

———. 2006. « Culture as Narrative ». Dans *Critical Inuit Studies: An Anthology of Contemporary Arctic Ethnography*, sous la direction de Pamela R. Stern et Lisa Stevenson, 139-53. Lincoln: University of Nebraska Press.

Graff, Julie. 2018. « Une réussite inuit: entretien avec Lori Idlout ». *Vie des Arts* 252.

———. 2019. « L'histoire derrière ' Les castors du roy.' ». *Dire* 28 (2) : 30-37.

———. 2019. « Isuma à la 58ème Biennale de Venise. » *Vie des Arts* (blogue). Disponible sur le site officiel de *Vie des Arts*, <http://viedesarts.com/article1360-a-la-58e-Biennale-de-Venise> (lien inactif).

———. 2021. « Double regard sur l'art inuit. L'exposition de l'art inuit au Musée des Beaux-arts de Montréal au prisme des transferts épistémologiques. » *ExPosition, Revue d'analyse des enjeux propres à l'exposition des œuvres et objets d'art* 6 (2).

Grande, Sandy. 2009. « Red Pedagogy. Indigenous Theories of Redistribution (a.k.a. Sovereignty) ». Dans *The Routledge International Handbook of Critical Education*, sous la direction de Michael W. Apple, Wayne Au, et Luís Armando Gandin, 190-203. New York, NY: Routledge.

Griebel, Brendan. 2013. « Recharting the Courses of History: Mapping Concepts of Community, Archaeology, and Inuit Qaujimajatuqangit in the Canadian Territory of Nunavut ». Thèse de doctorat. Toronto: University of Toronto.

Gronnow, Bjarne, et Einar Lund Jensen. 2008. « Utimut: repatriation and collaboration between Denmark and Greenland ». Dans *Utimut: Past Heritage, Future Partnerships. Discussions on Repatriation in the 21st century*, sous la direction de Mille Gabriel et Jens Dahl, 180-92. Copenhague: International Work Group for Indigenous Affairs; Greenland National Museum & Archives.

Guigon, Gwénaële. 2018. « Taitsumanialuk, les collections de l'Arctique canadien et du Groenland dans les musées français au XIXe siècle ». *Études Inuit Studies* 42 (1): 87-115. <https://doi.org/10.7202/1064497ar>.

Hancock, Robert L.A. 2006. « Diamond Jenness's Arctic Ethnography and the Potential for a Canadian Anthropology ». *Histories of Anthropology Annual* 2: 155-211.

Handler, Richard. 1993. « An Anthropological Definition of the Museum and Its Purpose ». *Museum Anthropology* 17 (1): 33-36. <https://doi.org/10.1525/mua.1993.17.1.33>.

Hanna, Margaret G. 2003. « Old Bones, New Reality: A review of Issues and Guidelines Pertaining to Repatriation ». *Canadian Journal of Archaeology / Journal Canadien d'Archéologie* 27 (2): 234-57.

Harlin, Eeva-Kristiina. 2008. « Repatriation as Knowledge Sharing: Returning the Sámi Cultural Heritage ». Dans *Utimut: Past Heritage, Future Partnerships. Discussions on Repatriation in the 21st century*, sous la direction de Mille Gabriel et Jens Dahl, 192-200. Copenhague: International Work Group for Indigenous Affairs; Greenland National Museum & Archives.

Harris, Jonathan. 2004. *The New Art History: a Critical Introduction*. London; New York: Routledge.

Harrison, Rodney. 2013. « Reassembling Ethnographic Museum Collections ». Dans *Reassembling the Collection: Ethnographic Museums and Indigenous Agency*, sous la direction de Rodney Harrison, Sarah Byrne, et Anne Clarke, 3-35. Santa Fe: School for Advanced Research Press.

Harrison, Rodney, Sarah Byrne, et Anne Clarke, dir. 2013. *Reassembling the Collection: Ethnographic Museums and Indigenous Agency*. Santa Fe: School for Advanced Research Press.

Henderson, William B. 2018. « Loi sur les Indiens ». Dans *The Canadian Encyclopedia*. Historica Canada.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/loi-sur-les-indiens>.

Hendry, Joy. 2005. *Reclaiming Culture: Indigenous People and Self-Representation*. New York: Palgrave Macmillan.

Hervé, Caroline. 2013. « “On ne fait que s’entraider.” Dynamique des relations de pouvoir et construction de la figure du leader chez les Inuit du Nunavik (XXe siècle-2011) ». Thèse de doctorat. Laval: Université Laval.

Hirsch, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York: Routledge.

Houston, James. 1971. « To Find Life in the Stone = Dégager La Vie Emprisonnée Dans La Pierre ». Dans *Sculpture/Inuit. Sculpture of the Inuit: Masterworks of the Canadian Arctic = La Sculpture Chez Les Inuit: Chefs-d'oeuvre de l'Arctique Canadien*, sous la direction de Doris Shadbolt, 52-64. Toronto: University of Toronto Press. Catalogue d'une exposition itinérante organisée par le Comité canadien de l'art esquimau.

Hovak Johnston, Angela. 2018. *Reawakening Our Ancestors' Lines: Revitalizing Inuit Traditional Tattooing*. Iqaluit: Inhabit Media.

Inuit Art Quarterly. 2018. « Kenojuak Cultural Centre Opens Its Doors in Kinngait ». Site officiel de l'*Inuit Art Foundation*, consulté le 7 juillet 2019, <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/kenojuak-cultural-centre-opens-its-doors-in-kinngait>.

Igloliorte, Heather. 2010. « The Inuit of our Imagination ». Dans *Inuit Modern: the Samuel and Esther Sarick Collection*, sous la direction de Gerald McMaster, Ingo Hessel, et Dorothy Eber, 40-46. Toronto: Art Gallery of Ontario; Douglas & McIntyre. Catalogue d'une exposition tenue au Musée des Beaux-arts d'Ontario, du 2 avril au 21 août 2011.

———. 2011. « “We Were so Far Away”: Exhibiting Inuit Oral Histories of Residential Schools. » Dans *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*, sous la direction d'Erica T. Lehrer, Cynthia E. Milton, et Monica Patterson. Houndmills ; New York: Palgrave Macmillan.

———. 2012. « “Pas de colonialisme dans notre Histoire.” Les pratiques de décolonisation dans l'art indigène. » Dans *Decolonize Me/ Décolonisez-Moi*, sous la direction d'Heather Igloliorte, Brenda L. Croft, et Steve Loft, 28-37. Ottawa: Ottawa Art Gallery. Catalogue d'une exposition présentée à la Galerie d'art d'Ottawa du 23 sept. au 20 nov. 2012, au Robert McLaughlin Gallery, Ottawa, du 15 sept. au 4 nov. 2012 et dans six autres musées, 9 janv. 2013 jusqu'en 2015.

———. 2014. « Arctic Culture / Global Indigeneity ». Dans *Negotiations in a Vacant Lot*, sous la direction de Lynda Jessup, Erin Morton, et Kirsty Robertson, 150-70. Montreal: McGill-Queen's University Press.

———. 2017. « Curating Inuit Qaujimajatuqangit: Inuit Knowledge in the Qallunaat Art Museum ». *Art Journal* 76 (2): 100-113. <https://doi.org/10.1080/00043249.2017.1367196>.

———. 2018. « My Father's Pattern, 2015 ». *Inuit Art Quarterly* 31 (2): 31

———. 2019. « "Hooked Forever on Primitive Peoples": James Houston and the Transformation of "Eskimo Handicrafts" to Inuit Art ». Dans *Mapping Modernisms: Art, Indigeneity, Colonialism*, sous la direction d'Elizabeth Harney et Ruth B Phillips, 62-90. Durham: Duke University Press.

Igloliorte, Heather, Allison Akootchook Warden, et Christine Tootoo. 2021. « Conversations: Inuit identities & Vitalization ». Table-ronde présenté par l'*Inuit Art Foundation* et le *Smithsonian Institution Arctic Studies Center*, 10 juin 2021. Disponible sur YouTube, consulté le 17 juin 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=lZNcsUmlHkI&t=2577s>.

Igloliorte, Heather, Heather Campbell, et Jocelyn Piirainen. 2017. « Inuit Curators in Conversation ». *Inuit Art Quarterly* 30 (2): 16-27.

Igloliorte, Heather, et Carla Taunton. 2017. « Introduction : Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories = Introduction : continuité entre les époques : histoires des arts autochtones ». *RACAR* 42 (2): 5-12.

Institut culturel Avataq, dir. 1983. *Northern Quebec Inuit Elders Conference: Kangirsuk (Payne Bay), Quebec, April 21-25, 1981*. Inukjuak, Québec: Avataq Cultural Institute = Institut culturel Avataq.

———, dir. 1985. *Northern Quebec Inuit Elders Conference: Kangirsujuaq, Quebec, August 30-September 6, 1983*. Inukjuak, Québec: Avataq Cultural Institute = Institut culturel Avataq.

Inuarak-Dall, Leanne. « Seeing Myself Reflected in the Ulu of Kiugak Ashoona's Sculpture. » *Inuit Art Quarterly*. 28 mai 2021. Disponible sur site officiel de l'*Inuit Art Foundation*, consulté le 7 juillet 2021 <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/seeing-myself-reflected-in-the-ulu-of-kiugak-ashoona-s-sculpture>

Inuit Knowledge and Climate Change. 2010. Réalisé par Zacharias Kunuk et Ian Mauro. Iqaluit: Isuma. Disponible sur le site officiel d'Isuma, consulté le 25 août 2021, <http://www.isuma.tv/inuit-knowledge-and-climate-change/movie>.

Inuit Piqutingit (What Belongs to Inuit). 2009. Réalisé par Zacharias Kunuk et Bernadette Dean. Iqaluit: Isuma. Disponible sur le site officiel d'Isuma, consulté le 25 août 2021, <http://www.isuma.tv/isuma-productions/inuit-piqutingit>.

Ipellie, Alootook. 1992. « La colonisation de l'Arctique ». Dans *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*, sous la direction de Gerald R. McMaster et Lee-Ann Martin, 39-57. Hull, Québec: Musée canadien des civilisations. Catalogue d'une exposition tenue au Musée canadien des civilisations en 1992.

Irniq, Peter. 2008. « Inuit, Museum and Repatriation ». *Les Cahiers du CIERA* 2: 45-48.

Isaac, Jaimie Lyn. 2016. « Decolonizing Curatorial Practice: Acknowledging Indigenous Curatorial Praxis, Mapping its Agency, Recognizing its Aesthetic within Contemporary Canadian Art. » *Maitrise de mémoire*. Vancouver: University of British Columbia.

ITK. 2018. « Inuit Statistical Profile 2018 ». Ottawa: Inuit Tapiriit Kanatami. Disponible sur le site officiel de l'Inuit Tapiriit Kanatami, consulté le 19 septembre 2019, <https://www.itk.ca/2018-inuit-statistical-profile-3/>.

Jaccoud, Mylène. 1992. « Processus pénal et identitaire : le cas des Inuit au Nouveau-Québec ». *Sociologie et sociétés* 24 (2): 25-43. <https://doi.org/10.7202/001362ar>.

Jadé, Mariannick. 2006. *Le patrimoine immatériel: perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*. Paris: Harmattan.

Kaine, Élisabeth. 2002. « Les objets sont des lieux de savoir ». *Ethnologies* 24 (2): 175-90. <https://doi.org/10.7202/006645ar>.

———. 2004. « Des expériences communautaires de mises en exposition en territoire inuit ». *Anthropologie et Sociétés* 28 (2): 141-54. <https://doi.org/10.7202/010612ar>.

Kaine, Elisabeth, Denis Bellemare, Olivier Bergeron-Martel, et Pierre De Coninck, dir. 2017. *Le petit guide de la grande concertation: création et transmission culturelle par et avec les communautés*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Kalingo, Adamie. 1976. « [sans titre] ». *Inuit Today* 5 (2): 3.

Karp, Ivan, et Steven Lavine, éd. 1991. *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press.

Kativik Regional Government et Makivik Corporation. 2010. « Plan Nunavik ».

Katsak, Sheila. 2020. « Making my Amautis ». Dans *Arctic: Culture and Climate*, sous la direction d'Amber Lincoln, Jago Cooper, et Peter Looovers, 133-41. New York: Thames & Hudson Inc. Catalogue d'une exposition tenue au British Museum du 22 octobre 2020 au 21 février 2021.

Kemp, Bill. 1982. « Daniel Weetaluktuk 1950-1982 ». *Northern Perspectives*, 10 (6) : 11-12.

Kenneally, Rhona Richman, et Johanne Sloan. 2010. « Introduction: Dusting Off the Souvenir. » Dans *Expo 67: Not Just a Souvenir*, sous la direction de Rhona Richman Kenneally et Johanne Sloan, 3-24. Toronto: University of Toronto Press.

Kennedy, John. 2015. « Being and Becoming Inuit in Labrador ». *Études/Inuit/Studies* 39 (1): 225-42. <https://doi.org/10.7202/1036085ar>.

King, Lisa. 2011. « Speaking sovereignty and Communicating Change. Rhetorical Sovereignty and the Inaugural Exhibits at the NMAI ». *American Indian Quarterly* 35 (1): 75-103.

Kirmayer, Laurence. 1996. « Landscapes of memory: Trauma, Narrative, and Dissociation ». Dans *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, sous la direction de Paul Antze et Michael Lambek, 173-98. New York: Routledge.

Kopytoff, Igor. 2013. « The culture biography of things: commoditization as process ». Dans *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, sous la direction d'Arjun Appadurai, 64-91. Cambridge: Cambridge University Press.

Kovach, Margaret. 2009. *Indigenous Methodologies: Characteristics, Conversations and Contexts*. Toronto: University of Toronto Press.

Kramer, Jennifer, Gloria Cranmer Webster, et Solen Roth. 2012. « Kesu »: *The Art and Life of Doug Cranmer*. Vancouver, Seattle, Washington: Douglas & McIntire; Museum of Anthropology at the University of British Columbia; University of Washington Press.

Kreps, Christina. 2003. *Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation, and Heritage Preservation*. New York: Routledge.

Krmpotich, Cara. 2010. « Remembering and Repatriation: The Production of Kinship, Memory and Respect ». *Journal of Material Culture* 15 (2): 157-79. <https://doi.org/10.1177/1359183510364077>.

Krmpotich, Cara, et Laura Peers. 2011. « The Scholar–practitioner Expanded: an Indigenous and Museum Research Network ». *Museum Management and Curatorship* 26 (5): 421-40. <https://doi.org/10.1080/09647775.2011.621729>.

Krupnik, Igor. 2016. « From Boas to Burch: Eskimology Transitions ». Dans *Early Inuit Studies: Themes and Transitions, 1850s-1980s*, sous la direction d'Igor Krupnik, 1-32. Washington, D.C: Smithsonian Institution.

Kuhn, Annette. 2007. « Photography and Cultural Memory: a Methodological Exploration ». *Visual Studies* 22 (3): 283-92.

Labrèche, Yves. 2015. « Relecture critique des interprétations relatives aux interactions entre Thuléens et Dorsétiens au Nunavik et au Nunatsiavut ». *Études/Inuit/Studies* 39 (2): 205-31. <https://doi.org/10.7202/1038148ar>.

Lalonde, Christine. 2015. *Pitseolak Ashoona: sa vie et son œuvre*. Toronto: Art Canada Institute = Institut de l'art canadien. Disponible en ligne, <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/pitseolak-ashoona/biographie/>

Laugrand, Frédéric. 2002a. « Écrire pour prendre la parole : conscience historique, mémoires d'aînés et régimes d'historicité au Nunavut ». *Anthropologie et Sociétés* 26 (2-3): 91-116. <https://doi.org/10.7202/007050ar>.

———. 2002b. *Mourir et renaître: la réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien (1890-1940)*. Québec: Presses de l'Université Laval.

———. 2012. « Sedna crucifiée : les Inuits et la part animique du christianisme ». *Théologiques* 20 (1-2): 453-77. <https://doi.org/10.7202/1018867ar>.

———. 2014. « Introduction: cultures inuit, gouvernance et cosmopolitiques = Introduction: Inuit Cultures, Governance and Cosmopolitics ». *Études/Inuit/Studies* 38 (1-2): 7-21. <https://doi.org/10.7202/1028850ar>.

Laugrand, Frédéric, et Jarich Oosten. 2008. « Cercles de guérison, pratiques d'inspiration chamanique et néo-chamanisme chez les Inuits du Nunavik et du Nunavut ». *Recherches amérindiennes au Québec* 38 (2-3): 55-67. <https://doi.org/10.7202/039794ar>.

———. 2009. « Transfer of Inuit Qaujimagatuqangit in Modern Inuit Society ». *Études/Inuit/Studies* 33 (1-2): 115-52. <https://doi.org/10.7202/044963ar>.

———. 2010. *Inuit shamanism and Christianity: Transitions and Transformations in the Twentieth century*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

———. 2014. « De la conservation à la restitution : l'itinéraire d'un couteau miniature (qalugiujaq) du chamane Qimuksiraaq chez les Inuit du Nunavut ». *Anthropologie et Sociétés* 38 (3): 113-36. <https://doi.org/10.7202/1029021ar>.

Lemire, Beverly, Laura L Peers, et Anne Whitelaw. 2021. « Object Lives : Innovating Methodology ». Dans *Object Lives and Global Histories in Northern North America: Material Culture in Motion, c. 1780-1980*, sous la direction de Beverly Lemire, Laura L Peers, et Anne Whitelaw, 26-52. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Lennox, Patrick. 2012. « Inuit Art and the Quest for Canada's Arctic Sovereignty ». *Calgary Papers in Military and Strategic Studies* 5: 1-21.

Lepage, Pierre. 2009. « Oka, 20 ans déjà! Les origines lointaines et contemporaines de la crise. » *Recherches amérindiennes au Québec* 39 (1-2): 119-26.

L'Estoile, Benoît de. 2007. *Le goût des autres: de l'exposition coloniale aux arts premiers*. Paris: Flammarion.

Lévesque, Francis. 2010. « Le contrôle des chiens dans trois communautés du Nunavik au milieu du 20e siècle ». *Études/Inuit/Studies* 34 (2): 149-66. <https://doi.org/10.7202/1004074ar>.

———. 2014. « Revisiting Inuit Qaujimaqatugangit: Inuit Knowledge, Culture, Language, and Values in Nunavut Institutions since 1999 ». *Études/Inuit/Studies* 38 (1-2): 115-36. <https://doi.org/10.7202/1028856ar>.

Lonetree, Amy. 2012. *Decolonizing museums: Representing Native America in National and Tribal Museums*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Lynge, Aqqaluk. 2008. « Sharing the Hunt: Repatriation as a Human Right ». Dans *Utimut: Past Heritage, Future Partnerships. Discussions on Repatriation in the 21st century*, sous la direction de Mille Gabriel et Jens Dahl, 78-83. Copenhague: International Work Group for Indigenous Affairs ; Greenland National Museum & Archives.

Madwar, Samia. 2018. « Délocalisation d'Inuits dans l'Extrême-Arctique au Canada ». Dans *Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/delocalisation-du-haut-arctique-au-canada>.

Maheux, Gisèle. 2016. « Introduction : Curriculum scolaire inuit = Introduction: Inuit School Curriculum ». *Études Inuit Studies* 40 (2): 5-23. <https://doi.org/10.7202/1055429ar>.

Maire, Aurélie. 2010. « La diffusion de l'art contemporain inuit canadien par Internet: de l'œuvre d'art à l'internaute ». *Les Cahiers du CIERA* 5: 31-51.

———. 2011. « Le domaine artistique contemporain de l'Arctique canadien dans l'environnement numérique : réflexion sur les notions de droit d'auteur et de propriété intellectuelle ». *Anthropologie et Sociétés* 35 (1-2): 209-27. <https://doi.org/10.7202/1006387ar>.

Mairesse, François. 2011. « Musée ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de François Mairesse et André Desvallées, 271-320. Paris: Armand Colin.

Mairesse, François, et Bernard Deloche. 2011. « Objet ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de François Mairesse et André Desvallées, 385-420. Paris: Armand Colin.

Mairesse, François, et André Desvallées. 2011. « Muséologie ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de François Mairesse et André Desvallées, 344-84. Paris: Armand Colin.

Mairesse, François, André Desvallées, et Bernard Deloche. 2011. « Patrimoine ». Dans *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de François Mairesse et André Desvallées, 421-52. Paris: Armand Colin.

Mark, Jimmy. 1977. « Inuit Language ». *Taqralik*, mai 1977: 16.

Marshall, Tabitha. 2019. « Idle No More ». Dans *Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/idle-no-more>.

Martin, Keavy. 2012. *Stories in a New Skin: Approaches to Inuit Literature*. Winnipeg: University of Manitoba Press.

Martin, Lee-Ann. 1991. « Politique d'inclusion et d'exclusion: l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada ». Conseil des arts du Canada.

Martin, Thibault. 2003. *De la banquise au congélateur: mondialisation et culture au Nunavik*. Québec: Presses de l'Université Laval.

———. 2012. « Par-delà le tourisme : parcs Nunavik : un outil pour inscrire la culture inuite dans le global ». *Téoros : revue de recherche en tourisme* 31 (1): 3-8. <https://doi.org/10.7202/1020704ar>.

Mattson, Linda Karen. 1997. « Examination of the Systems of Authority of Three Canadian museums and the Challenges of Aboriginal Peoples ». Thèse de doctorat. Vancouver: University of British Columbia.

Mauzé, Marie. 1997. « On Concepts of Tradition: An Introduction ». Dans *Present is Past: Some Uses of Tradition in Native Societies*, sous la direction de Marie Mauzé, 1-15. Lanham: University Press of America.

McCall, Sophie, et Gabrielle L'Hirondelle Hill. 2015. « Introduction ». Dans *The Land we are: Artists and Writers Unsettle the Politics of Reconciliation*, sous la direction de Sophie McCall et Gabrielle L'Hirondelle Hill, 1-20. Winnipeg: ARP Books.

McDonald, Rose-Alma J. 2012. « The Role of Cultural Education Centres in First Nations Education ». Rapport de recherche. First Nations Confederacy of Cultural Education Centres.

McGregor, Heather. 2012. « Curriculum Change in Nunavut: Towards Inuit Qaujimajatuqangit ». *McGill Journal of Education / Revue Des Sciences de l'éducation de McGill* 47 (3): 285-302. <https://doi.org/10.7202/1014860ar>.

McLean, N.B. 1929. « Report of the Hudson Strait Expedition, 1927-28 ». Ottawa: F.A. Acland.

McMaster, Gerald. 1992. « INDIGENA: A Native Curator's Perspective ». *Art Journal* 51 (3): 66-73. <https://doi.org/10.2307/777350>.

Mihesuah, Devon A. 1996. « Introduction ». *American Indian Quarterly* 20 (2): 153-64.

———, dir. 2000. *Repatriation Reader: Who Owns American Indian Remains?* Lincoln: University of Nebraska Press.

Miller, Susan A. 2008. « Native America Writes Back: The Origin of the Indigenous Paradigm in Historiography ». *Wicazo Sa Review* 23 (2): 9-28.

Mondor, Laurence. 2019. « Analyse des composantes d'une installation sculpturale alliant nouveaux médias et traditions dans le cadre d'un redéploiement de la collection d'art inuit au Musée des beaux-arts de Montréal ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal.

Montpetit, Gabrielle. 2018. « ᓄᓗᓐᓗᓐ: Inuit Art, Design and the Digital Economy ». *Inuit Art Quarterly* 31 (4): 31-41.

Moran, Ry. 2015. « Commission de vérité et réconciliation du Canada ». Dans *l'Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/commission-de-verite-et-reconciliation-du-canada>.

Morantz, Toby. 2013. « Les politiques colonialistes fédérales et provinciales dans le Nord québécois, 1945-1970. » Dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la direction d'Alain Beaulieu, 153-73. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Morgan, Norma. 1985. « F. Cleveland Morgan and the Decorative Arts Collection in the Montreal Museum of Fine Arts ». Mémoire de maîtrise. Montréal: Concordia University.

Morin, Olivier. 2011. *Comment les traditions naissent et meurent: la transmission culturelle*. Paris: Jacob.

Mullick, Nancy Simmone. 1998. « The tranfer of Norther Affairs (NA) and Indian and Northern Affairs of Canada (INAC) collections of Inuit art: 1985-1992 ». Mémoire de maîtrise. Montréal: Concordia University.

National Museum of Canada. 1939. *The Eskimo. Guide to the anthropological exhibits*. Ottawa: National Museum of Canada.

Nemiroff, Diana. 1992. « Modernisme, nationalisme et au-delà. Regard critique sur l'historique des expositions d'oeuvres des Premières Nations ». Dans *Terre, esprit, pouvoir: les Premières Nations au Musée des Beaux-arts du Canada*, sous la direction de Diana Nemiroff, Robert Houle, et Charlotte Townsend-Gault, 15-41.

Ottawa: Musée des Beaux-Arts du Canada. Catalogue d'une exposition tenue au Musée des Beaux-arts du Canada du 25 septembre au 22 novembre 1992.

Niezen, Ronald. 2009. *The Rediscovered Self: Indigenous Identity and Cultural Justice*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Nora, Pierre. 1984. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux ». Dans *Les Lieux de mémoire*, volume 1, XIX-XX. Paris: Gallimard.

NSMS. 2019. « 50th Anniversary Year - Museum History ». *newsletter du Nunatta Sunakkutaangit Museum*. Consulté le 6 janvier 2020, https://mailchi.mp/961dcd6c392e/50th-anniversary-year-museum-history?fbclid=IwAR06QUO3IB3WrAiMKq4UB9DqEgc8K2FkRIThUVEqoQI_w2OrHtoaOcbaoC8.

« Nunatsiavut Heritage Forum ». 2013. Nunatsiavut Government; Torngâsok Cultural Centre. Disponible sur le site du Gouvernement du Nunatsiavut, consulté le 6 février 2020, https://www.nunatsiavut.com/?post_type=resources&p=883

Nungak, Zebedee. 2003. « Correct the Distorted History of Canada ». *Windspeaker* 21 (3) : 15.

———. 2004. « Contemplating an Inuit Presence in Literature ». *Windspeaker*. Disponible sur le site officiel du *Windspeaker*, consulté le 19 septembre 2019, <https://windspeaker.com/teachings/columnist-archives-nasivvik-by-zebedee-nungak/contemplating-an-inuit-presence-in-literature>.

———. 2017. *Wrestling with Colonialism on Steroids: Quebec Inuit Fight for Their Homeland*. Montréal: Vehicule Press.

———. 2019. *Contre le colonialisme dopé aux stéroïdes. Le combat des Inuit du Québec pour leurs terres ancestrales*. Traduit par Juliana Léveillé-Trudel. Montréal: les éditions du Boréal.

Nuttal, Mark. 1992. *Arctic Homeland: Kinship, Community and Development in Northwest Greenland*. Toronto: University of Toronto Press.

Ohaituk, Renée. 1994. « News from the Daniel Weetaluktuk Museum in Inukjuak ». *Tumivut* 5: 8.

Onciul, Bryony. 2015. *Museums, Heritage and Indigenous Voice: Decolonising Engagement*. New York, London: Routledge.

Owingayak, Winnie. 2008. « Preserving Inuit Culture ». Dans *Preserving Aboriginal Heritage: Technical and Traditional Approaches. Proceedings of Symposium 2007 = Préserver le patrimoine autochtone: approches techniques et traditionnelles. Actes du symposium 2007*, sous la direction de Carole Dignard, Kate Helwig, Janet Mason, Kathy Nanowin, et Thomas Stone, 9-14. Ottawa: Institut canadien de conservation.

Pageot, Édith-Anne. 2011. « D'un quiproquo à l'autre : mises au point sur la notion de folklore dans son rapport à l'art contemporain ». *ETC* 92: 18-22.

Palliser, Caroline. 1978. « [sans titre] ». *Taqralik*, mars 1978 : 5.

Patrick, Donna. 2008. « Inuit Identities, Language, and Territoriality ». *Diversité Urbaine*, 91-108. <https://doi.org/10.7202/019563ar>.

Payne, Carol. 2013. « Lessons with Leah: Rereading the Photographic Archive from the North ». Dans *The Official Picture: The National Film Board of Canada's Still Photography Division and the Image of Canada, 1941-1971*, 165-88. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Pearce, Susan M. 1994. « Objects as Meaning; or Narrating the Past ». Dans *Interpreting Objects and Collections*, 19-29. London; New York: Routledge.

Pelaudeix, Cécile. 2007. *Art inuit: formes de l'âme et représentations de l'être: histoire de l'art et anthropologie*. Grenoble: Pise.

Phillips, Ruth B. 1998a. « C'est de l'art indien: ou va-t-on le placer? » *Muse* 6 (3): 68-71.

———. 1998b. *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700 - 1900*. Seattle: University of Washington Press.

Phillips, Ruth B. 2011. *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Phillips, Ruth B., et Christopher Steiner, dir. 1999. *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial worlds*. Berkeley: University of California Press.

Pinto Ferretti, Alexia. 2021. « L'imaginaire de la chasse aux phoques dans le mouvement inuit des #sealfies. » Communication présenté à *L'archive et le selfie. La continuité culturelle et son affirmation par les communautés autochtones d'Amérique du Nord*, Musée du Quai Branly-Jacques Chirac, 5 et 6 mai 2021. Disponible sur YouTube, consulté le 6 mai 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=H7E6Bkt4sis&t=1889s>.

Pitseolak, Peter, et Dorothy Eber. 1993. *People from Our Side: A Life Story with Photographs and Oral Biography*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Poirier, Sylvie. 2000. « Contemporanéités autochtones, territoires et (post)-colonialisme: réflexions sur des exemples canadiens et australiens ». *Anthropologie et Sociétés* 24 (1): 137-53. <https://doi.org/10.7202/015640ar>.

———. 2004. « La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel ». *Anthropologie et Sociétés* 28 (1): 7-21. <https://doi.org/10.7202/008568ar>.

———. 2009. « Introduction: les dynamiques relationnelles des jeunes autochtones ». Dans *Jeunesses autochtones affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains*, sous la direction de Natacha Gagné et Laurent Jérôme, 21-36. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Pratt, Mary Louise. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London ; New York: Routledge.

Price, Sally. 2006. *Arts primitifs, regards civilisés*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts.

Procida, Alys, Heather Campbell, Linda Grussani et Richard Murdoch. « What Gets Lost: The Canadian Eskimo Arts Council's Rejected Prints ». *Inuit Art Quarterly* 32 (3): 36-42.

Quinn, Ashley. 2007. « Reflections on Intergenerational Trauma: Healing as a Critical Intervention ». *First Peoples Child & Family Review: A Journal on Innovation and Best Practices in Aboriginal Child Welfare Administration, Research, Policy & Practice* 3 (4): 72-82. <https://doi.org/10.7202/1069377ar>.

Qumaq, Taamusi. 2010. *Je veux que les Inuit soient libres de nouveau: autobiographie (1914-1993)*. Traduit par Louis-Jacques Dorais. Collection Jardin de givre. Montréal: Presses de l'Université du Québec.

Rasmussen, Knud. 1931. « The Netsilik Eskimo ». *Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-1924* volume 8 (2). Copenhagen: Gyldenal.

Rice, Ryan. 2018. « Curator's Statements / Réflexions Des Commissaires ». *RACAR* 43 (2): 106.

Rivet, France. 2014. *Sur les traces d'Abraham Ulrikab: Les événements de 1880-1881*. Paris: Horizons Polaires.

———. 2018. « Objets ethnographiques associés aux Inuit du Labrador exhibés en Europe en 1880 ». *Études/Inuit/Studies* 42 (1): 137-59. <https://doi.org/10.7202/1064499ar>.

Robertson, Kirsty. 2019. *Tear Gas Epiphanies: Protest, Culture, Museums*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Robinson, Dylan, et Keavy Martin. 2016. « The Body Is a Resonant Chamber ». Dans *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action in and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*, sous la direction de Dylan Robinson et Keavy Martin, 1-20. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Rodon, Thierry. 2013. « La quête d'autonomie des Autochtones du Québec: les projets de gouvernement des Innus, d'Eeyou Itschee et du Nunavik. » Dans *Les*

Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord, sous la direction d'Alain Beaulieu, 385-403. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Rodon, Thierry, Francis Lévesque, et Jonathan Blais. 2013. « De Rankin Inlet à Raglan, le développement minier et les communautés inuit ». *Études/Inuit/Studies* 37 (2): 103-22. <https://doi.org/10.7202/1025712ar>.

Rose, Alberta. 2019. « The 5th Region ». *Canadian Art* 11 mars 2019. Disponible sur le site officiel du *Canadian Art*, consulté le 12 mars 2019, <https://canadianart.ca/reviews/the-5th-region/>.

Ross-Tremblay, Pierrot. 2015. « L'oubli n'est pas absolu : réminiscences et prise de parole chez les Premiers peuples de la francophonie des Amériques ». *Minorités linguistiques et société / Linguistic Minorities and Society*, n° 5: 214-31. <https://doi.org/10.7202/1029114ar>.

Roussel, Jean-François. 2015. « La Commission de vérité et réconciliation du Canada sur les pensionnats autochtones : bilan et prospective ». *Théologiques* 23 (2): 31-58. <https://doi.org/10.7202/1042742ar>.

Rouso, Henri. 1998. *La Hantise du passé*. Paris: Textuel.

Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences. 1951. *Report*. Ottawa: King's Printer.

Rushing, William Jackson. 1995. *Native American Art and the New York Avant-garde: a History of Cultural Primitivism*. Austin: University of Texas Press.

Russel, Bruce Hugh. 2011. « L'art autochtone ». Dans *Art Québécois et Canadien. La Collection Du Musée Des Beaux-Arts de Montréal.*, sous la direction de Jacques Des Rochers, 80-83. Montréal: Musée des Beaux-arts de Montréal.

Russel, Lori S. 1960. *The National Museum of Canada. 1910 to 1960*. Ottawa: Department of Northern Affairs and National Resources.

Rutherford, Myriam, et Jim Miller. 2006. « "It's Our Country": First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo67 ». *Journal of Canadian Historical Association* 17 (2): 148-73.

Saladin d'Anglure, Bernard. 1967. « L'organisation sociale traditionnelle des esquimaux de Kangirsujuak (Nouveau-Québec) ». Thèse de doctorat. Québec: Université Laval.

Sangster, Joan. 2016. *The Iconic North: Cultural Constructions of Aboriginal Life in Postwar Canada*. Vancouver ; Toronto: UBC Press.

Schmidt, Anne. 2016. « The SkinBase Project: Providing 3D Virtual Access to Indigenous Skin Clothing Collections from the Circumpolar Area ». *Études Inuit Studies* 40 (2): 191-205. <https://doi.org/10.7202/1055438ar>.

Shelton, Anthony. 2013. « Critical Museology: A Manifesto ». *Museum Worlds* 1 (1): 7-23. <https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>.

Simpson, Leanne Betasamosake. 2001. « Aboriginal Peoples and Knowledge: Decolonizing Our Processes ». *The Canadian Journal of Native Studies* 21 (1): 137-48.

Simpson, Leanne Betasamosake, Rinaldo Walcott, et Glen Coulthard. 2018. « Idle No More and Black Lives Matter: An Exchange ». *Studies in Social Justice* 12 (1): 75-89. <https://doi.org/10.26522/ssj.v12i1.1830>.

Simpson, Moira G. 2001. *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*. London: Routledge.

Sioui, Anne-Marie. 1979. « Les Amérindiens et les musées du Québec: bilan de la situation actuelle et perspective d'avenir ». *Recherches amérindiennes au Québec* 8 (4): 249-65.

Sioui Durand, Guy. 2014. « Un Wendat nomade sur la piste des musées : pour des archives vivantes ». *Anthropologie et Sociétés* 38 (3): 271-88. <https://doi.org/10.7202/1029028ar>.

———. 2018. « Le ré-ensauvagement par l'art : le vieil Indien, les pommes rouges et les Chasseurs-Chamanes-Guerriers ». *Captures : figures, théories et pratiques de l'imaginaire* 3 (1): 2-14. <https://doi.org/10.7202/1055833ar>.

Sioui, Georges E. 1999. *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Sivuak, Paulosie. 1979. « Preserving Inuit History = conserver l'histoire des Inuit ». *Inuktitut*, Hiver 1979: 41-46.

Smith, Linda Tuhiwai. 1999. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books.

Société de la faune et des parcs du Québec. 2000. « Parc des Pingualuit: état des connaissances. » Québec: Société de la faune et des parcs du Québec.

Société Makivik, Gouvernement Kativik, Commission scolaire Kativik, Nunavik Landholding corporations association, Régie régionale de la santé et des services sociaux Nunavik, Institut culturel Avataq, et Saputiit Youth association of Nunavik. 2014a. « Kangiqsujuaq ». Rapport de la consultation Parnasimautik. Réalisée auprès des Inuits du Nunavik en 2013.

———. 2014b. « Rapport de la consultation Parnasimautik. Réalisée auprès des Inuits du Nunavik en 2013 ».

Statistique Canada. 2017. « Profile Du Recensement, Recensement de 2016 - Village Nordique de Kangiqsujuaq ». 8 février 2017. Consulté le 25 mai 2020, <https://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/dp-pd/prof/details/page.cfm?Lang=E&Geo1=CSD&Code1=2499130&Geo2=CD&Code2=2499&SearchText=Kangiqsujuaq&SearchType=Begins&SearchPR=01&B1=All&TABID=1&type=0>.

Stevenson, Lisa. 2006. « The Ethical Injunction to Remember ». Dans *Critical Inuit Studies: An Anthology of Contemporary Arctic Ethnography*, sous la direction de Pamela R. Stern et Lisa Stevenson, 168-84. Lincoln: University of Nebraska Press.

Stewart, J.D.M, et Herlmut Kallmann. 2019. « Commission Massey ». In *Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-commission-massey>.

Tanguay, Jean, et Élisabeth Kaine. 2018. « Créativité et muséologie autochtone : Dialogue entre conservateurs-artistes autochtones d'Australie et du

Québec ». *Recherches amérindiennes au Québec* 48 (1-2): 175-81.
<https://doi.org/10.7202/1053715ar>.

Tester, Frank James, et Peter Irniq. 2008. « Inuit Qaujimagatuqangit: Social History, Politics and the Practice of Resistance ». *Arctic* 61 (suppl.1): 48-61.

Therrien, Michèle. 2012. *Les Inuits*. Paris: Belles Lettres.

Thode-Arora, Hilke. 2010. « Hagenbeck et les tournées européennes: l'élaboration du zoo humain ». Dans *Zoos humains: au temps des exhibitions humaines*, sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo, et Sandrine Lemaire, 2ème édition, 81-89. Paris: La Découverte.

Tournay, Virginie. 2011. *Sociologie des institutions*. Paris: Presses universitaires de France.

Trépanier, France, et Chris Creighton-Kelly. 2011. *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui: un examen de la connaissance et de la documentation*. Ottawa: Conseil des arts du Canada.

Trudel, François. 2002a. « De l'ethnohistoire et l'histoire orale à la mémoire sociale chez les Inuits du Nunavut ». *Anthropologie et Sociétés* 26 (2-3): 137-59.
<https://doi.org/10.7202/007052ar>.

———. 2002b. « Présentation : mémoires du Nord ». *Anthropologie et Sociétés* 26 (2-3): 9-22. <https://doi.org/10.7202/007046ar>.

Tuck, Eve, et K. Wayne Yang. 2012. « Decolonization Is Not a Metaphor ». *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* 1 (1): 1-40.

Tumivut. 1992. « Special section: Kangirsujuaq ». *Tumivut* 3: 22-53.

Turcotte, Yanick. 2011. « Convention de la baie James et du Nord québécois ». Dans *Encyclopédie Canadienne*. Historica Canada.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/convention-de-la-baie-james-et-du-nord-quebecois>.

Turgeon, Laurier. 2004. « L'appropriation et la désappropriation des objets ». *Revue d'histoire de la culture matérielle*, n° 59: 1-7.

———. 2007. « La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire ». Dans *Objets & mémoires*, sous la direction de Laurier Turgeon et Octave Debary, 13-36. Paris: Maison des sciences de l'homme.

Uzel, Jean-Philippe. 2017. « Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale ». *RACAR* 42 (7): 30-41.

Van Eynde, Joost. 2018. « Bodies of the Weak: the Circulation of the Indigenous Dead in the British World, 1780-1880 ». Thèse de doctorat. Michigan: University of Michigan.

Vézinet, Monique. 1980. *Les Nunamiut: Inuit au coeur des terres*. Québec: Ministère des affaires culturelles.

Vick-Westgate, Ann. 2002. *Nunavik: Inuit-controlled Education in Arctic Quebec*. Calgary: University of Calgary Press.

Visart de Bocarmé, Pascale. 2010. « La profession d'artiste: convergence de deux modes de vie. » Dans *Les Inuit et les Cris du nord du Québec: territoire, gouvernance, société et culture*, sous la direction de Jacques-Guy Petit, Yv Bonnier Viger, Pita Aatami, et Ashley Iserhoff. Québec; Rennes: Presses de l'Université du Québec et Presses Universitaires de Rennes.

Vizenor, Gerald Robert. 2019. *Native Provenance: the Betrayal of Cultural Creativity*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Vorano, Norman. 2007. « Inuit Art in the Qallunaat World: Modernism, Museums and the Popular Imagery, 1949-1962. » Thèse de doctorat. Rochester, NY: University of Rochester.

Wade, Edwin L. 1985. « The Ethnic Art Market in the American Southwest 1880-1980 ». Dans *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, sous la direction de George W Stocking, 167-91. Madison: University of Wisconsin Press.

Wang, Tone. 2018. « The Ilivialuk Returns to Gjoa Haven: Interrogating Objects from Roald Amundsen's Collection in the Nattilik Heritage Centre ». *Études Inuit Studies* 42 (1): 161-78. <https://doi.org/10.7202/1064500ar>.

Watt-Cloutier, Sheila. 2019. *Le droit au froid. Le combat d'une femme pour protéger sa culture, l'Arctique et notre planète*. Montréal: Écosociété.

Weetaluktuk, Jobie, Robyn Bryant, Tivi Etok, et Institut culturel Avataq. 2008. *Le monde de Tivi Etok: la vie et l'art d'un aîné inuit*. Québec: Éditions MultiMondes.

Zawadski, Krista Ulujuk. 2018. « Lines of Discovery on Inuit Needle Cases, Kakpiit, in Museum Collections ». *Museum Anthropology* 41 (1): 61-75. <https://doi.org/10.1111/muan.12169>.

———. 2020. « Threading Memories ». *Inuit Art Quarterly* 33 (1): 30-40.

Sites internet

Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, <http://www.fcng.ca/fr/>

Iningat Ilagiit, Musée virtuel du Canada, <https://inatingilagiit.ca/artist/natsivaar-fra/?lang=fr>

Institut Culturel Avataq, <http://www.avataq.qc.ca/>

Inuit Art Foundation, <https://www.inuitartfoundation.org/>

Inuit Tapiriit Kanatami, <https://www.itk.ca/>

Musée des Beaux-arts de Montréal, <https://www.mbam.qc.ca/fr/>

Makivik Corporation, <https://www.makivik.org/>

Documents et dossiers d'archives

Archives de l'Institut Culturel Avataq

Sapummiq Management. 1990. Rapport sur la construction du musée et du centre culturel Daniel Weetaluktuk.

Archives du Musée des Beaux-arts de Montréal

Dossier d'exposition *Eskimo Graphic art*, 27 février au 27 mars 1960, dossiers E 905 et PR 318.

Dossier d'exposition *Eskimo Graphic art : women artists of Cape Dorset*, 22 mars au 20 avril 1961, dossiers E381 et E963.

Dossier d'exposition *La sculpture chez les Inuits : chefs d'œuvre de l'Arctique canadien*, 23 mars au 22 avril 1973, dossiers E2651-2659.

Des Rochers, J. (2011). Rapport d'acquisition des Castors du Roy, de Kent Monkman.

Prouty, A. (2018). Rapport d'acquisition, *Lock Bicycle to Post* (2018) de Padloo Samayualie.

Archives du département d'anthropologie de l'Université de Montréal

Lettre tapuscrite de Bernard Saladin d'Anglure à Madame Debailleul du département d'anthropologie de l'UdeM, 26 février 2004.

Lettre tapuscrite de Sylvie Côté Chew à Pierrette Thibault, directrice du département d'anthropologie de l'UdeM, 20 janvier 2004.

Copie de l'« Entente concernant le retour à Kangiqsujuaq du kayak de Masiu Ningiuruvik et de 4 autres artefacts », signé entre l'Université de Montréal et l'Institut culturel Avataq.

Marie-Pierre Bousquet, *mémoire* rédigé pour l'assemblée départementale du département d'anthropologie de l'UdeM du 26 février 2004.

ANNEXE 1 – Lexique

Liste des termes en inuktitut employés dans la thèse.

Alla : un membre des Premières Nations ou Métis (pluriel : *allait*)

Allu : trou de respiration du phoque

amauti : manteau long avec une poche permettant de porter un jeune enfant.

Angakkuk : un ou une shaman (pluriel : *angakkuit*)

atigi : la veste fait main.

Illualuk : la grande maison, ou la maison importante

Inuit Nunaat : les territoires inuit

Inuit Nunangat : les territoires inuit au Canada

Inuit Qaujimajatuqangit : les savoirs passés encore utiles aujourd'hui

Inuk : un être humain (pluriel : *inuit*)

inuituinait : Inuit (les personnes d'origine ethnique inuit)

Inularik// Innumarik : un inuk accompli

Inunnguit : miniatures anthropomorphes

Inutuqaaq : aîné ou aînée (pluriel : *inutuqait*)

Kalaallit Nunaat : Groenland

Kamiik : paire de bottes

Kangirsujuarmiuaq : habitant ou habitante de Kangiqsujuuaq (pluriel : *kangirsujuarmiut*)

Kangirsujuartitut : à la manière (des habitants) de Kangiqsujuuaq

Katajjaniq : le chant de gorge

-miuaq : un habitant ou une habitante (pluriel : *-miut*)

Nasaq : bonnet

Nunavimmiuaq : un habitant ou habitante du Nunavik (pluriel : *nunavimmiut*)

Pualluuk : paire de moufles

Qajaq : kayak

qallunaq : un ou une allochtone (pluriel : *qallunaat*)

qanuqtuurungnarniq : qui consiste à faire preuve d'innovation et d'ingéniosité pour résoudre un problème, en utilisant les moyens à leur disposition

Satanasi : Satan

Taku- : voir

Takuminartut : œuvre d'art (néologisme, Nunavik)

Tursuuq : double porche à l'entrée des maisons

Ulu : couteau demi-lune

Unikkaat : histoires, récits personnels

Unikkaatuat : légendes, histoires anciennes