

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ANALYSE STYLISTIQUE ET TYPOLOGIQUE DES REPRÉSENTATIONS DU VISAGE SUR
LE MOBILIER DORSÉTIEN ET LES PÉTROGLYPHES DU SITE RUPESTRE DE
QAJARTALIK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR

ANNICK BERGERON

SEPTEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

A ma très chère mère, sans son soutien constant cette maîtrise n'aurait pu se réaliser. À mon amie Julie Deslaurier, pour m'avoir si bien appuyée. Un remerciement spécial à Patricia Sutherland, archéologue du Musée canadien des civilisations pour l'accès à la collection d'art dorsétien, ainsi que pour m'avoir partagé son expérience professionnelle. Finalement, j'aimerais remercier mon directeur de recherche, Daniel Arsenault, pour sa participation à ce projet ainsi que pour m'avoir permis de consulter le matériel photographique de Qajartalik ainsi que nombreux ouvrages pertinents pour réaliser ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES TABLEAUX	xi
LISTE DES ABRÉVIATIONS	xii
RÉSUMÉ	xiii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
COMMENT DÉFINIR L'ART DORSÉTIEN	10
1.1 Origine culturelle et développement	10
1.2 Hypothèse sur leur disparition	14
1.3 Comment définir l'art dorsétien	15
1.4 Révisions des travaux	18
CHAPITRE II	
LA REPRÉSENTATION DU VISAGE COMME LIEU D'INTROSPECTION ...	31
2.1 La représentation du visage	31
2.2 Présentation du corpus de travail	33
2.2.1 Les masques	35
2.2.2 Les masquettes	36
2.2.3 Les figurines	37
2.2.4 Objets indéterminés affichant un visage	39
2.2.5 Les baguettes et multiples	40
2.2.6 Le site rupestre de Qajartalik	43
CHAPITRE III	
VERS LA CONSTITUTION D'UNE TYPOLOGIE DES REPRÉSENTATIONS DE VISAGE DANS L'ART DORSÉTIEN : DE LA TRIDIMENSIONNALITÉ À LA BIDIMENSIONNALITÉ.....	47
3.1 De la tridimensionnalité à la bidimensionnalité	47
3.2 Présentation de la typologie I	49
3.2.1 Le type I et sous-types	51
3.2.2 Le type II et sous-types	52
3.2.3 Le type III et sous-types	52
3.2.4 Le type IV et sous-types	53
3.2.5 Le type V et sous-types	53
3.2.6 Le type VI et sous-types	54
3.2.7 Le type VII et sous-types	54

3.3 Présentation de la typologie II	55
3.3.1 Les types de bouches et sous-types	55
3.3.2 Les types de nez et sous-types	56
3.3.3 Les types des yeux et sous-types.....	57
CHAPITRE IV	
PRÉSENTATION DES RÉSULTATS ISSUS DE L'ANALYSE	
TYPOLOGIQUE ET STYLISTIQUE EN FONCTION DES CATÉGORIES	
D'OBJETS PORTEURS DE VISAGE.....	59
4.1 Présentation des données issues de l'analyse typologique	60
4.1.1 Les masques	60
4.1.2 Les masquettes	61
4.1.3 Les figurines	62
4.1.4 Les objets indéterminés affichant un visage	63
4.1.5 Les baguettes et multiples	65
4.1.6 Les pétroglyphe du site de Qajartalik	74
4.2 Résultats des analyses comparatives pour les attributs visibles sur les	
visages	79
4.3 Résultats des analyses comparatives pour les types de visages représentés	80
4.4 Règles de transfert	82
CONCLUSION.....	85
BIBLIOGRAPHIE.....	94
ANNEXES :	
TYPOLOGIE I.....	101
TYPOLOGIE II.....	104
FIGURES	108

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1	Carte de la région du Nunavik (Source : Arsenault <i>et al</i> , 2005 : 107).....	108
2	Carte de la région de la recherche (Source : Arsenault <i>et al</i> , 2005 : 116).....	109
3	Carte du site de Qajartalik (Source : Arsenault <i>et al</i> , 2005 : 108).....	110
4	Photo du site de Qajartalik (Photographie : Daniel Arsenault)	111
5	Photo du site de Qajartalik (Photographie : Daniel Arsenault)	112
6	Typologie de Bernard Saladin d'Anglure..... (Source : Saladin d'Anglure 1962a : 36)	113
7	Carte de l'occupation des paléosquimau..... (Source : Sutherland et McGhee 2003)	114
8a	Baguette n. 104 (QiLd -1 :2020)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	115
8b	Baguette n. 104 (QiLd-1 :2020)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	116
9	Multiple n. 102 (QjLd-17 :314)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	117
10	Ours volant (C45-1 :259)..... (Eskimo Museum, Churchill, photographie : Annick Bergeron)	118

11	Image du site rupestre de l'homme oiseau à Lascaux, France (Source : Nunley et McCarty 1999 : 20).....	119
12	Masque n. 2 (PfFm- 1 :1728a,b)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	120
13	Masque n. 4 (PfFm -1 :1772 1777)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	121
14	Masquette n. 14 (KdDq-9 :4771)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	122
15	Masquette n. 11 (KbFk – 7 : 308)..... (Musée canadien des Civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	123
16	Masquette n. 8 (IX-B,99b)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	124
17	Masquette n.9 (IX : 1106) (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	125
18	Masquette n. 15 (NhHd-1,2417)..... (Musée des Civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	126
19	Masquette n. 5 (C45.1-214)..... (Eskimo Museum, Churchill, photographie : Annick Bergeron)	127
20	Figurine n. 24 (C45.1-266)..... (Eskimo Museum, Churchill, photographie : Annick Bergeron)	128
21	Figurine n. 44 (RbJr -1:198)..... (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	129

22	Figurine n. 25 (NjJq-1 :4).....	130
	(Eskimo Museum, Churchill, photographie : Annick Bergeron)	
23	Figurine n. 43 (QjJx-10 :670 993.157).....	131
	(Prince of Walles Northern Heritage Center photographie, Yellowknife, photographie : Annick Bergeron)	
24	Figurine n.28 (NiHf -4 : 996.82)	132
	(Prince of Walles Northern Heritage Center, Yellowknife, photographie : Annick Bergeron)	
25	Figurine n. 32 (PfFm -1,2 : c 1).....	133
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
26	Figurine n. 33(PfFm -1 : 1768 1771).....	134
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
27	Figurine n. 29 (NiHf- 4 : 996.82).....	135
	(Prince of Walles Northern Heritage Center, Yellowknife, photographie : Annick Bergeron)	
28	Figurine n. 31 (PfFm -1, 2a).....	136
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
29	Figurine <i>Wolf women</i> n. 35 (PgHb-1 :5823).....	137
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
30	Figurine <i>Wolf women</i> n.36 (PgHb-1 :9083).....	138
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
31	Objet indéterminé affichant un visage n. 68 (PfFm-1 :1788).....	139
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	

32	Objet indéterminé affichant un visage n.63 (PfFm-1 :417).....	140
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
33	Objet indéterminé affichant un visage n. 72 (PgHb- 1:4034).....	141
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
34	Objet indéterminé affichant un visage n.80 (PgHb-1 :15859).....	142
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
35	Objet indéterminé affichant un visage (bouchon) n. 88	143
	(QjJx 1, 91 99449) (Prince of Walles Northern Heritage Center, Yellowknife, photographie : Annick Bergeron)	
36	Objet indéterminé affichant un visage (peigne) n.82.....	144
	(QdJb-3 :69) (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
37	Objet indéterminé affichant un visage n. 87 (QiLd-F 1351).....	145
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
38	Objet indéterminé affichant un visage (tube) n. 59.....	146
	(NiHf-4 :115) (Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
39a	Baguette n. 97 (IX-C : 4847).....	147
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
39b	Baguette n. 97 (IX-C : 4847).....	148
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
40	Multiple n. 100 (QiLd- 1: 2300)	149
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	

41a	Baguette n. 98 (IX-C : 4849).....	150
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
41b	Baguette n. 98 (IX-C :4849).....	151
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
41c	Baguette n. 98 (IX-C :4849).....	152
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
42	Baguette n. 103 (Qihd-1 :35).....	153
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
43	Objet indéterminé affichant un visage n. 95 (C45-1 :213).....	154
	(Eskimo Museum, Churchill, photographie : Annick Bergeron)	
44	Objet indéterminé affichant un visage n. 105 (SiHw-1 : 358).....	155
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
45	Objet indéterminé affichant un visage n. 47 (C48-2 :12).....	156
	(Eskimo Museum, Churchill, photographie : Annick Bergeron)	
46	Objet indéterminé affichant un visage n. 52 (NfIdCq-22 :7821)...	157
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
47	Objet indéterminé affichant un visage n. 78 (PgHb-1 :14327).....	158
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
48	Objet indéterminé affichant un visage n. 74 (PgHb-1 :6839).....	159
	(Photographie : The Provincial Museum of Newfoundland, St-John)	
49	Masquette n.20 (PgHb- 1 :15861).....	160
	(Musée canadien des civilisations, Gatineau, photographie : Annick Bergeron)	
50	Masque n. 1(JaDb-10 :2998)	161
	(Photographie : The Provincial Museum of Newfoundland, St-John)	

51	Objet indéterminé affichant un visage n.45 (C45-1 :215).....	162
	(Photographie : The Provincial Museum of Newfoundland, St-John)	
52	Calque des pétroglyphes de Qajartalik	163
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
53	Pétroglyphes de Qajartalik.....	164
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
54	Pétroglyphes de Qajartalik	165
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
55	Pétroglyphes de Qajartalik	166
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
56	Pétroglyphes de Qajartalik	167
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
57	Calque des pétroglyphes de Qajartalik.....	168
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
58	Pétroglyphes de Qajartalik.....	169
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
59	Pétroglyphe de Qajartalik.....	170
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	
60	Pétroglyphe de Qajartalik.....	171
	(Photographie: Daniel Arseanlt)	

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
I. Modèle du tableau I.....	51
II. Modèle du tableau II.....	55
II.1 Masques.....	61
II.2 Masquettes.....	62
II.3 Figurines	63
II. 4 Objets indéterminés affichant un visage.....	64
II.5 Baguettes et multiples.....	68
II.6 Pétroglyphes de Qajartalik.....	76
III. Tableau final des types.....	82

LISTE DES ABRÉVIATIONS

EM	Eskimo Museum, Churchill, Manitoba, Canada
MCC	Musée canadien des civilisations, Gatineau, Québec, Canada
MAA	Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge, Cambridge, Grande-Bretagne
PWNHC	Prince of Wales Northern Heritage Centre, Yellowknife, Northern Territories, Canada
PMNL	The Provincial Museum of Newfoundland and Labrador, St-John, Newfoundland, Canada

RÉSUMÉ

La présente recherche s'intéresse principalement à l'analyse formelle et typologique des visages que l'on retrouve dans l'art mobilier dorsétien ainsi qu'au site de rupestre de Qajartalik, et ce, afin d'obtenir une vision plus large de ce qu'on entend aujourd'hui par « art dorsétien ». Cette recherche a démontré l'importance de s'attarder au visage comme lieu d'introspection, notamment pour identifier certaines règles de la « grammaire visuelle » dorsétienne, soit lors du transfert marquant le passage d'un sujet tridimensionnel à sa représentation bidimensionnelle. Cette relation nous aura aussi permis d'identifier un peu plus le vocabulaire visuel dorsétien et d'identifier à travers la forme du visage, plus spécifiquement, le thème chamanique de la transformation ou de la transfiguration.

INTRODUCTION

Ce mémoire constitue une étude de l'art dorsétien qui se concentre plus particulièrement sur l'analyse formelle et typologique du mobilier dorsétien, plus spécifiquement sur les objets affichant des visages : masques, masquettes, baguettes et multiples¹, figurines, et tout autre objet portable dont la fonction nous échappe mais qui exhibe un visage, ainsi que les pétroglyphes du site rupestre de Qajartalik (code Borden JhEv-1) situé sur l'île de Qikertaaluk au Nunavut. Le visage semble avoir été un motif important dans la culture dorsétienne, vieille de 1 000 à 2000 ans. L'analyse formelle et typologique consacrée à ce motif que nous effectuerons dans ce mémoire nous permettra de revoir et d'enrichir ce qu'on définit par *art dorsétien* en nous appuyant sur les récents travaux de recherche effectués entre 1996 et 2004 au site de Qajartalik, et sur la découverte de nouveaux mobiliers dorsétiens issus des campagnes de fouilles archéologiques depuis la dernière étude exhaustive faite sur le sujet et qui remonte à 1983 (Taçon 1983).

La présente analyse découle de notre participation à un programme de recherche intitulé le projet *Kiinatuqarvik* qui peut se traduire par « faces visibles sur une surface rocheuse ». Ce projet d'études archéologique et patrimoniale, amorcé en 2001, a porté principalement sur l'étude systématique des gravures identifiées dans les quatre sites d'art rupestre localisés dans la région de Kangiqsujuaq, au Nunavik, les seuls de ce genre répertoriés pour l'ensemble de l'Arctique canadien (fig. 1, 2 et 3). Il visait notamment à mieux comprendre l'ancienneté de ces sites et leurs importances historique et culturelle par rapport aux autres productions artistiques des Paléoesquimaux, en particulier ce que l'on désigne comme étant de l'art dorsétien. Il s'agissait aussi de proposer des pistes de solutions à la conservation et à la mise en valeur de ces vestiges. C'est en 1996, une trentaine d'années après l'identification de trois de ces sites à pétroglyphes par l'anthropologue Bernard Saladin

¹ Ce qu'on désigne comme baguette est un médium de forme allongée, évoquant une baguette que l'on pourrait tenir à la main, mais il existe aussi des exemples dont la forme n'évoque en rien celle d'une baguette : on peut plutôt les désigner comme des « multiples ». Le dénominateur commun de ces deux formes est le fait d'exhiber plusieurs visages, aux formes et dimensions variées, qui recouvrent, dans certains cas, la totalité du médium (fig. 8a et 9).

d'Anglure, que Daniel Arsenault, archéologue-anthropologue, et Louis Gagnon, historien de l'art et conservateur, amorçaient des travaux scientifiques pluridisciplinaires avec le concours de l'Institut culturel Avataq.² L'équipe chargée du projet s'est, par la suite, adjointe les services de plusieurs spécialistes reliés à divers organismes, dont les Universités Laval et McGill, pour réaliser une Alliance de Recherche Université-Communauté (ARUC), projet financé par le Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada sous la responsabilité de D. Arsenault (Arsenault et Gendron éd. 2007; aussi, Arsenault 2007a).

L'un des volets importants de ce programme de recherche est l'étude exhaustive du site à pétroglyphes de Qajartalik localisé sur l'île de Qikertaaluk (fig. 4 et 5). Le site en question a l'étonnante particularité de ne représenter, sous forme de motifs gravés ou incisés, que des visages vus de face, révélant des traits humains, mais aussi animaux ou hybrides (Arsenault 2007b).

Dans une perspective plus vaste, les sites d'art rupestre sont assez rares dans les régions arctiques, et comme nous l'évoquions précédemment, seuls quatre sites ont été signalés pour le moment dans tout l'Arctique canadien et ils sont tous situés dans la région sud de Kangirsujuaq. Ce n'est qu'en 1962 que l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure rapporta à la communauté scientifique internationale l'existence de trois des quatre sites rupestres de cette région du Nunavik³ : Qajartalik (jhEv-1), Upirngivik (jgEv-1) et Nuvukulluk. Il s'attarda davantage au site de Qajartalik où il dénombra 44 pétroglyphes lors de sa première visite. À son retour à Qajartalik en 1965, il y dénombra 50 visages additionnels. Il affirma par la suite, à l'instar de William et Taylor (1962), que les pétroglyphes découverts sur le site seraient d'origine paléoesquimaude et vraisemblablement de facture dorsétienne. Par ailleurs, une étude lichenométrique préliminaire⁴ réalisée à cette

² Cet institut fut créé en 1980 dans le but de protéger et de promouvoir la langue, la culture et les traditions ancestrales des Inuits du Nunavik.

³ Saladin d'Anglure n'en vit en fait que deux, ne pouvant se rendre au 3^{ème}, celui de Nuvukulluk car difficile d'accès et seulement à marée basse. Il n'eut donc jamais la chance de les aborder *de visu*.

⁴ La lichenométrie s'appuie sur la croissance estimée du lichen proliférant à la surface des rochers dans les endroits au climat humide. Le taux de croissance des lichens, qui varie selon les régions climatiques et les types d'environnement, peut aider à fournir une datation relative d'un site rupestre, si les connaissances climatiques et environnementales sont bien connues dans une région donnée. En effet, il est possible d'évaluer la période de prolifération de ce végétal sur un temps X et d'extrapoler ainsi le temps qu'il a pris

époque est venue supporter cette attribution dorsétienne. À la suite de la découverte du site de Qajartalik, en 1962, Bernard Saladin d'Anglure proposa une première typologie. Elle était encore, jusqu'à tout récemment, la seule typologie existante. Elle se résume à deux types (fig. 6) : le type 1 se subdivisant en sous-types : type Ia, Ibi et Ibii, caractérisés par des visages oblongs ou ronds avec des variantes faciales. Le type 2 ne comporte pas de subdivisions et il est défini comme représentant des formes de visage plus schématiques et ayant des dimensions plus petites que le premier (Saladin d'Anglure 1962 : 37).

Pour ce qui est de l'art mobilier dorsétien, seules quelques études stylistiques ont été réalisées durant les années qui ont suivi la découverte de Bernard Saladin d'Anglure. Il est important de rappeler que la plupart des sculptures dorsétiennes ont été découvertes après les études de Saladin d'Anglure au site de Qajartalik. La première étude en importance fut réalisée par Taylor et Swinton (1967), et ce, d'après 125 échantillons. Au début des années 1970, Windmiller (1974) étudia les variations formelles de l'art dorsétien à partir de 250 objets d'art. Lyons (1982) en examina pour sa part 865, dont seulement 585 ont pu donner des informations stylistiques. Finalement, en 1983, Taçon devait faire ses propres observations à partir d'un corpus de 865 pièces d'art mobilier, cela dans le but de définir plus précisément la fonction et la signification de l'art dorsétien à l'intérieur de cette même culture. Plus récemment, dans un essai paru en 1993, *Stylistic Relationships Between the Wakeham Bay Petroglyphs of the Canadian Arctic and the Dorset Portable Art*, Taçon a tenté de définir les relations stylistiques entre les pétroglyphes de la région de Kangirsujuaq et l'art mobilier dorsétien. Cette relation, selon lui, devrait nous éclairer sur la signification possible de ce site rupestre en particulier. Taçon élaborera alors divers critères pour analyser les différences et les ressemblances stylistiques entre l'art mobilier et les pétroglyphes, critères qui se résument à huit attributs faciaux : la forme du visage, l'aspect du nez, le style de la barbe et l'aspect du menton, l'aspect des yeux, la forme de la bouche, la présence ou l'absence de cheveux, la présence ou l'absence de cornes, ou ce qui ressemble à des pointes

pour couvrir une surface de roche donnée. Cependant, c'est une méthode de datation difficile d'application, car elle n'apporte qu'une estimation relativement peu précise qui se résume à établir une période plus ou moins ancienne, et non des dates particulières, à partir de l'estimation du taux de croissance dans un périmètre déterminée. Elle repose en l'occurrence sur une connaissance poussée du climat et, de ce fait, est contestée là où les données climatiques sont insuffisantes pour de longues périodes. Et c'était le cas au Nunavik, dans les années 1960 (Arsenault, 2008, com. pers).

cornues, et finalement, les différentes marques ou décorations (Taçon 1993 : 157). Selon son analyse basée sur des comparaisons ethnographiques, les multiples ou baguettes, les masques et les masquettes sont considérés comme étant les objets du mobilier dorsétien qui ressemblent le plus aux pétroglyphes. En l'occurrence, il émet l'hypothèse, difficilement vérifiable cependant, que de tels objets auraient été la propriété exclusive ou le produit spécialisé du chamane (Taçon 1993 : 155). Il devait en conclure qu'étant donné que la plupart de ces objets du mobilier sont associés à la période récente (1200-400 a.a.⁵) du Dorsétien, les pétroglyphes auraient probablement été réalisés à la même période (Taçon 1993 : 160), alors que les groupes dorsétiens subissaient d'importants changements environnementaux perturbant leurs activités traditionnelles de subsistance.

Les conclusions que tire Taçon à propos des pétroglyphes, notamment que ceux-ci n'auraient été réalisés que par quelques personnes durant une courte période de temps, et ce, durant la période tardive de la culture dorsétienne, sont, selon Arsenault (2007b), des hypothèses peu convaincantes et non fondées sur un travail archéologique. Par ailleurs, Taçon s'est référé à une typologie qui n'a été réalisée qu'à partir des 44 premières faces découvertes en 1962, par Saladin d'Anglure. Cette typologie nous semble trop simplifiée et subjective pour ce que les pétroglyphes représentent sur le plan formel. De plus, c'est à partir de cette même typologie que Taçon conclut que seuls les masques, masquettes, et multiples peuvent être comparés aux pétroglyphes, étant donnée leur ressemblance. Nous croyons, par conséquent, que cette analyse comparative est demeurée incomplète et insatisfaisante et qu'à la lumière des récentes recherches, une nouvelle typologie devait être réalisée à partir non seulement des pétroglyphes, mais aussi du mobilier dorsétien, qui n'inclurait pas seulement les masques, masquettes et multiples, mais aussi d'autres œuvres figuratives du mobilier artistique dorsétien, à savoir tout objet présentant un faciès anthropomorphe ou hybride. Nous incluons donc dans notre analyse les figurines humaines ou hybrides ainsi que tout objet présentant de tels faciès.

En effet, à la lumière, des nouvelles recherches effectuées sur le site de Qajartalik (Arsenault, Gagnon et Gendron 1998; Arsenault et Gagnon 2002; Arsenault, Gagnon, Gendron et Pinard 2005; Gagnon *et al.* 2007), Arsenault affirme que les huit attributs faciaux

⁵ L'abréviation a.a. signifie « avant aujourd'hui ».

peuvent être utiles pour amorcer l'analyse de l'art mobilier, mais qu'ils s'avèrent incomplets pour l'étude des pétroglyphes (Arsenault 2007b). Or, il convient de souligner que Taçon n'a jamais effectué de recherche au sujet des techniques de production des objets mobiliers ou des pétroglyphes. Qui plus est, il n'a jamais visité ni fait de travaux sur le site avant d'écrire son essai, ne s'appuyant que sur les données sommaires fournies dans les articles de Saladin d'Anglure⁶.

Nous croyons donc, suite aux récentes recherches au site de Qajartalik ainsi que de la découverte de nouveaux mobiliers dorsétiens, qu'une nouvelle typologie devait être réalisée. Cette recherche doit être vue comme une révision et un enrichissement du travail proposé dans le cadre de l'essai de Taçon, et ce, afin de mieux définir ce que l'on entend par *art dorsétien* issu d'une culture préhistorique disparue. Qu'est-ce que cette typologie, tirée de l'analyse non seulement des pétroglyphes mais aussi de l'analyse du mobilier dorsétien peut révéler de plus au sujet de la culture dorsétienne? Quelles en sont les caractéristiques, les critères, qui permettent ainsi de la singulariser? Et plus spécifiquement, pourquoi le visage avait-il une place si importante dans l'univers des représentations dorsétiennes?

Concrètement, l'analyse formelle et typologique de notre corpus de travail dédié spécifiquement à l'étude de la représentation variable des visages va nous permettre de déterminer si ces représentations étaient issues ou non du contexte d'expression artistique dorsétien de même que de dégager les éléments qui caractérisent ces visages, à savoir le vocabulaire (forme du visage, du nez, de la bouche etc.). C'est dans cette optique que nous allons procéder à la classification de ces mêmes visages, la typologie étant la méthode d'analyse privilégiée dans cette recherche.

La typologie a été utilisée par divers spécialistes en art rupestre et en archéologie de l'image préhistorique (Chippindale 2001, Hill Evan 1972; Kriger 1944; Sackett 1966; Spaulding 1953; Whitley 1982 et 1987). Elle permet aux chercheurs de regrouper les images selon leurs attributs et leurs particularités. La typologie qui sera proposée dans cette

⁶ Cela peut s'expliquer en partie par le fait que le conseil municipal de Kangirsujuaq avait imposé un moratoire interdisant toute présence de scientifique sur le site en question. De fait, entre la fin des années 1970 et le milieu des années 1990, l'accès au site était interdit aux étrangers (Arsenault *et al.* 1998).

recherche ne prétend pas décrire toutes les différences, mais il s'agit plutôt de l'utiliser comme un outil de travail adéquat afin de mieux analyser les formes de faciès présentes dans l'iconographie dorsétienne, de les ordonner plus systématiquement et de les comparer plus efficacement, le cas échéant. En revanche, et contrairement à ce que suggérait de faire Taçon, la typologie que nous proposons ne servira pas dans cette recherche à déterminer l'âge possible des sites rupestres ou des objets du mobilier associés à la culture dorsétienne. Ce travail repose toujours, pour le moment, dans les mains des archéologues à même de mieux évaluer par des méthodes sophistiquées, comme celle dite radiométrique par analyse des résidus de carbone 14, l'ancienneté des sites et de leur contenu artefactuel⁷.

La typologie et l'étude formelle des œuvres rupestres, selon Chippindale (2001 : 259), constitue en fait la première étape de l'analyse de l'art rupestre, avant de passer à l'étape suivante qui est de trouver la signification, le sens d'une figure. Pour mener à bien la première étape (analyses formelle et typologique), nous établirons la relation observable entre les images bidimensionnelles et celle où des visages apparaissent sous forme de pétroglyphes, et sur des baguettes ou multiples ainsi que sur certains objets indéterminés, comme le propose Chippindale (2001 : 259) dans *Studying ancient pictures as pictures*. Il recommande donc d'analyser les œuvres pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire des images bidimensionnelles qui illustrent des sujets habituellement tridimensionnels. Cela entraîne nécessairement, selon Chippindale (*ibid.*), une perte d'information, et c'est alors qu'un groupe culturel développerait une « grammaire » visuelle afin d'illustrer en deux dimensions une réalité en trois dimensions, grammaire qui sera compréhensible par le reste de la communauté. Robert McGhee propose aussi de comprendre le « langage visuelle » dorsétien en identifiant sa grammaire, c'est-à-dire ses règles de composition graphique et ses catégories (établies selon les axes du paradigme et du syntagme), comme on le ferait pour l'étude d'un texte ou d'une langue : « In a linguistic sense, grammar refers to the mental system of rules and categories that allows humans to form and interpret the words and sentences of their language. Just as a society shares a set of language rules, they also share a set of meanings that they associate with the various elements of their art. If we treat an artistic tradition as analogous to a language, we may be able to reconstruct some of the

⁷ Il convient de souligner à ce sujet que la plupart des datations des sites étudiés dans l'Arctique canadien sont aujourd'hui remises en question (McGhee et Tuck 1976 :14).

meanings behind the various depictions and combinations of depictions that are central to the tradition being studied » (McGhee 1996 : 158). Étant placés devant un corpus de travail à la fois mobilier et rupestre, l'approche de Chippindale et de McGhee nous a semblé fort pertinente pour tenter de comprendre les règles de transfert et peut-être ainsi mieux saisir la signification de l'art dorsétien. Cette relation, entre l'objet du monde naturel et sa représentation bidimensionnelle, est tout sauf simple et la typologie proposée dans ce mémoire de maîtrise illustre cette relation.

Très peu de données contextuelles nous sont parvenues des sites dorsétiens au sujet de l'utilisation et de la fonction de l'art. Pour tenter de comprendre l'art dorsétien, les spécialistes se sont habituellement appuyées sur les données ethnohistoriques et ethnographiques issues des cultures plus récentes, modernes et contemporaines, notamment la culture inuite, c'est-à-dire ces cultures nordiques qui occupent l'Arctique depuis le contact avec Européens et leur implantation subséquente en sol américain, il y a moins de cinq siècles. Sutherland (2001) remet cependant en cause l'utilisation de ces références pour tenter de comprendre l'art dorsétien. Il serait préférable, selon elle, de se référer aux cultures sibériennes. « If the Palaeo-Eskimos originally derived from Siberia about 5000 years ago, at a time when ancestral Inuit were occupying southern Alaska, then one might expect the Palaeo-Eskimo religious and symbolic systems to hold more in common with the descendants of similar 5000-year old Siberian cultures. This may in fact be seen in evidence from Dorset art, which hints at the importance of human/bird transformation, complex ritual associated with bears, and the perforated disk as a symbol of cosmological order » (Sutherland 2001 :143). Nous abondons dans le même sens que Sutherland en affirmant qu'il s'agit bien d'une toute autre culture et que les analogies entre les Inuits et les Dorsétiens devraient se faire avec prudence. Nous croyons cependant qu'il n'est pas déplacé de se référer aux cultures du Nord pour comprendre davantage leur vision du monde, assurément chamanique, qui est indubitablement liée à leur environnement, un environnement commun.

Étant donné les limites de cette recherche et qu'il nous est difficile aujourd'hui de comprendre les expressions faciales d'une culture non-occidentale disparue depuis plusieurs siècles, nous croyons que le meilleur moyen de tenter de comprendre cette culture est avant tout d'analyser son univers visuel, notamment à travers les analyses formelle et typologique.

Cependant, sans démesurément entrer dans l'interprétation, notre analyse va nous permettre néanmoins d'arriver à certains constats au sujet de la représentation du visage dans la culture dorsétienne, l'illustration du visage devenant pour nous un lieu d'introspection privilégié en vue de comprendre un peu mieux cette culture disparue. Plastiquement intéressant, le visage représenté peut exprimer beaucoup avec peu de moyens et une simple modification dans le rendu de l'un de ses éléments anatomiques, tels la bouche ou les yeux; en effet, en jouant sur ces éléments formels minimaux, on peut parvenir à changer complètement l'expression du visage représenté (Simmel : 1901) au point d'arriver à exprimer des émotions (ex. : rire, pleurer) ou des actions particulières (ex. : chanter, bailler, siffler) : « ...à part le visage humain, il n'est au monde aucune figure permettant à une aussi grande multiplicité de formes et de plans de se couler dans une unité de sens aussi absolue » (Simmel 1901 : 140). Le visage est donc un lieu privilégié pour illustrer toute transformation de condition émotionnelle apparente de l'être humain ou pour signifier certaines des actions qu'il entreprend. Qui plus est, il convient de souligner ici que des expressions dramatiques du visage peuvent aussi évoquer des pratiques d'un autre ordre que simplement émotionnel, à savoir des actions associées à un contexte magico-religieux et c'est particulièrement le cas chez les peuples nordiques. En effet, la transformation, ou littéralement la transfiguration, est l'un des thèmes chamaniques importants parmi les groupes culturels circum-arctiques, c'est-à-dire le passage de la forme humaine vers une forme animale et vice versa. Et c'est à partir de ce thème, que nous proposerons certaines pistes de réflexion dans le cadre de ce mémoire.

Nous allons donc dans un premier temps, au chapitre 1, présenter la culture dorsétienne, son développement et les diverses hypothèses au sujet de sa disparition. L'art dorsétien a été habituellement décrit comme étant un « art chamanique ». Nous allons donc réviser les dernières recherches qui ont abordé le sujet. Toujours dans le même chapitre, nous proposerons par la suite, à lumière de ces dernières recherches, de définir ce qu'on entend par art chamanique et établirons les catégories sur lesquelles nous nous appuierons pour mieux analyser les données de notre corpus. Dans un deuxième temps, soit au chapitre 2, nous présenterons notre corpus de travail à travers chacune des catégories définies. Le chapitre 3 sera consacré à la présentation de notre méthodologie, soit la typologie, et ce, afin de

démontrer le caractère introspectif de la démarche artistique des Dorsétiens par rapport à la représentation qu'ils faisaient des visages. Le chapitre 4 sera dédié à la présentation des résultats de notre analyse typologique et des règles qui s'en dégagent. Finalement, nous présenterons en guise de conclusion quelques pistes de réflexion en lien avec les résultats qu'aura révélé notre analyse et nous tenterons de dégager certaines avenues à explorer suite à cette recherche.

CHAPITRE I

COMMENT DÉFINIR L'ART DORSÉTIEN

1.1 Origine culturelle et développement

Le peuplement de l'Amérique, qui remonterait au-delà de 18 000 ans au moins, est le résultat, selon les spécialistes, de diverses vagues de migration, et celle de l'Arctique correspondrait à la dernière de trois grandes vagues de migrants. De petites bandes de chasseurs-pêcheurs-cueilleurs que l'on nomme *Paléoesquimaux*, venant de la Sibérie, auraient ainsi traversé, il y a environ 5000 ans, le détroit de Béring formant alors un véritable « pont de terre ». Cette migration aurait probablement eu période de froid intenses à pied ou à bord d'embarcations. Les Paléoesquimaux occupèrent rapidement les régions arctiques encore vierge du continent nord-américain, ainsi que le Groenland et le Labrador, il y a environ 4000 ans (fig. 7). En l'occurrence, ces groupes ne formaient pas un bloc culturel monolithique, mais seraient caractérisés par quelques cultures distinctes, dont celles dites *Independence I* et *Independence II*, et par la culture dorsétienne plus récente (Maxwell 1985; McGhee 1996 et 2004; Sutherland ed. 2005).

Le terme *Paléoesquimau* signifie « esquimau ancien », un terme que les spécialistes ont simplement attribué à ces premiers groupes humains qui vinrent occuper les mêmes territoires que ceux des Eskimos (Alaska) et des Inuits (Arctique canadien et Groenland) actuels, et ce, même s'il est toujours difficile, encore aujourd'hui, d'établir avec assurance une quelconque affiliation culturelle entre ces derniers et les groupes antérieurs. Or, bien que nous soyons de toute évidence en présence de deux périodes culturelles différentes, les chercheurs se sont souvent référés à la culture inuite pour tenter de mieux comprendre les Paléoesquimaux (McGhee 1996 : 7). Comme mentionné plus tôt, les spécialistes qui se sont intéressés à l'art se sont aussi habituellement référés aux données ethnohistoriques et ethnographiques issues des cultures ayant occupé l'Arctique depuis l'arrivée des Européens, notamment la culture inuite. Or, selon Sutherland (2001), il serait préférable, pour mieux comprendre les groupes paléoesquimaux, de se référer plutôt aux cultures sibériennes : « In

view of the current reconstruction of Arctic prehistory, it no longer seems appropriate to look exclusively to Inuit shamanic thought as a means of interpreting the imagery of Palaeo-Eskimo art. Rather, the postulated Siberian origin of the Palaeo-Eskimos suggests that more fruitful interpretations may be derived from comparisons with the shamanic thought and practices of Siberian peoples » (Sutherland 2001 : 136).

Par ailleurs, comme le précise McGhee, c'est en reconstruisant l'histoire et les cultures paléoesquimaudes tout en se référant aux connaissances générales sur l'environnement et les peuples anciens du nord que nous arriverons à une meilleure compréhension de la culture dorsétienne : « As ingenious as the archaeologist can be in reconstructing the history and culture of these peoples on the basis of evidence dug from the frozen earth, the details of the final picture must be sketched from our general knowledge of Arctic peoples and the Arctic environment » (McGhee 1996 : 10).

Justement, sur le plan environnemental, il est bon de savoir qu'il y eut un refroidissement climatique, il y a environ 2 500 ans en Arctique, ce qui provoqua d'importants changements dans la vie des Paléoesquimaux et, conséquemment, l'apparition de nouvelles technologies, leur permettant ainsi de survivre dans un milieu naturel en pleine transformation, et de développer une nouvelle culture appelée dorsétienne. En l'occurrence, c'est ce groupe spécifique de Paléoesquimaux que l'on désigne aujourd'hui sous le nom de Dorsétiens ou de peuple du Dorset.

Ce n'est qu'en 1925 que l'anthropologue Diamond Jenness, après avoir reçu des artefacts provenant principalement de Cape Dorset (aujourd'hui nommé Kinngait), attesta la présence d'une culture antérieure à celle des Inuits (Jenness 1925). Plusieurs légendes inuites mentionnaient déjà l'existence d'un peuple puissant, qu'ils désignaient par le terme *Tuniit*, qui aurait occupé le territoire au moment de leur arrivée, et ce, il y a environ un millier d'années. Les *Tuniit* des légendes inuites correspondraient vraisemblablement à la culture dorsétienne identifiée par Jenness. C'aurait été, en l'occurrence selon la tradition inuite, un peuple de « géants », fort et ingénieux, timide mais belliqueux, et considéré comme ayant rendu les terres habitables :

« It was the Tuniit who made our country inhabitable, who discovered where the caribou crossed the water and made hunting grounds there, found the fish in the rivers and but salmon dams, built fences here and there and forced the caribou to follow certain paths. They were strong but timide and were easily put to fight and it was seldom heard that they killed others » (Anon Nattilingmiut, Mathiassen 1927 : 187).

Sur le plan chronologique, le découpage proposé par les archéologues fait que nous sommes maintenant en présence non plus de trois, mais de quatre périodes de développement de la culture dorsétienne, périodes définies ainsi : le Dorsétien ancien (de *ca* 500 à 1 av. J.-C.), le Dorsétien moyen de *ca* 1 à 500 apr. J.-C.), le Dorsétien récent (de *ca* 500 à 1000 apr. J.-C.) et, finalement, la période tardive, ou Dorsétien final qui se termine selon les régions de l'Arctique de l'Est canadien entre 1200 et 1400 apr. J.-C: « Radiocarbon dating evidence incrementation supports the view that Dorset societies survived in some regions of Arctic Canada and Greenland until at least the thioptental century » (Sutherland 2005 : 5 *cf.*) aussi (Appelt, Gagnon et Gullov 2002 ; Sutherland 2001).

Tout au long de leur histoire, les Dorsétiens occupèrent un vaste territoire, couvrant tout l'est de l'Arctique canadien ainsi que le Groenland, et des groupes s'établirent même jusqu'à Terre-Neuve. Mais comme le constatèrent les archéologues, ce peuple était condamné à progressivement disparaître, sous les pressions environnementales et socioculturelles notamment, ne laissant que des traces archéologiques éparses. Néanmoins, il semble qu'un petit groupe, connu sous le nom de *Sagdlermiut*, a pu survivre, reclus sur l'île de Southampton, au nord de la baie d'Hudson, et ce jusqu'au début du 20^e siècle. Leur mode de vie avait très peu à voir avec celui des Inuits. Les *Sagdlermiut* portaient des vêtements différents de ceux portés par les Inuits et, comme les Tuniit, ils n'utilisaient pas le kayak. Selon les Inuits, ils parlaient un dialecte étrange et, contrairement à eux qui utilisaient des outils faits de métal, ils employaient encore de l'outillage lithique faits de pierres taillées, semblables à ceux des Tuniit. De récents tests d'ADN sur des ossements d'un *Sagdlermiut* confirment néanmoins qu'il serait un croisement à la fois de Tuniit et d'Inuits (McGhee 2004 : 55).

Pendant quelque 1500 ans, les Dorsétiens devaient donc s'adapter à d'importantes transformations climatiques et environnementales, et les fouilles

archéologiques nous laissent croire, en effet, que contrairement à leurs ancêtres, les Dorsétiens avaient délaissé l'usage de l'arc et de la flèche. Le refroidissement devait en l'occurrence amener ces anciens habitants de l'Arctique nord-américain à se concentrer davantage sur l'exploitation raisonnée des ressources animales provenant non pas des eaux libres de l'océan, comme le feront les Inuits, mais plutôt de la banquise, où vivent en hiver certaines espèces de mammifères marins plus aisément capturables : morse, phoque, béluga et narval. Les changements climatiques entraînèrent de fait une plus longue saison hivernale et, donc, une plus longue période d'englacement de la mer, ce qui conduisit les Dorsétiens à exploiter davantage de tels mammifères marins se réfugiant à proximité ou reproduisant sur la banquise. De ces espèces animales, ils conservaient les huiles durant les longs mois d'hiver pour se réchauffer et s'éclairer en utilisant une lampe faite en pierre.

Cependant, ils poursuivirent la construction du même type d'habitation, dit « structure bilobée », qu'érigaient leurs ancêtres directs, appelés Pré-Dorsétiens. L'étude des vestiges d'habitations dorsétiennes les plus anciennes révèle en effet des structures ovales avec un passage central au milieu, passage qui traverse l'habitation de part en part. Puis, au cours du Dorsétien moyen, certaines communautés devinrent plus importantes et on aménagea dès lors des structures d'habitation avec des matériaux comme la pierre et les côtes de baleine, le tout recouvert de peaux de phoque, érigeant ainsi ce que l'on appelle des « maisons longues ». Le style des outils, tout autant que la structure d'habitation à passage central, ressemble à ceux utilisés par les peuples sibériens, il y a 5 000 ans; de telle habitation était incidemment encore utilisée au 19^e siècle dans le nord de la Scandinavie par les Saami (McGhee 2004 : 45). Outre un mobilier d'art qui est aussi fascinant que mystérieux, nous sommes tout autant perplexes devant la presque absence de sépultures associées aux Paléoesquimaux. Seuls quelques restes d'humains associés à des artefacts et offrandes ont été retrouvés à Terre-Neuve. Bien que dans la plupart des régions du monde, la manière dont les peuples anciens disposaient de leurs défunts devient pour les archéologues un moyen d'accéder à des informations importantes sur les cultures étudiées, notamment sur les rituels et pratiques reliés à la mort et éventuellement à une croyance en l'après-vie. Cela reste néanmoins hors de portée de la recherche archéologique pour cette région en relation avec les périodes reculées de l'histoire arctique : « We simply don't know what rituals and practices

surrounded an act that, in all societies, is fraught with anguish and trepidation » (McGhee 1996 : 147). En revanche, nous avons une certaine idée de leur rapport au monde invisible, intangible peuplé d'entités surnaturelles, par le biais de leurs productions artistiques, notamment les œuvres à caractère chamanique, comme on le verra plus loin.

1.2 Hypothèses sur leur disparition

Plusieurs facteurs semblent avoir entraîné la disparition de la culture dorsétienne. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le réchauffement climatique (1000-1400 apr. J.-C.) a sûrement entraîné d'importants changements dans le mode de vie des Dorsétiens, notamment en raison d'une saison de chasse plus courte sur la banquise. Cependant, cette explication n'est plus la seule que retiennent les spécialistes aujourd'hui pour comprendre la disparition de cette population paléohistorique (Sutherland 2005 :3).

L'un de ces autres facteurs serait l'arrivée dans l'Arctique de nouveaux groupes culturels, notamment les Thuléens, les ancêtres directs des Inuits. Contrairement aux Tuniit, qui étaient répartis en petits groupes dans l'Arctique, les Thuléens étaient beaucoup plus importants en nombre et, grâce à leurs grandes embarcations appelées *umiaq* et à l'utilisation des traîneaux à chiens, ils pouvaient se déplacer plus aisément et plus rapidement. Venus de l'Alaska, les ancêtres directs des Inuits étaient des chasseurs de grands mammifères marins et s'installèrent donc assez rapidement dans tout l'Arctique, réoccupant parfois même les maisons longues dorsétiennes. De plus, ils utilisaient l'arc et la flèche pour chasser, mais aussi comme arme de combat. L'une des hypothèses expliquant la disparition des Dorsétiens veut que ceux-ci aient été repoussés dans des régions où ils ne pouvaient plus chasser, les confinant rapidement à des hivers trop courts et à des étés de famine, ce qui peut certes avoir encouragé leur extinction. Cette hypothèse est d'autant plus plausible que, selon McGhee, on en fait état dans la tradition orale des descendants des Thuléens, les Inuits (1996). Cependant, cette explication ne correspond pas à la dernière datation au carbone 14 indiquant que les Dorsétiens auraient occupé certaines régions de l'Arctique durant une période significative, et ce même après l'arrivée des Thuléens (Appelt et Gullov 2002; Sutherland 2005). Les Dorsétiens auraient aussi été en contact avec un autre groupe culturel, celui-ci d'origine européenne. En effet, la réinterprétation des collections archéologiques et de leur contexte *in*

situ, à savoir toute une série d'artefacts insolites mis au jour lors de fouilles de sites dorsétiens de la côte de la Baie de Baffin et du détroit d'Hudson, a conduit l'archéologue Patricia Sutherland du Musée canadien des Civilisations à voir dans plusieurs témoignages archéologiques rattachés au Dorsétien récent comme les indices probants de contacts entre les Dorsétiens et des Scandinaves provenant des colonies du Groenland et qu'on désigne sous le nom de *Norrois*, mais plus communément appelés « Vikings » (Sutherland 2001 et 2005). « These implications of these discoveries have not yet been fully explored, but are likely to produce a significant change on archaeological views regarding the isolation of the Dorset people » (Sutherland 2005 : 6). Par ailleurs, Agger et Maschner (2004 dans Sutherland 2005 : 6) suggèrent que la disparition des Dorsétiens serait en lien avec des maladies épidémiques apportées par les Européens. Toutefois, en l'absence des restes humains d'origine dorsétienne qui pourraient être étudiées par des paléoanthropologues, il est difficile pour le moment de supporter une telle assertion.

C'est du reste pendant cette période cruciale du Dorsétien récent que la production d'objets d'art mobilier semble avoir considérablement augmenté en nombre et en diversité. Comme l'a proposé McGhee (1983), les Dorsétiens auraient, pour contrer les effets climatiques et peut-être aussi pour faire face à l'intrusion d'autres groupes parfois hostiles, utilisé davantage les amulettes et recouru aux services magiques du chamane afin de mieux affronter ces importantes perturbations qui décimaient leur population ou entravaient leur mode de vie traditionnel. Cette augmentation dans la production artistique ne s'applique pas à tous les sujets représentés, cependant, mais semble davantage avoir concerné la représentation humaine, ainsi que celle de phoques et d'ours, beaucoup plus nombreux désormais dans la figuration au sein de l'iconographie dorsétienne (Sutherland 2001 : 137).

1.3 Comment définir l'art dorsétien :

Placés devant une culture disparue, dont les seules données restantes sont les légendes passées de génération en génération et les vestiges souvent fragmentaires, les archéologues tentent la plupart du temps de comprendre les cultures préhistoriques avec seulement une infime partie des restes matériels de ces cultures désormais éteintes. Mais, étant données les conditions climatiques propres à l'Arctique, lesquelles sont favorables à la conservation des

sites archéologiques et des artefacts faits d'os, d'andouiller de caribou, d'ivoire de morse et de bois flotté, les archéologues ont une meilleure compréhension de la préhistoire arctique que de la plupart des autres régions du monde.⁸ Pourtant, nous sommes toujours dans un monde d'hypothèses lorsque nous essayons de comprendre des cultures issues d'un passé lointain. Cependant, la collection d'art dorsétien qui nous est parvenue aujourd'hui est l'une de celles, d'art préhistorique les plus importantes au monde. Cette richesse et cette diversité des productions nous permettent en l'occurrence de faire une intrusion fort intéressante dans leur univers culturel, notamment celui rattaché au domaine spirituel (McGhee 1996 : 10).

Il faut bien reconnaître que le nombre d'objets d'art mobilier a considérablement augmenté depuis la parution de l'article de Taylor et Swinton en 1967, passant de 125 à environ 1000 objets répertoriés aujourd'hui. Et contrairement à l'image initiale que l'on se faisait de l'art dorsétien, selon laquelle il avait été réalisé par des spécialistes et pratiquant religieux et qu'il était rare et standardisé, les découvertes des dernières décennies ont remis en cause cette assertion. De fait, on reconnaît désormais que le mobilier dorsétien est plus varié et complexe, qu'il n'est pas si standardisé qu'on le croyait et qu'il ne présente pas toujours le même degré d'habileté (Sutherland 1997).

Nous sommes donc aujourd'hui face à un corpus dorsétien avoisinant les mille objets. Une collection diversifiée, autant par ses sujets (on y retrouve représentées la plupart des espèces animales de l'Arctique) que par la manière de les représenter, de très réaliste dans certains cas à plus abstraite dans d'autres. L'impression que laisse l'art dorsétien aujourd'hui est plutôt celle de la diversité : « The art of the Paleo-esquimaus was obviously not static, but very dynamic, changing over time in many different directions and probably in reaction to many different stimuli » (Sutherland 2001 : 142-143; *cf.* aussi Lyons 1982; Sutherland 1997b). Selon les catégories de Taçon (1983b), le sujet le plus important a été celui de la représentation humaine, suivie de très près par celui de l'ours. La majorité des objets du mobilier dorsétien semble en l'occurrence avoir servi d'amulettes associées notamment à la

⁸ L'excellente conservation des vestiges archéologiques serait due au sol particulier de l'Arctique; le pergélisol. Ce sol qui reste congelé en permanence jusque près de la surface et maintient ainsi les artefacts et écofacts dans un état stable de préservation.

chasse ou encore à d'autres types de magie, dont une catégorie d'objets qui paraît avoir été utilisée lors de rites chamaniques (Sutherland 2001 : 137).

Quelle définition peut-on donner à l'art d'une culture préhistorique telle que celle des Dorsétiens? Le concept d'art même est-il approprié pour ce contexte culturel ancien lorsqu'on sait que ce concept n'existe généralement pas dans les cultures non-occidentales, et qui plus est pour des cultures éteintes? Pourtant, lorsque nous étudions ces cultures préhistoriques, les vestiges les plus fascinants sont définis à partir de notre point de vue occidental comme étant de l'art. Et l'art, de notre point de vue, correspond à une fonction esthétique, contrairement à « l'art » extra-occidental où il n'existe souvent aucune différence entre les fonctions symbolique, utilitaire ou esthétique (Conkey 1997 : 2).

Depuis quelques années, un débat a cours au sujet de la pertinence à utiliser le terme d'art pour définir « l'art » préhistorique. L'école ethno-archéologique anglo-saxonne en a rejeté l'utilisation. Ce terme, en effet, reflète davantage les valeurs occidentales, mais comme le soulignait Lorblanchet (1999), il s'agit d'un faux débat. Bien que la définition même de l'art ait changé au cours de l'histoire occidentale, l'art occidental a longtemps eu une fonction utilitaire, notamment religieuse, mais dont on pouvait aussi apprécier le contenu esthétique. Comme l'art non-occidental, l'art occidental a toujours rempli diverses fonctions, pour redevenir, depuis quelques décennies, un travail purement esthétique (Lorblanchet 1999). Et comme le précisait Lorblanchet (1999 : 8), l'art est probablement né du plaisir de percevoir des formes et des couleurs : il fut sans doute pendant des dizaines de millénaire un jeu essentiellement esthétique avant de devenir une activité religieuse. Malgré les différentes hypothèses proposées par les spécialistes pour comprendre la fonction de l'art dorsétien, les Dorsétiens, ont sûrement retiré un plaisir aussi esthétique à contempler les objets qu'ils façonnaient.

L'art dorsétien a été avant tout défini comme étant un art chamanique (Auger 1985; Blodgett 1974; Lyons 1982; McGhee 1974/75 et 1996, Taylor et Swinton 1967; Taçon 1983 et 1993; Sutherland 2001; Windmiller 1974). Les interprétations données à l'art dorsétien, ces dernières années, seront, dans un premier temps, revues. Les nombreuses recherches menées ces dernières années en art rupestre ont contribué à l'étude du chamanisme et de l'art

préhistorique en général, une réponse qui, dans certains cas, était jugée « passe-partout », ou du moins pas suffisamment étayée. C'est à la lumière de ces dernières recherches que nous tenterons de définir ce qu'on entend par art chamanique dans l'univers des Dorsétiens, afin de revoir de manière plus critique les interprétations proposées au sujet des objets d'art du mobilier dorsétien et du site rupestre de Qajartalik.

La définition même de ce qu'est l'art chamanique a été expliquée de manière différente au cours des dernières décennies, notamment suite aux découvertes et récentes études archéologiques plus approfondies, et, bien que dans certains cas cette appellation d'art chamanique servait à circonscrire un phénomène dont les limites sont extrêmement difficiles à définir, elle a entraîné davantage de confusion que de compréhension. De fait, la définition est parfois très large et englobe différents concepts. Selon les différentes interprétations, l'art dorsétien a souvent été associé aux rites de son spécialiste, le chamane, ou encore était vu comme étant issu d'un système de croyances associé au chamanisme en tant que religion ou système de pensée magico-religieuse. À l'intérieur de ces catégories, on y a inclus ou pas d'autres fonctions ou rites possiblement associés à l'art dorsétien, notamment les rites funéraires, la magie sympathique et l'utilisation d'amulettes, la magie noire, les actes de guérison, les rites de fertilité, des objets purement ludiques ou encore ce qui semble avoir été des jouets d'enfant.

1.4 Révisions des travaux

L'archéologue William E. Taylor Jr et l'artiste et historien spécialiste en art inuit George Swinton ont donc présenté, en 1967, la première analyse consacrée exclusivement à l'art dorsétien et à ses diverses fonctions possibles. Pour tenter d'en comprendre la signification, les deux spécialistes ont comparé le mobilier dorsétien à celui d'autres cultures paléoesquimaudes, et se sont servis de données ethnographiques. Il s'agit d'un article conjoint, mais où chacun des spécialistes présente séparément son point de vue, celui de l'archéologue dans *The silent echoes of culture* et de celui de l'historien d'art plus que l'artiste dans *The magico-religious basis*.

Ils définissent différemment ce que serait l'art dit chamanique, mais concluent néanmoins dans les deux cas que l'art dorsétien est relié aux rituels associés au chamane. Pour Swinton, l'art dorsétien est un art magique, mais aussi un art spécialisé qu'il qualifie de *Shaman's art* : « I obviously refer her to shaman's equipment and I am reasonably convinced that most, if not all, Dorset art is not only magical, but probably highly specialized (and professional) shaman's art. There are of course exceptions, but I am not sure that, eventually, these could be explained (or hypothesized) as part of shamanic cult art as well » (Swinton 1967: 39). Swinton propose aussi de faire une distinction entre les objets cérémoniels ou rituels « shaman's art » et d'autres types d'objets porteurs d'images, à savoir des amulettes qu'il définit comme étant des objets personnels, mais cependant reliés au chamanisme. Étant donnée la qualité d'exécution des objets d'art du mobilier dorsétien, ceux-ci n'auraient pu être réalisés que par des spécialistes qui seraient, selon Swinton, chamanes et artistes à la fois, c'est-à-dire des *artists-shaman* ou des *shaman-artists* (Swinton 1967 :39).

Pour sa part, Taylor relie principalement, sinon totalement, l'art dorsétien à la question du surnaturel, car ce dernier se caractérise par son lien très fort au chamanisme, aux rites funéraires et à la magie sympathique. Le chamanisme dont nous parle Taylor, et dont les limites par rapport aux autres catégories sont plus ou moins bien définies, semble être la fonction principale de la plupart des objets du mobilier d'art dorsétien et appartenir presque exclusivement aux chamanes : « I'm strangely convinced that much of Dorset art was closely tied to shamanism; I assume that many pieces belonged in shaman's kits as depictions of spirits helpers » (Taylor 1967 : 16).

En 1974, Ric Windmiller proposa de mieux comprendre la fonction de l'art dorsétien en analysant les variations formelles de 250 objets d'art mobilier en recourant à une méthode statistique basée sur des tables de contingence et sur l'association par mesure du χ^2 (Windmiller 1974 : 32). Contrairement à ce que pensaient Swinton et Taylor, l'art dorsétien est, selon les conclusions de son analyse statistique, un art qui n'est pas exclusivement un art chamanique, employé seulement par le chamane (Windmiller 1974 : 98). La même année, Robert McGhee arriva à la même conclusion que Windmiller, mais à travers une analyse contextuelle du site de Dundas Island. Son analyse lui a permis de conclure que certaines

activités chamaniques auraient eu lieu dans certaines localités et que ces activités étaient pratiquées par seulement quelques personnes. (McGhee 1974/75 : 144 dans Taçon 1983 : 136). Il affirme néanmoins que l'art n'est pas uniquement réalisé par les chamanes.

Pour sa part, Jean Blodgett s'attarda dans son mémoire de 1974, non pas à l'ensemble du mobilier dorsétien, mais à un type d'objets bien particulier, à savoir la baguette ornée de nombreux visages, dite aussi « baguette de chamane » (fig. 8) ou encore « multiple » (fig. 9). Il s'agit d'un type d'objets de forme oblongue dont la caractéristique est d'afficher de nombreux visages façonnés sur son pourtour, visages qui, dans la plupart des exemplaires répertoriés, recouvrent la totalité du médium. Selon Blodgett (1974), cette manière originale de présenter les visages est notable dans l'ensemble de l'Arctique. Cependant, seuls les Dorsétiens et les artistes contemporains inuits les ont réalisés avec autant de constance (Blodgett 1974 : 1).

Elle conclut, en s'appuyant au besoin sur les données ethnographiques et à partir d'enquêtes ethnographiques basées sur des interviews réalisées auprès d'artistes inuits, que les baguettes ou « multiples » sont, avant tout, des objets religieux, même si elle précise que leur fonction exacte nous sera toujours inconnue. Elle pense néanmoins que cet instrument, indéfinissable autrement que par les images qu'il véhicule, aurait pu être utilisé par les chamanes dans leurs fonctions religieuses. Par exemple, il pourrait avoir servi soit à la manière d'un *weighing stick* (bâton à peser), ou comme un bâtonnet de chamane employé pour guérir les malades, comme on l'a observé dans les groupes sibériens (Blodgett 1979 : 162-163), voire comme une baguette de divination, aussi employée par le chamane dans certaines pratiques magico-religieuses. Quoi qu'il en soit, l'art dorsétien est, selon elle, un art « religieux » habituellement utilisé par les chamanes : « In view of these particular examples of heads - either singly or in multiple - used on religious objects and in view of those attributes of the actual multiples of human heads, like so much of Dorset culture art, which indicate religious connotations, it seems conclusive that the multiples were religious items most likely utilised by the shaman in the pursuance of his duties, in his role as a mediator between man and the unknown elements which control him; as a healer or restorer of souls, and as a human being familiar and conversant with the spirits » (1979 : 162).

Diane Lyons (1982) raffina l'analyse formelle entamée par Windmiller afin d'identifier des styles régionaux ou temporels dans l'art dorsétien. Elle s'attarda tout particulièrement aux objets livrés par les sites de Cozier Strait, Knud Peninsula, Igloolik, Button Point et Portaux-Choix et les analysa selon certaines catégories, thèmes, et motifs préétablis. Elle identifia trois styles régionaux à la période intermédiaire, alors qu'à la période récente, il semble n'y en avoir eu qu'un. L'accroissement d'échanges entre les groupes de ces régions, encouragé par les changements environnementaux provoqués par le réchauffement climatique, expliquerait la présence d'un seul style sur un si vaste territoire nordique (1982 :142).

Selon Lyons, l'art dorsétien est d'une part un art dit de style chamanique (*shamanic style*), qu'elle pose dans les termes d'un art de chasseur et qui présente exclusivement des animaux. D'autre part, elle le qualifie de style dit « rayon-X » (Lommel 1967 : 70), et ce, même si le sujet le plus représenté dans l'art dorsétien est la figure humaine (Lyons 1982 : 29). Lyons précise néanmoins que l'art dorsétien illustre davantage des pratiques chamaniques, tel le thème de la transformation du chamane en ours (Taylor 1971), qui évoquerait la communication entre le chamane et l'esprit de l'animal (Blodgett 1978 : 77). Ce style dit chamanique est aussi caractérisé par des motifs tels que celui de la bouche en forme de « O » (*O-shaped mouth*), souvent associé à la méthode utilisée pour guérir un malade, c'est-à-dire en aspirant le « mal » qui a entraîné le désordre physique, la maladie, chez le patient (Blodgett 1978 :182 et Taylor 1962 :25). Le thème du vol de l'esprit (*soul flight*) associé aux motifs d'oiseau ainsi qu'à ceux de têtes de harpon (Eliade 1964 : 480; Blodgett 1978 : 90) seraient illustrés par ces motifs qui renverraient à l'idée de l'esprit du chamane qui voyage vers le monde des esprits. Les « figures tuées » (*killed figures*) d'apparence humaine, de même que les sculptures grotesques sont, elles aussi, liées aux pratiques chamaniques par leur apparence singulière. Finalement, la chercheuse inclue dans cette catégorie tous les objets qui semblent issus de la « boîte à outils » du chamane (*shaman's tool kit*) : fausses dents, masques (Mary-Rousselière 1970 et 1971), de même que les baguettes dites de chamane (qu'elle appelle ici *multiple faces staff*) (Blodgett 1974) et les « tubes à succion » ou *sucking tubes* (Taylor et Swinton 1967 :45). Bien qu'elle semble définir l'art dorsétien comme étant chamanique en raison des thèmes évoqués, c'est-à-dire principalement reliés à la figure du chamane et à ses rituels, elle précise néanmoins que

certaines chercheurs ont rejeté le concept d'artiste-chamane de Swinton, comme s'il avait été le seul à exprimer l'art dorsétien et, conséquemment, à utiliser cet art à ses propres fins (McGhee 1974/75 : 143; Rousselière 1976 :52).

Un autre chercheur, Paul Taçon, s'attardera tout particulièrement à la question chamannique dans son mémoire de maîtrise déposé en 1983, intitulé *An analysis of the function and meaning of prehistoric Dorset art in relation to cultural and environmental stress*, en s'appuyant sur l'analyse d'un corpus de 865 objets tirés du mobilier dorsétien. Il tente de démontrer comment le stress causé par les changements environnementaux, notamment ceux provoqués par le réchauffement climatique, qui aurait conséquemment réduit l'accès aux mammifères (Barry, *et al* : 1977 dans Taçon 1983 : 43; McGhee 1978 dans Taçon 1983 : 206), ainsi que celui causé par l'arrivée des Thuléens sur le territoire dorsétien à la période récente auraient encouragé l'augmentation de la production d'art mobilier. Ses recherches confirmèrent que la plupart des objets du mobilier dorsétien appartiennent à cette période et leur augmentation en nombre serait à mettre en lien avec l'impact irrévocable des changements climatiques et avec le contact sans doute déterminant avec des groupes thuléens, mieux équipés sur le plan technique pour affronter de tels changements. La production d'objets reliés tout autant aux rituels de groupe qu'aux rites individuels est perçue ici en tant qu'outil thérapeutique et aurait ainsi été une réponse au stress psychologique suite à ces changements draconiens (Taçon 1983 : 239). En créant des objets représentant des êtres surnaturels, les Dorsétiens ramenaient parmi eux leurs pouvoirs exceptionnels et tentaient alors tant bien que mal de faire face aux nouvelles pressions environnementales et culturelles et de conjurer le mauvais sort qui s'acharnait sur eux.

Or, après avoir révisé en profondeur les recherches ayant abordé la fonction de l'art dorsétien, Taçon arrive au constat que les objets d'art du mobilier peuvent être définis de deux manières. Il y aurait ainsi, d'une part, les objets dits *chamaniques*, qui sont ceux seulement utilisés par le chamane lors des rites chamaniques, ou encore ceux qui dériveraient de tels rites. D'autre part, l'autre catégorie, qui se compose des objets dits *chamanistiques* constituerait la majorité du mobilier dorsétien (Pasztorzy 1982). En l'occurrence, ces derniers objets se rapportent ou dérivent plutôt de la conception générale d'un système de croyances associé au chamanisme en tant que religion (Vastokas 1982).

Taçon précise cependant qu'il est impossible de différencier l'objet porteur d'une figure animale ou humaine qui a pu être ou ne pas être utilisée par le chamane à l'intérieur d'un rituel de celui utilisé par la population en général en tant qu'amulette, par exemple (Taçon 1983 : 169). La première catégorie (chamanique) comprend donc des objets qu'on considère, selon leur comparaison avec ceux d'autres cultures circumpolaires, comme faisant partie de l'équipement spécifique au chamane : des fausses dents, des harpons miniatures, de même que des lampes et des pots miniatures, des modèles de kayaks, des boîtes dites de chamane, et des tubes à succion, objets oblongs et creux qui servaient vraisemblablement à extraire par aspiration buccale le mal du patient (Taçon 1983 : 147). À cette catégorie, il rajoute que, sur la base de comparaisons ethnographiques, les masques, masquettes et baguettes dites de chamane, les figures humaines dites « tuées » (*killed human figures*) et la représentation de l'homme-oiseau semblent avoir été utilisées davantage par les chamanes que par tout autre individu vivant au sein de la culture dorsétienne. Bien que ces figures fassent partie de la catégorie des figures humaines et qu'elles constituent la plus grande catégorie d'objets dorsétiens, il en déduit néanmoins qu'elles seraient davantage chamanique et représenteraient 34.57% des images humaines, soit seulement 6.47% de l'ensemble du mobilier dorsétien. Il affirme cependant que toutes les autres pièces appartenant à la catégorie figure humaine, à savoir les représentations de tête ou de visage sur divers objets, notamment des têtes de harpons avec visage, furent probablement utilisées et sculptées autant par les chamanes que les par non-chamanes et ne peuvent être classées dans l'une ou l'autre de ces catégories (1983 :169).

Contrairement à Taçon, qui avait voulu clarifier la situation en créant deux catégories distinctes, celles d'art chamanique et d'art chamanistique, nous croyons que cette distinction catégorique est trop tranché et difficilement vérifiable au sein des données. Sa démarche l'a en outre amené à des conclusions qui sont aujourd'hui remises en cause. Selon son analyse stylistique de 1993, il conclut que les masques et masquettes, les multiples et les pétroglyphes seraient des objets réalisés par un nombre restreint d'individus et seraient donc chamaniques, tandis que les autres objets avec faciès (figurines, têtes, objets présentant un faciès) n'en feraient pas partie : « From this observation one could tentatively conclude that human figures, heads and solitary faces applied to tools, pieces of antler and ivory, or other

carvings were made by a wide range of Dorset individuals, either across space or time, while masks, maskettes, multiple-face carvings, and the petroglyphs, were made by more restricted groups » (Taçon 1993 :157). Il avait cependant constaté, en 1983, qu'il était difficile de distinguer la fonction, soit chamanique, soit chamanistique, des objets présentant un faciès humain : « The rest of the human pieces, figures, and solitary heads or faces were probably carved and used by both shaman and non-shaman alike and they cannot be pigeon-holed into one of the two categories » (Taçon 1983 : 169).

En 1985, Emily Auger s'interrogeait sur le sens et la fonction possible de l'art dans son mémoire de maîtrise consacré à l'influence de la religion dans l'art des Dorsétiens des Ipiutak : *The influence of religion on Dorset and Ipiutak art* (1985). Pour ce faire, elle se basa sur les données ethnographiques du 19^e et 20^e siècle, de même que de façon générale sur l'étude des pratiques chamaniques. Sa recherche l'amena à conclure que l'art dorsétien n'était pas seulement mis au service du chamane et affirma même que l'art dorsétien est, dans la plupart des cas, non chamanistique (Auger : 1985).

Elle a voulu, à l'instar de Taçon, définir des concepts qui allaient lui permettre de mieux comprendre l'art dorsétien. Les concepts proposés par Auger sont néanmoins différents de ceux proposés par Taçon. Il y aurait des objets qu'on a associés au chamane, mais qui n'étaient cependant pas essentiels à ses fonctions. Selon cette auteur:

« Not only is art not essential to shamanism, its fundamental association with desire to display a concept or experience in a permanent, unchanging form is at odds with the shaman's reliance on transitory and highly individualistic methods of displaying or communicating his concepts and experiences. The essence of the shaman's « artistic expression », if indeed he chooses to make such an expression, is a dramatic and therefore transitory interpretation or enactment of his spiritual experience » (Auger 1985 : 71).

Et il y aurait, ce qui correspond dans sa conception à la plupart du mobilier dorsétien, des objets « non-chamanistiques », plutôt définis comme étant « magico-religieux ». Cette catégorie semble correspondre à la catégorie chamanistique de Taçon. Elle comprend les amulettes et les illustrations des *tupilait* (mauvais esprits), mais contrairement à Taçon, Auger y inclut également les masques.

Bien qu'elle affirme que le chamanisme faisait partie intégrante de la culture dorsétienne, il n'y a aucune raison, selon elle, d'en conclure que tout l'art en serait issu. Par conséquent, ce n'est pas parce que l'objet semble religieux qu'il est nécessairement attribué au chamane et à son univers strictement personnel, et elle reproche aux précédentes recherches d'avoir limité le sens possible des objets d'art en général : « Yet this attribution denies not only the diversity of the art produced by the Dorset and Ipiutak but also the diversity inherent to religion and the qualities and functions inherent to art » (1985 : 2). C'est ce qui, selon elle, entraînerait toute la confusion au sujet du sens qu'on donne aux objets d'art mobilier dorsétien, notamment lorsqu'on associe des formes ou motifs, telles les images d'anthropomorphes ou encore le motif très répandu dit « rayon-X » que l'on associe indéniablement au chamanisme (1985 :72). Le problème selon Pazstory, c'est que ces mêmes motifs sont souvent employés à des buts non chamaniques (1985 :8-9). Et la conclusion est souvent en cause lorsque l'objet est à la fois non chamanique et magico-religieux.

Auger précise cependant, par quelques exemples recensés dans la littérature anthropologique, que l'influence du chamane peut être visible dans l'apparence des objets faits pour une utilisation personnelle par les gens de la communauté d'Angmassalik. Et cette influence est visible en particulier dans le rendu et l'utilisation du masque :

« The influence is reflected in Eskimo masks by an increasing degree of formal abstraction and fantasy alongside an increasing degree of power and sacredness. Mask used in purely secular ceremonies and festivals are naturalistic and represent humans but never animals. Masks of this type are found throughout the Arctic and generally made for comic purposes. The masks used in religious purposes include animals and birds as subject matters and become depicted. Such masks are only made in west Alaska and they are used in ceremonies that take place in the karigari » (Auger 1985 : 74).

Pour sa part, Robert McGhee conçoit de manière assez convaincante que l'art dorsétien est le reflet d'une vision chamannique du monde. L'art peut être associé à des fonctions magiques ou religieuses dans un univers chamannique : « In the explanations developed above most of the carvings found in the remains of Dorset villages can be associated with magical or religious means of dealing with shamanic universe » (McGhee1996a :171). Cet archéologue ne croit pas, contrairement à Taylor et Swinton, que la vaste majorité des objets

dorsétiens était produite par des « artistes chamanes » ou encore par un petit nombre d'artisans, mais qu'ils étaient peut-être réalisés par l'ensemble de la communauté, laquelle semblait posséder selon lui une étonnante capacité à réaliser des objets de grande qualité, bien qu'il remarque divers degrés d'accomplissement artistique : « When we first see the material that we define archaeologically as Dorset art, we are overwhelmed by the sheer existence of such miniature artistry. On closer examination, we begin to detect a wider range of abilities » (1996a : 172).

Il ne semble donc pas aussi évident pour McGhee de pouvoir établir de véritables catégories complémentaires sur la base de l'opposition chamanique/chamanistique, contrairement à ce que Taçon défendait comme argument. L'art est plutôt le reflet d'une vision chamanique du monde, mais McGhee précise néanmoins qu'il a pu exister des objets réservés strictement à des rites chamaniques : tambours, masques, fausses dents, tubes à succion, mais que les autres types d'objets ne sont pas à mettre nécessairement dans une catégorie autre parce qu'utilisés également dans d'autres contextes d'activités sociales. Le chercheur suggère même que certains des objets aient pu être sculptés afin d'amuser les enfants, en tant qu'ornements ou encore pour démontrer le talent à reproduire ce qu'un Dorsétien aurait vu en rêve ou dans la nature : « Some Dorset carvings may have been created for purposes simple as personal adornment - the jewellery of an Arctic people - or for the amusement of children, or to demonstrate the skill of a carver portraying something seen in the natural world or in a dream » (McGhee 1996a : 155). Pour tenter de mieux saisir la signification du mobilier d'art dorsétien, il propose plutôt de chercher à comprendre la « grammaire » visuelle du mobilier dorsétien :

« In a linguistic sense, grammar refers to the mental system of rules and categories that allows humans to form and interpret the words and sentences of their language. Just as a society shares a set of language rules, they also share a set of meanings that they associate with the various elements of their art. If we treat an artistic tradition as analogous to a language, we may be able to reconstruct some of the meanings behind the various depictions and combinations of depictions that are central to the tradition being studied » (McGhee 1996a : 158).

Première constatation de McGhee : l'art dorsétien n'illustre que des figures humaines et animales. Selon les données actuelles, aucun objet du mobilier dorsétien ne présente d'autres

éléments de l'environnement. Il n'existe donc pas de représentations de paysage, de fleurs, de scènes d'actions entre humains, ou encore de motifs curvilignes abstraits (McGhee 1996a : 158). Cependant, il précise que la manière d'illustrer les figures humaines et animales ne se limitait pas à une seule version : « Finally, standardized combinations of animals or animal abstractions obviously had a meaning for the artist and audience, an essential part of the grammar of art shared by Dorset society » (McGhee 1996 : 159). Il existe tout autant d'exemples de miniatures qui représentent parfaitement certains animaux de l'Arctique qu'il y a d'objets beaucoup plus stylisés et abstraits/schématiques qui s'éloignent vraiment de la forme naturelle de l'animal au point de rendre son identification presque impossible. Ces dernières formes ont été standardisées au point que les artistes, comme leur audience, partageaient certes les mêmes informations au sujet de la figure représentée.

Contrairement aux premiers travaux portant sur l'art dorsétien, où l'on s'inspirait habituellement du système de croyances chamaniques des Inuits en vue de mieux comprendre la signification de l'art mobilier dorsétien, une nouvelle manière d'aborder le sens à donner à cet art est proposée par Patricia Sutherland (2001). Elle a ainsi suggéré de se référer plutôt aux pratiques chamaniques sibériennes, étant donné l'origine sibérienne des Paléosquimaux. Néanmoins, elle ne voit pas cette référence comme une fin en soi. Elle propose plutôt de comparer divers systèmes de croyances, systèmes qui n'étaient pas figés dans le temps, mais bien en constant changement : « Some originating in Siberian shamanism, 5000 years ago, which must have been considerably different than the shamanism of the past century; some perhaps adopted through contact with American Indian peoples living in adjacent forested areas; some modified through contacts with the evolving Eskimo cultural traditions of Alaska » (*ibid.* : 143).

De plus, selon Sutherland, la recension de la littérature ethnographique au sujet des pratiques chamaniques laisse plutôt l'impression de l'existence d'une grande diversité au sein des pratiques chamaniques d'une région circumpolaire à l'autre, et non celle d'uniformité, comme il a été souvent suggéré dans les travaux plus anciens sur le mobilier des Paléoesquimaux. Nous devrions ainsi être davantage conscients que les données ethnographiques appliquées à l'interprétation par inférence, de ce contexte culturel fort ancien ne rendent pas toujours compte de la complexité des croyances chamaniques. En

outre, la barrière de la langue, mais aussi la lecture sélective et orientée que les missionnaires faisaient du chamanisme telle que rapportée par les ethnographes en sont de bons exemples : « Saladin d'Anglure (1997) has recently pointed out that the study of shamanism has been largely neglected among the Canadian Inuit since the time of Rasmussen, as a result of the linguistic deficiencies of ethnologists, and their frequent dependency on missionary hosts in Inuit communities. Similar problems have probably constrained the study of shamanism among other northern peoples, or have resulted in an incomplete or confused understanding of a complex subject » (Sutherland 2001 : 137).

En gardant en tête ces contraintes ainsi que les seules traces archéologiques, elle tente néanmoins de comprendre la relation entre l'univers chamanique des peuples arctiques historiques et l'iconographie de l'art paléoesquimau en proposant des thèmes : « It is the position of this author that a limited range of observations can be made, and that the importance of these inferences is augmented by the preservation of the Paleo-Eskimo artistic system over a broad geographical range and a time period of several millennia. This preservation allows a unique opportunity to observe the dynamics of artistic change, and less directly the dynamics of change in the beliefs system on which that art is based » (Sutherland 2001 : 137).

Selon Sutherland, les trois thèmes suggérés par les données ethnographiques décrivant les cultures du Nord ainsi que d'après le corpus d'art paléoesquimau sont (a) la transformation homme/animal, (b) le vol chamanique et (c) le squelette comme avatar de l'esprit. Le thème de la transformation, répandu à travers les groupes des régions circum-polaires, est celui de la capacité, plus particulièrement chez les chamanes, de se transformer d'une forme humaine à une autre animale. Et pour ce faire, ceux-ci épousaient la forme d'un de leurs esprits-aidants pour se diriger ensuite dans des univers lointains (Sutherland 2001 : 139). Il existe plusieurs exemples d'objets qui illustrent divers degrés de cette transformation entre la forme humaine et celle animale. Certains de ces objets présentent aussi le deuxième thème, soit le vol chamanique, notamment dans l'exemple de l'ours volant (*Flying bear*) (fig. 10). L'interprétation qu'on donne habituellement à l'ours volant est la représentation, soit de l'esprit de l'ours, soit d'un esprit aidant du chamane ou encore du chamane lui-même qui se transforme en ours et vole vers des univers lointains (Sutherland 2001 : 139). Il existe

également plusieurs exemples de figures humaines qui reprennent la position de « vol » de cet animal. Le concept de vol est aussi un concept répandu à travers les cultures nordiques (Balzer 1996, dans Sutherland 2001 : 140). Sutherland rapporte l'interprétation de Larsen (1970 dans Sutherland 2001 : 140), en associant cette position à celle d'une peau d'ours suspendue, présentée lors des rituels aux cultures de l'ours en Sibérie et chez les Amérindiens des forêts boréales d'Amérique du Nord (2001 : 140). Cet objet retient aussi le troisième thème chamannique selon Sutherland, à savoir la présence du squelette, et ce, à la manière d'une vue en « rayon-X » du corps, humain ou animal. À nouveau, de manière générale, les cultures du Nord partagent un intérêt commun : celui porté aux squelettes. Ils le perçoivent comme étant le réceptacle ou la représentation de l'esprit (Pavlinkaya 1994, dans Sutherland 2001 : 140). Il s'agit d'un motif abondamment utilisé dans le mobilier dorsétien; il semble néanmoins difficile de comprendre les raisons précises de son utilisation, si ce n'est la possibilité qu'aurait eu des chamanes de voir au-delà des apparences, symbolisée par la vue pénétrante au point de regarder au-delà de la surface des choses, notamment du corps du sujet, pour y déceler par exemple les troubles physiques internes.

Nous appuyons donc l'argument ici qu'il est très difficile de faire la différence entre un objet qui aurait servi au chamane dans ses fonctions et celui reflétant une vision plus largement partagée du monde chamannique. Nous croyons en l'occurrence, à l'instar des plus grands spécialistes qui se sont penchés sur la dimension chamannique de l'art préhistorique, qu'il nous est toujours impossible de différencier, par exemple, un ours porté comme amulette par un chamane de la même représentation portée par un enfant ou un non-initié. Cela soulève l'un des principaux problèmes par rapport à la catégorisation de Taçon. Par ailleurs, la représentation humaine, qui est la plus importante figure du mobilier dorsétien, est suivie de très près en nombre par celle de l'ours. L'ours, rappelons-le, est considéré comme étant l'un des plus importants esprits consultés par les chamanes. Dans un tel contexte, pourquoi avoir misé seulement sur les masquettes, masques, multiples et pétroglyphes et figurines qui illustrent chacun à leur manière un ou des faciès? Comme nous l'avons souligné plus haut, Taçon était pourtant conscient qu'il était impossible de toujours savoir quelles figures animale ou humaine avaient pu être utilisées par un chamane à l'intérieur des rituels

par rapport à celles utilisées par d'autres individus sous forme d'amulettes (Taçon 1983 :169).

Il faut bien reconnaître en effet que la distinction entre un art chamanique et chamanistique proposée par Taçon ne nous permet pas aujourd'hui de bien comprendre la fonction de l'art dorsétien. Nous croyons pourtant, comme le suggère McGhee (1996), que l'art dorsétien est magico-religieux et qu'il est le reflet d'une vision chamanique du monde. Il existe sûrement des objets qui ont été utilisés lors de rites chamaniques : tambours, fausses dents, masques, figurines d'« animal tué », tubes et autres objets à caractère figuratif, mais nous pensons que la panoplie étendue d'objets qualifiés de « magico-religieux » permet l'ouverture vers diverses autres hypothèses quant à la signification du mobilier d'art dorsétien, qui restera malgré tout un mystère (cf. McGhee 2004). C'est aussi à l'intérieur de cette vaste catégorie que des objets représentant le simple désir de transposer en trois dimensions des éléments de l'environnement ou des rêves des Dorsétiens, ou encore des objets appartenant à des enfants, pouvaient être inclus. Notre étude prend donc pour acquis que les objets d'art sélectionnés relèvent tous de l'univers magico-religieux auquel participe foncièrement le chamanisme, et c'est pourquoi nous concentrerons nos efforts d'analyse sur la figure humaine, et plus particulièrement sur le visage.

Il est préférable, selon nous, de chercher plutôt à identifier les thèmes qui composent le corpus (Sutherland 2001 : 138) en vue de comprendre la « grammaire visuelle » dorsétienne, et ce, afin d'arriver à dégager ces thèmes lors de leur transfert de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité. Et comme le visage est un lieu privilégié pour illustrer la transformation, ce thème sera principalement abordé pour proposer certaines pistes de réflexions.

CHAPITRE II

LA REPRÉSENTATION DU VISAGE COMME LIEU D'INTROSPECTION

2.1 La représentation du visage

La particularité de cette recherche c'est qu'elle aborde un motif bien précis, celui du visage humain, parfois représenté avec quelques traits animaux lui donnant ainsi un caractère hybride. Les objets qui arborent des visages ou des têtes prennent différentes formes selon les catégories et typologies que les chercheurs leur ont donné : masques, masquettes, baguettes ou multiples, figurines humaines, ou encore tout objet présentant un ou des visages, que ce soit sur des objets utilitaires ou non appartenant au mobilier d'art dorsétien ainsi que les pétroglyphes du site rupestre de Qajartalik. Visuellement fort intéressant, le motif du visage peut être un lieu d'introspection privilégié en vue de mieux comprendre cette culture disparue, son art et ses formes d'expression visuelle privilégiées.

Les anthropologues qui ont abordé le visage en font un lieu riche de sens, peut-être le plus important de tous les lieux du corps dans l'ère moderne occidentale (Le Breton 2003 : 264). Le visage n'a assurément pas la même définition dans les cultures extra-occidentales et, conséquemment, son rapport aux masques n'est peut-être pas le même (Deleuze 1980 : 216). Néanmoins, le visage et, par suite, tous les objets présentant un faciès humain l'illustrant (masque, masquette, figurine etc.) sont plastiquement fort intéressants. En effet, avec peu de moyens et une simple modification dans le rendu de l'un de ses éléments anatomique (notamment la bouche, les yeux, les sourcils ou arcades sourcilières, voire le nez, les joues ou le front), on parvient ainsi à changer complètement l'expression du visage représenté (Simmel : 1901). La présente recherche ne prétend pas parvenir à interpréter le sens profond à donner aux expressions du visage en termes d'émotions suggérées ou d'états d'âme du sujet représenté. Comment, en effet, arriver à comprendre les expressions faciales d'une culture non-occidentale, d'autant plus que la société qui les a générées est disparue depuis plusieurs siècles? La présente analyse essaie plutôt d'identifier un vocabulaire visuel dorsétien : forme du contour du visage, forme des yeux, du nez, de la bouche et autres. La

grammaire qui le concerne représente les règles de transfert d'un sujet vivant en vue tridimensionnelle à la représentation tridimensionnelle ou bidimensionnelle sous forme d'objets fixe (ex. : le pétroglyphe) ou mobiles (ex. : le masque ou la masquette, la figurine, le multiple ou la baguette de chamane).

À l'instar de Simmel (1901), nous croyons que le visage est l'un des endroits du corps où la transformation conduisant à diverses expressions est des plus efficace, et ce, avec très peu de moyens :

« Dans le corps humain, le visage est ce qui possède au plus haut point cette unité intrinsèque. Pour premier symptôme et pour preuve de cela : une modification ne concernant, en réalité ou en apparence, qu'un seul élément du visage change aussitôt son caractère et son expression dans leur entier, par exemple, un tremblement des lèvres, un froncement du nez, une manière de regarder, un plissement du front. En outre, il n'existe aucune autre partie du corps, constituant une certaine unité esthétique en soi, qu'une déformation en un point précis puisse aussi facilement, sur le plan esthétique, ruiner en sa totalité. En effet, cette unité qui part du multiple et le surplombe signifie bien qu'aucune partie ne peut être touchée par un destin quelconque sans que, comme à travers la racine commune qui les tiendrait toutes ensemble, chacune des autres ne se trouve également atteinte » (Simmel 1901 : 139-140).

Le corpus de ce mémoire présente beaucoup de visages anthropomorphes, mais ayant à divers degrés des traits animaliers, l'aspect hybride mi-homme mi-animal des visages affichés sur le mobilier et aux sites à pétroglyphes semblant avoir évoqué le thème chamanique récurrent de la transformation ou mieux, de la transfiguration, c'est-à-dire le moment où l'humain et l'animal, dans un passé lointain, pouvaient aisément prendre la forme de l'autre, où encore celui du chamane qui avait cette capacité de changer de forme pour rentrer en communication avec des entités supérieures auxquelles il demandait son aide. Le chamane était le médiateur entre l'ici et l'ailleurs, le lien, l'équilibre dans les communautés nordiques. Mais la transformation peut être aussi le passage de la vie à la mort ou encore marquée la différence entre l'ici et l'ailleurs.

D'une manière plus générale, les plus anciennes représentations de visage, ou ce qui en tient lieu, c'est-à-dire le masque, sont présents sur des poteries et des sites rupestres préhistoriques, notamment à la grotte de Lascaux. Dans ce dernier site, il existe en effet un

exemple d'un homme-oiseau : mais s'agit-il d'un homme masqué ou d'un être qui se transforme en un être à la fois humain et animal? (fig. 11) Comme le soulignait Giedion (1965) dans sa publication *L'éternel présent : constance et changement* : « Les masques et les figures hybrides sont aussi inextricablement entremêlés que ne le sont leurs significations. Le réel et l'imaginaire s'interpénètrent de la façon la plus directe. Ils projettent plus de lumière sur le concept religieux des temps préhistoriques que toute autre représentation » (Giedion 1965 : 380).

À la recension des travaux des chercheurs qui ont étudié l'art dorsétien, plusieurs spécialistes ont souvent remarqué les similitudes entre la forme des masques et masquettes, ou encore des visages gravés ou incisés apparaissant sur des baguettes dites de chamane ou dans le site rupestre de Qajartalik (McGhee 1996a; Mary-Rousselière 1971; Saladin d'Anglure 1963 et 1965; Taylor et Swinton 1967; Taylor 1963). La première impression de Bernard Saladin d'Anglure, en 1962, lors de son premier examen du site de Qajartalik, est celle de l'ambiguïté, à savoir s'il s'agissait de masques ou de visages représentés (Saladin d'Anglure 1962 : 37). Taylor (1967 : 44), tout comme le frère Mary-Rousselière (1971 : 19), se demandait, pour sa part s'il s'agissait de la copie de masques portés par les chamanes.

Notre difficulté à définir s'il s'agit de la représentation de masques ou de visages hybrides devenait donc pour nous le point de départ d'une réflexion plus profonde. Ce qui nous semble ambigu ne l'était peut-être pas autant pour les Dorsétiens, du moins pour les initiés au chamanisme.⁹

2.2 Présentation du corpus de l'étude

Notre analyse s'est portée principalement sur le mobilier qui affichait un visage anthropomorphe, mais le corpus a également compris plusieurs visages d'apparence humaine moins évidente, qualifiés d'hybrides, car révélant aussi à divers degrés des traits animaliers,

⁹ Il s'agissait peut-être alors de la même entité représentée, une entité qui prenait une autre forme que celle du masque, mais qui présentait néanmoins des ressemblances et illustrait peut-être alors le transfert d'une typologie commune lors du transfert de la forme tridimensionnelle à celle bidimensionnelle.

tels qu'on les voit en particulier sur certains multiples ou dans les œuvres rupestres du site de Qajartalik. Nous avons, en l'occurrence, inclus dans notre analyse des objets ayant soit un visage, soit un corps qu'on associe davantage à un animal qu'à un homme, mais qui affichent néanmoins des traits anthropomorphiques. Nous avons cru qu'il était pertinent en effet de comprendre le phénomène de la transformation entre l'homme et l'animal, d'où l'intérêt d'avoir placé ces objets au sein de notre corpus. En revanche, la considération de faciès plus strictement animaux, aussi présents au sein du mobilier dorsétien, aurait pu, bien entendu, enrichir notre analyse, mais étant donné l'ampleur d'un tel travail dans le cadre d'un mémoire de maîtrise, nous nous sommes finalement limités aux objets affichant un visage anthropomorphe ou s'en rapprochant, en mettant de côté tous faciès strictement animaux.

Nous avons d'abord travaillé avec un corpus d'art mobilier dorsétien somme toute assez étendu en vue de dresser un tableau comparatif révélant les ressemblances et les différences suffisamment nettes entre les visages et conduire ainsi à proposer une typologie solide. Disposant d'objets à caractère figuratif ayant une ou plusieurs représentations de visages, il devenait en l'occurrence plus aisé de comparer les traits faciaux pour en dégager les types et sous-types, ce qui, le cas échéant, pourrait aider à déterminer s'il a existé des différences stylistiques dans la manière de représenter le visage humain, soit d'une région à l'autre, soit au fil du temps, soit pour les deux à la fois. De fait, ces objets, au nombre de 107, comptent au-delà de 200 visages. De tels objets du mobilier dorsétien, avant d'être attribués à un type, ont d'abord été répartis selon cinq catégories qui sont : les masques (4), les masquettes (19), les figurines (21), les baguettes ou multiples (14) et les objets indéterminés affichant un visage (49).

Pour ce qui est de la sixième catégorie, les gravures rupestres, notre corpus est exclusivement constitué des pétroglyphes associés au site de Qajartalik, les trois autres sites à pétroglyphes répertoriés n'ayant fait l'objet d'aucun relevé systématique à ce jour (D. Arsenault 2008, comm. person.). Cette portion de l'analyse relève en l'occurrence des données colligées par Daniel Arsenault et ses collègues sur ce site, qui se retrouvent sous forme de photographies, mais aussi sous celle de calques les présentant par conséquent une version plus simplifiée des pétroglyphes et donc ne pouvant révéler, en raison du médium, tous les détails et le relief des visages gravés. Plusieurs photographies des faces ont donc été

prises, mais elles ne permettent pas toujours une bonne analyse, étant donné que plusieurs des visages gravés sont difficiles à percevoir, soit parce qu'ils ne semblent suivre aucun plan en particulier ou sont inachevés, soit parce qu'ils sont juxtaposés à d'autres, soit du fait qu'ils sont peu en relief, ont été mal éclairés lors de la prise de photo ou qu'ils ont subi les effets érosifs du temps. À ces facteurs, il est important d'ajouter que la lumière ambiante joue un rôle important pour déceler la présence de visages gravés ou pour mieux percevoir leurs traits. Il en ressort que certains visages gravés sont plus perceptibles à des moments de la journée qu'à d'autres en période d'ensoleillement, alors que sous conditions nuageuses, ils peuvent passer totalement inaperçus. À ce jour, seule la section II du site a reçu la couverture scientifique la plus complète.¹⁰ Notre analyse se portera donc sur 116 visages répertoriés et enregistrés sur ce site parmi les 180 gravures et plus déjà dénombrées.

2.2.1 Les masques

La première catégorie est celle des masques (4). Les masques de notre corpus sont définis comme étant des objets qui servaient vraisemblablement à cacher le visage, à le masquer, pour finalement transformer celui ou celle qui le portait. Il n'existe que quelques exemples de masques véritables et suffisamment intacts ainsi qu'une partie de masques qui proviennent tous du site de Button Point. (Objets n° 2, n° 3 et n° 4). Nous incluons également dans cette catégorie le masque provenant du site de l'île d'Avalik au Labrador (objet n° 1) (fig. 50). Toutefois, ce dernier est assez différent des autres exemples, autant par son style que par sa fonction. En effet, contrairement aux masques de Button Point (n° 2 et n° 4) (fig. 12 et fig. 13), qui semblaient véritablement avoir servi à masquer le visage, étant donné leur dimension et leur perforation, celui d'Avalik présente des perforations qui ne correspondent pas aux ouvertures naturelles du visage. De plus, ce masque semble avoir été réalisé rapidement et a été découvert dans la poubelle du site (Fitzhugh *et al.* 1982 : 251). Est-il

¹⁰ Les archéologues ont distingué quatre secteurs, à savoir le secteur I, qui est constitué d'un abri sous roche avec plateforme aménagée mais dépourvu de pétroglyphes, le secteur II, qui comporte les affleurements ornés les plus importants avec un total de 104 visages gravés, le secteur III, représenté par un imposant bloc sur le dessus duquel on compte au-delà de 75 visages gravés distincts, et le secteur IV, formé par un bloc erratique ne présentant que deux pétroglyphes. Les blocs ornés qui en font partie ont été analysés, photographiés et calqués par le groupe de chercheurs en 2001 et 2003. Le secteur III du site reste en revanche à être analysé en détail (Arsenault 2007b; Arsenault *et al.* 1998 et 2005). Des quelque 180 visages répertoriés aux sites, seuls 116 visages peuvent être analysés dans ce travail.

possible, que ce masque, qui n'avait pas la fonction de masquer, répondait à un besoin rapide de conception et d'utilisation? Les deux masques complets de Button Point, bien conservés, ont pour leur part souvent été comparés aux pétroglyphes, étant donné leur ressemblance stylistique avec ces derniers (Mary-Rousselière 1971 : 19; Taylor 1967 : 44). Les deux masques complets sont faits de bois flotté et ont été peints d'ocre rouge. Un examen plus attentif révèle également la présence de plusieurs incisions; s'agit-il de l'illustration de scarifications, de tatouages ou de peintures faciales, ou encore de la présence de marques évoquant le squelette? Il est permis de le croire. Soulignons également qu'on aurait ajouté des bandes de fourrure pour illustrer les sourcils et les moustaches et qu'une perruque aurait bien pu avoir été assujettie à chacun de ces masques, les rendant ainsi d'apparence encore plus « vivante ».

Il est important aussi de mentionner que le site de Button Point semble avoir été un lieu hautement chamanique, si l'on considère la concentration d'objets reliés à des rites associés aux activités du chamane (masques, tambours, figurines), mais aussi un endroit où l'on aurait pratiqué des rites de fertilité, évoqués par la forme de certaines figurines, « poupées » aux membres amovibles et dont les traits physiques sont assez révélateurs de telles pratiques : personnages phalliques et poupées avec ventre bombé (Mary-Rousselière 1971 : 20). La majorité de ces objets, soit environ 90%, ont été retrouvés au même endroit, mais à des niveaux différents, sur une superficie d'à peu près un mètre carré (Mary-Rousselière 1970 et 71). Une telle concentration amène le Père Mary-Rousselière à penser qu'il s'agirait d'une cache ou d'un dépôt (Mary-Rousselière 1971 : 20).

2.2.2 Les masquettes

Notre corpus compte 19 objets qu'on désigne par le nom générique de masquette. Les masquettes sont des objets qui ressemblent à des masques de petites dimensions, en fait trop petits pour être portés, même par un jeune enfant. Elles sont cependant toutes bien différentes de par leur forme et leur style. Sur le plan formel, certaines se rapprochent davantage des caractéristiques d'un masque (fig.14) alors que d'autres sont plutôt similaires aux pétroglyphes (fig.15). D'autres encore présentent des visages allongés (fig.16) dont la forme est assez plate et non pas recourbée comme le serait un masque, comme dans l'exemple des

deux masquettes précédentes. D'ailleurs, étant donné les traits du visage, qui sont illustrés par des cavités, certaines masquettes semblent être réversibles. Par conséquent, rien ne semble indiquer qu'un côté plus que l'autre peut avoir été le devant plutôt que l'arrière (fig.17). Bien qu'on les nomme masquettes, elles ne servaient évidemment pas, vue leur taille, à masquer un visage humain, mais, considérant leur configuration générale, elles peuvent évoquer la forme d'un masque ou d'un petit visage. On constate sur plusieurs la présence de lignes qui pourraient, en l'occurrence, comme dans le cas des masques de Button Point décrits précédemment, évoquer des tatouages, des scarifications, ou toutes autres marques symboliques visuelles (fig.18). Plusieurs comportent des perforations, indices qu'elles auraient été portées ou suspendues, notamment comme amulettes (fig. 16 et 18). D'autres, de par leur style désincarné, évoquent des visages squelettiques ou émaciés (fig.19). D'autres encore sont affublés d'un petit appendice à la base du visage (fig.16, 17 et 18). Il s'agit peut-être de la représentation d'un cou, et c'est à l'intérieur de cet espace qu'on retrouve quelques exemples de perforation qui servaient vraisemblablement à permettre aux masquettes d'être portées comme une amulette, tête en bas. Ces appendices aidaient peut-être à manipuler les masquettes à l'instar des masques digitaux (*finger masks*) encore en usage dans certaines communautés esquimaudes de l'Alaska¹¹ ou encore des masques à main (*hand masks*) tels qu'ils sont toujours utilisés chez les Angmassalik du Groenland.¹²

2.2.3 Les figurines

Les figurines (21) sont nécessairement des objets tridimensionnels qui ne représentent plus non seulement un visage, mais aussi un corps (fig.20). Plusieurs exemples de notre corpus sont intacts, mais quelques-uns, endommagés, exhibent néanmoins des parties de corps, ou l'évocation de celles-ci, et font donc partie de cette catégorie. Étant donné qu'il ne s'agit plus seulement d'un visage, mais aussi d'un corps, d'autres éléments semblent illustrer des thèmes chamaniques.

¹¹ Ces *finger masks*, nommés ainsi traditionnellement, étaient utilisées pour perpétuer ou mettre l'emphase sur le mouvement des épaules et des bras, de même que pour incorporer du symbolisme lors des danses en Alaska (Ray 1981: 31).

¹² Les *hand masks* étaient utilisés pour illustrer les esprits aidant lors de la narration d'histoires ou de chansons au Groenland (Kaalund 1983: 56 et 57).

Plusieurs des figures semblent flotter ou voler, comme les *flying bears*, ou « ours volants », (fig. 10) qui paraissent évoquer le vol chamannique : bras longeant le corps (fig. 20) et pieds inclinés ne permettant pas aux figurines de rester en position debout et suggérant ainsi le vol ou le fait de flotter (fig. 21 et 22). Il existe même un exemple fascinant qui illustre, en plus du vol, le thème de la transformation entre l'homme et l'ours : tête d'ours et corps plus anthropomorphe qu'animal (fig.23). Une autre figurine singulière (fig. 24) présente un corps anthropomorphe dont la forme ainsi que celle de sa tête évoquent une tête de harpon, les bras le long du corps accentuant davantage l'impression du vol.

D'autres figurines semblent renvoyer à des rites de fertilité, notamment dans les exemples provenant du site de Button Point précédemment discutés (fig. 25 et 26). En plus de révéler des indices de rites de fertilité, tels que un ventre rond (fig.26) et la présence de personnages aux formes phalliques démesurées (fig.25), ainsi que des membres amovibles, ces figurines montrent des marques qui les rapprochent de l'état apparent du squelette. Il existe, par ailleurs, un exemplaire dans tout le mobilier dorsétien provenant de la région d'Igloolik qui illustre même une relation sexuelle (fig. 27). Finalement, une autre figurine provenant de Button Point est affublée d'une perforation visible au niveau de la gorge (fig.28). Serions-nous en présence de rites reliés à la magie noire, alors que cette figurine perforée pourrait renvoyer à l'image de l'état dans lequel un chamane voulait mettre une personne qu'il désirait voir souffrir ou périr? Cela demeure plausible. Il existe aussi des formes animales du mobilier dorsétien avec de tels trous ainsi que de petits morceaux de bois à l'intérieur de ceux-ci. S'agit-il dans ce cas d'une forme de magie sympathique par laquelle on appelait par le sujet ainsi représenté la mort d'une proie convoitée? Il est aussi permis de le croire ici.

Dans un autre ordre d'idées, il n'existe que deux exemples de figurines désignées, entre autre, par le nom de *Wolf women* (femmes-loups) (Sutherland 2001), (fig. 29 et 30). Elles arborent visiblement des traits à la fois animaux et humains et suggèrent des thèmes en lien avec le chamanisme : pointes bien prononcées sur la tête, une bouche en forme de « o » qui évoque le souffle buccal (*blowing mouth*), ainsi que la position du corps qui, dans ces exemples, grâce à la disposition des bras allongés le long du tronc du sujet, suggère celle de l'ours volant. De plus, ces deux figurines semblent chacune affublée d'un ventre bombé,

indice peut-être d'une grossesse et, évidemment, signe de fertilité. Ces deux figurines paraissent donc incorporer presque tout le vocabulaire visuel dorsétien évoquant des thèmes chamanique dans une seule et même forme.

2.2.4 Objets indéterminés affichant un visage :

La catégorie d'objets indéterminés affichant un visage est celle qui est la plus importante en nombre (49). Il s'agit en effet d'objets tridimensionnels de formes variées, dont le ou les visages qu'ils arborent peuvent être, dans certains cas, simplement gravés ou incisés et reste alors bidimensionnels. Autrement, dans la plupart des cas, il s'agit de visages tridimensionnels, comportant du relief.

C'est à l'intérieur de cette catégorie que nous trouvons plusieurs objets qui ressemblent à des petites baguettes couronnées d'une tête (fig. 31). Certains de ces objets sont même affublés de deux appendices (fig. 32 et 33), rappelant les pointes sur les têtes des *Wolf women* (fig. 29 et 30). Il existe même, dans cette catégorie, un exemple dont les pointes, devenues davantage des « cornes », ne partent pas de l'extrémité du médium, mais semblent bien émaner du front (fig. 34). Il existe des objets utilitaires qui possèdent des visages gravés, notamment dans l'exemple de ce bouchon (fig. 35) et de ce peigne (fig.36). Dans le corpus, on retrouve aussi des exemples qui exposent seulement des têtes en ronde bosse (fig. 37).

Finalement, il existe des objets bien singuliers dans cette catégorie, qu'on désigne sous le nom de tube, et plus précisément des *sucking tubes* ou « tubes à succion » (fig.38). Certains de ces tubes, ayant la forme de cloches allongées, exhibent un visage sur chacun de leurs côtés plats. Nous avons cependant décidé de les mettre dans cette catégorie, bien qu'il ne s'agisse pas d'objets qui ressemblent aux baguettes et multiples. Ce type d'objets, dont nous savons très peu de choses quant aux fonctions, semble être associé uniquement à la tradition paléoesquimaude (Sutherland 2001 : 142). Ils sont habituellement conçus à partir de la partie distale des défenses d'un morse. Leur forme a considérablement changé au cours du temps. Les plus anciens exemples, datant d'il y a environ 2500 ans, n'affiche aucun attribut visuel. Avec le temps, les tubes à succion vont témoigner d'un vocabulaire de plus en plus

complexe et présenteront une partie supérieure se terminant par deux têtes de morse, ainsi que la représentation d'un ours placé entre elles qui reprend la position de *l'ours volant*, (fig. 10) plus un visage en relief disposé sur chacun des deux côtés plats du tube (fig.38). La signification de ces tubes et leur fonction, malgré le qualificatif suggérant un usage de succion buccale par des chamanes lors de rites de guérison, demeurent toujours difficiles à élucider; mais, comme le souligne McGhee (1996), ils ont peut-être été utilisés comme contenants pour des petits objets magiques ou encore comme hochets, instruments qu'on associe également aux pratiques chamaniques (*ibid.*: 170).

2.2.5 Les baguettes et multiples :

Plusieurs spécialistes ont souligné la ressemblance stylistique entre les faces de Qajartalik et celles qu'on retrouve sur ce qu'on qualifie de baguettes, de baguettes de chamane ou encore des multiples (Blodgett 1974 : 57; McGhee 1996 : 161; Taylor et Swinton 1967 : 44-45). Il s'agit habituellement d'un médium à la forme allongée, évoquant une baguette que l'on pourrait tenir à la main (fig. 39 et 8a), mais il existe aussi des exemples dont la forme n'évoque en rien celle d'une baguette : on peut plutôt les désigner comme des « multiples », (fig. 9 et 40). Le dénominateur commun de ces deux formes est le fait d'exhiber plusieurs visages, aux formes et grandeurs variées, qui recouvrent, dans certains cas, la totalité du médium (fig. 8a et 9). La position des visages sur les divers rochers ornés du site de Qajartalik présente aussi des similitudes avec celle des baguettes - multiples. Bien que les limites du médium semblent plus contraignantes sur les baguettes que sur les affleurements rocheux de sites rupestres, et qu'elles ont davantage influencé la position des faces sur les baguettes qu'au site de Qajartalik, les visages apparaissant sur ces deux catégories de médium peuvent prendre diverses positions. La forme et la grandeur des visages sont parfois influencées par les autres visages et par la configuration même du médium : par exemple le menton pointu d'une face influencera la forme des deux appendices pointus de la face qui se situe juste en dessous de celle-ci (fig. 41b). Dans un autre exemple, les limites du médium amènent certains visages à épouser une forme horizontale et semblent parfois même compressés (fig. 8b). Il existe aussi des exemples de faces, sur les multiples tout comme au site de Qajartalik, présentée en positions inversées, soit tête contre tête (fig. 39 a et b).

Comme il sera expliqué au chapitre III, lors de notre analyse typologique, les similitudes stylistiques entre les visages des baguettes - multiples et les faces de Qajartalik ne sont pas seulement déterminées par un vocabulaire commun, mais aussi par leur réalité bidimensionnelle. Néanmoins, les visages anthropomorphiques provenant de ces deux médiums exhibent, à des degrés divers, des traits animaux qu'on distingue, entre autres, par la présence de deux appendices pointus sur la tête des sujets. Certains des visages présentent une bouche en forme de « o » évoquant un individu en train de souffler ou de siffler : c'est une forme d'expression buccale que certains chercheurs désignent sous le terme de « blowing mouth » (fig. 39). En l'occurrence, certains faciès humains aux traits plus singuliers seraient, selon McGhee, le portrait de membres de communautés dorsétiennes qui ont réellement existé et pourraient même, dans certain cas, être leur caricature (McGhee 2004 : 52). Il pourrait également s'agir, toujours de l'avis de McGhee, de l'image des esprits du panthéon dorsétien, ou encore des esprits qui aident le chamane lorsqu'il utilise l'objet en question. De plus, comme le souligne McGhee, certaines zones de cette baguette (fig. 8a) semblent usées à force d'avoir manipulé l'objet. En effet, cette baguette, lorsqu'elle fut découverte, émergeait du site qu'excavait McGhee, qui avait déjà noté ces traces d'usure à la surface (McGhee 2004 : 52). Mais ce qui est plus curieux encore demeure, de l'avis de Patricia Sutherland¹³, l'étrange similitude entre certains de ces visages singuliers présents dans le mobilier, dont les traits évoqueraient davantage ceux d'Européens plutôt que ceux de Paléoesquimaux : visages allongés, sourcils et nez plus prononcés, notamment dans l'exemple de cette baguette (fig. 42).

Pour sa part, Jean Blodgett a consacré son mémoire de maîtrise, en 1974, à cet objet bien particulier. Depuis, d'autres baguettes ont été retrouvées, passant du nombre de cinq, lors de ses analyses, à douze aujourd'hui. Cependant, comme il a déjà été mentionné, nous incluons dans ce nombre tout objet qui comporte plus d'un visage, mais qui n'a pas nécessairement la forme d'un bâton ou d'une baguette. Peut-être s'agit-il d'un tout autre objet, ayant eu une fonction différente. Néanmoins, étant donné les raisons précédemment évoquées par rapport à la forme du médium, la stylistique et la présence de visages recouvrant le médium, nous avons cru bon d'inclure dans cette catégorie tous les objets qui

¹³ Information tirée du site internet Helluland au Musée canadien de Civilisations : <http://www.civilisations.ca/cmce/exhibitions/archeo/helluland/str0501f.shtml>, (31-12-2008)

n'ont pas la forme d'une baguette. Il existe deux objets qui pourraient être mis dans la catégorie « objets affichant un visage », mais contrairement à ces objets qui n'en possèdent qu'un, les deux exemples suivants arborent deux visages chacun (fig. 43 et 44). De plus, leur ressemblance avec les visages sur les baguettes et les pétroglyphes justifie notre choix.

Dans le but de comprendre leur signification, Blodgett, dans un premier temps, compara les multiples contemporains réalisés dans les trente dernières années dans l'Arctique canadien avec les « multiples » dorsétiens. Bien que cette manière bien particulière de représenter plusieurs faces, et seulement des visages, sur des objets est attestée dans tout l'Arctique, seuls les Dorsétiens et les artistes Inuits contemporains les auront réalisées avec une telle constance (Blodgett 1974 : 48). Dans sa quête de sens, Blodgett interviewa différents artistes qui réalisaient de tels objets et elle en vint à conclure que les multiples contemporains n'ont pas une signification commune et ne sont pas, selon les artistes, des objets de nature *religieuse*. Les visages ainsi décrits, selon ses conclusions, peuvent être des motifs décoratifs, la représentation de l'Homme au sens large, mais peuvent aussi être la représentation d'un homme en particulier, de créatures mythologiques et d'esprits, révélant ainsi une plus grande richesse de sens et une destination des objets plus variée que ce que l'on supposait auparavant pour ce type d'objets. (Blodgett 1979 :151)

Dans le but de comprendre davantage les significations possibles des multiples dorsétiens, Blodgett les compara ensuite aux baguettes et multiples retrouvés dans l'Arctique ainsi qu'à d'autres objets affichant des visages provenant de la culture dorsétienne et des différentes cultures de l'Arctique. Ses analyses l'amènèrent aux constatations suivantes : les multiples faisaient partie de l'équipement religieux de chamane et ils étaient utilisés comme un *weighing stick*, ou bâton pour pesée, ou comme baguette de chamane. Le *headlifting*, ou le *weighing*, est une pratique divinatoire largement utilisée dans les cultures de Nord, notamment pour découvrir les causes de la maladie ainsi que l'endroit où serait maintenant l'esprit du malade en question (Blodgett 1979 :151/152).

2.2.6 Le site rupestre de Qajartalik

Notre analyse des visages gravés de Qajartalik se porte donc sur 116 exemplaires distincts, toujours présentés de face et qui offrent, dans certains cas, des traits anthropomorphes, animaliers ou encore des visages qui exhibent, à divers degrés, des formes hybrides. Les visages varient de 60cm de longueur, pour les plus grands, à une dizaine de centimètres, pour les plus petits, qui forment le nombre le plus important du lot. À ce jour, la majorité des visages gravés de Qajartalik se retrouvent sur les rochers A et B localisées dans une longue dépression granitique de 40 mètres de longueur par 30 de largeur formant ainsi cuvette (Arsenault 2007b; Arsenault, Gagnon et Gendron 1998; Arsenault et Gagnon 2002; Arsenault *et al.* 2005; Gagnon *et al.* 2007). Les rochers qui y sont localisés sont constitués principalement de stéatite. Il s'agit d'une pierre tendre qui est facile à travailler, que ce soit pour y graver des motifs ou pour en extraire des morceaux. Or, les pétroglyphes sont étroitement associés à des zones d'extraction dont les premières exploitations remonteraient à la période dorsétienne et se seraient poursuivies jusqu'au 20^e siècle, ce qui fait de Qajartalik une carrière riche en matière première exploitée pendant peut-être près deux mille ans (Langlais 2007). Les zones d'extraction permettent en l'occurrence d'identifier la forme de lampes à huile utilisées par les Dorsétiens et de comprendre comment et avec quels outils ils parvenaient à les extraire puis à les façonner sur place, du moins dans les premières étapes de production.

De plus, l'analyse des six visages découverts lors de la fouille de 2001 a permis d'arriver à certaines conclusions au sujet de la technique utilisée pour réaliser les visages. Les lignes plus ou moins fines ont été soit tracées par un outil lithique tranchant ayant un bord biseauté, soit par un percuteur à bout relativement fin, soit par un burin, pour produire par ponctuations répétées les traits des visages (Arsenault 2007b : 230-232).

C'est lors de ses premiers travaux d'enquête ethnographique à Kangirsujuaq que le jeune anthropologue d'alors, Bernard Saladin d'Anglure, fut mis au courant de la présence de "faces de diable" sur l'île de Qikertaaluk (Saladin d'Anglure 1962 : 34). Intrigué par le récit d'un missionnaire oblat qui lui avait rapporté que des chasseurs inuits avaient observé de tels visages insolites sur l'île, il s'y rendit donc pour en vérifier la véracité et la nature. Mais,

comme le précise Arsenault et Gagnon. (2002 :143), les faits rapportés par le missionnaire oblat étaient teintés de sa propre spiritualité et non de celle des Inuits. « En fait, pour décrire ces visages gravés, les chasseurs inuits utilisèrent plutôt un terme traditionnel, *Tuurngait*, qui signifie “esprits”, lesquels ont traditionnellement un caractère maléfique, d’où la traduction donnée par le missionnaire qui faisait en sorte de suggérer la représentation de figures diaboliques et, par extension, l’existence d’un lieu à proscrire pour les convertis au catholicisme » (*ibid*).

Les Inuits qui accompagnaient Saladin d’Anglure au site lui révélèrent que c’était peut-être d’anciens *angakok* (« chamanes » en inuttitut) qui avaient gravé les pétroglyphes et que ce site était une ancienne carrière où l’on extrayait de la pierre pour en faire des lampes à huile et des marmites, mais aussi dans les dernières années pour fabriquer des sculptures destinées au marché de l’art dans le Sud. Cependant, selon ce qui est rapporté par Saladin d’Anglure au moment de sa visite il n’y avait plus de blocs suffisamment grands pour en faire et, en outre, la qualité de la stéatite restante était tellement piètre que l’anthropologue fit inscrire sur le site une mention à cet effet afin que les Inuits cessent de venir l’exploiter et d’abîmer par le fait même les pétroglyphes (Arsenault et Gagnon 2002).

En s’appuyant sur la ressemblance stylistique entre les pétroglyphes et certains objets du mobilier dorsétien, Saladin d’Anglure fut le premier à affirmer qu’ils auraient été réalisés par les Dorsétiens (1962 : 39 et 1965), ce que Taylor corrobora en 1967 en suggérant quelques hypothèses au sujet de leurs significations et fonctions (1967 : 44). S’agissait-il d’un lieu surnaturel illustrant les esprits du lieu? Ou était-ce la représentation de personnes décédées ou encore la copie des masques portés par les chamanes? Blodgett (1974) reprit ces hypothèses pour tenter d’expliquer la signification du site. Elle suggéra que les Dorsétiens vénéraient peut-être des lieux naturels qu’ils considéraient comme dangereux ou inhabituels : In the Egedesminde District of Greenland, not only does every creek and every headland have its own history of resident beings or of events that took place there, but a number of sites are considered dangerous to pass unless a sacrifice is made to the spirit of the place » (1974 : 50). Et s’il s’agissait d’un visage de défunt, elle propose que les pétroglyphes de Qajartalik pourraient être comme les pétroglyphes de Cape Vancouver, en Alaska, à savoir des gravures qui commémoraient les morts dont les corps ne furent jamais retrouvés ou qui

servaient à représenter l'esprit qui réside à cet endroit particulier (ibid. 50). Elle mentionne également que les masques, collectés par Tahlbitzer au Groenland, pouvaient aussi représenter des personnes décédées. Finalement, s'agissait-il d'un endroit spécial ou certains aînés, ou encore des personnes blessées, venaient mourir seuls et sans sépulture? Les particularités de cette ancienne carrière de pierre incitera Auger à poser l'hypothèse (1985) que les visages gravés furent conçus à l'image de défunts afin de servir de gardiens à cette carrière à stéatite, ce qui permettait aux Dorsétiens de confectionner leurs précieuses lampes sous la protection de tels gardiens (1985 :119). Plus récemment, McGhee émit l'hypothèse que le site de Qajartalik pouvait avoir représenté un élément fort important de l'art dorsétien et suggère qu'il s'agit assurément d'un site ayant un pouvoir magique (1996a : 150). Les pétroglyphes de Qajartalik, seraient, selon Plumet, (2002) associés à des pratiques chamaniques et le site en lui-même aurait peut-être été un « centre chamanique » (Plumet 2002: 256).

Depuis les importantes recherches archéologiques entamées en 1996 sur le site et dans la région de Qajartalik-Qikertaaluk, plusieurs hypothèses ont été évoquées pour en comprendre la spécificité ou le sens, religieux ou autre. Ainsi, Qajartalik a peut-être été un lieu sacré, ou un marqueur territorial, servant à inscrire les limites du territoire d'une famille ou d'un clan, sans aucune signification ou connotation strictement religieuse. Il pourrait aussi s'agir d'un site à valeur commémorative. Arsenault (2007b) suggère en l'occurrence que le site de Qajartalik pourrait aussi s'être inscrit dans un processus d'échange matériel, symbolique et spirituel entre les utilisateurs du site et les esprits. Il a proposé en effet de voir le site comme un lieu où les Dorsétiens venaient prélever de la matière première, la stéatite, et façonner des lampes à huile et afin de remercier les esprits du lieu ou les ancêtres de leur bienveillance, produisaient en échange les pétroglyphes qui pouvaient les représenter. Ainsi, pour chaque prélèvement de stéatite effectué, les utilisateurs auraient tracé une ou des figures en guise de remerciements (*cf.* aussi Drouin 2001 : 8). Cette hypothèse n'est certes pas incompatible avec celle la plus souvent retenue selon laquelle le site, et par extension l'île où il se trouve, ait été un lieu de mémoire où les chamanes entraient en contact avec le monde des esprits, et avec celui des ancêtres, afin de contrer les importants changements climatiques qui ont dû considérablement bouleverser la vie des Dorsétiens et leurs moyens de subsistance

dans les derniers siècles d'existence de leur culture (Arsenault 2007b; McGhee 1996a; Taçon 1993).

CHAPITRE III

VERS LA CONSTITUTION D'UNE TYPOLOGIE DES REPRÉSENTATIONS DU VISAGE DANS L'ART DORSÉTIEN : DE LA TRIDIMENSIONNALITÉ À LA BIDIMENSIONNALITÉ

3.1 De la tridimensionnalité à la bidimensionnalité

L'art dorsétien, on l'a souligné, est tout sauf standardisé et uniforme. Il existe bien un « vocabulaire » visuel qui nous permet d'identifier les caractéristiques formelles d'un objet d'art provenant de l'Arctique de l'est canadien de manière à voir en lui un objet issu de la culture dorsétienne, mais il reste néanmoins que le corpus d'art relatif à cette culture paléoesquimaude présente une grande variabilité (Meldgaard 1960 a :11; Sutherland 1997 : 292). L'analyse formelle et typologique proposée dans le cadre de ce mémoire n'a pas la prétention de décrire toutes les variabilités de l'art mobilier et rupestre dorsétien, notamment, dans le cas présent, des objets arborant un faciès humain. Nous devons, comme le prescrit Julie E. Francis, (2001 : 236), chercher à trouver les similitudes et les différences entre les éléments graphiques du mobilier d'art et les pétroglyphes. Cette typologie doit donc être vue comme une démarche méthodologique raisonnée afin de mieux analyser les formes artistiques des Dorsétiens (art mobilier et art rupestre) et les comparer. Nous devons aussi garder en mémoire que les types descriptifs proposés ici n'auraient probablement eu aucune signification pour les Dorsétiens qui les ont réalisés. Les types qui sont créés au début de l'analyse ne doivent pas correspondre à une période particulière ni servir à constituer une chronologie. Il est souvent impossible en effet de déterminer l'âge d'une image préhistorique uniquement à partir d'une typologie, car un type donné a très bien pu être maintenu sur des milliers d'années. Les types ne devraient pas non plus être associés à une région donnée, ni être associés à la même origine culturelle (Francis 2001 :237).

Or, dans le cas présent, quand il s'agit d'établir l'ancienneté d'un objet, il faut reconnaître que la plupart des datations rapportées suite aux fouilles archéologiques dans l'Arctique sont aujourd'hui remises en cause (Sutherland 2005). De fait, à ce jour, dans le cas du site de Qajartalik, aucune méthode de datation radiométrique (au carbone 14,

notamment) n'a pu être appliquée pour venir infirmer ou confirmer l'analyse lichenométrique préliminaire ayant servi à établir une datation relative supportée par les comparaisons stylistiques entre ces pétroglyphes et l'art mobilier dorsétien, réalisée à l'époque de la découverte du site par Bernard Saladin d'Anglure. De plus, nous devons aussi nous souvenir qu'une figure, dans le cas présent un type de visage, a très bien pu être réalisée sur une longue période de temps, ce qui rend plus problématique une datation basée uniquement sur les comparaisons stylistiques (D. Arsenault, 2008, comm. pers.).

Le modèle d'analyse proposé par Chippindale (2001 : 247-272) en vue de comprendre les images pour ce qu'elles sont, on l'a déjà évoqué, nous est apparu comme étant une avenue fort intéressante et prometteuse avant toutes interprétations. Taçon proposait, quant à lui, d'analyser les œuvres rupestres en tant qu'images bidimensionnelles, davantage que tridimensionnelles, étant donné qu'elles illustrent de toutes façons des sujets habituellement tridimensionnelles. Le passage du 3D au 2D entraîne nécessairement, selon Chippindale, une perte d'informations, ce qui incite les « artistes » dans un groupe culturel donné à développer une grammaire visuelle qui leur est propre afin de bien rendre compte en 2D d'une réalité en 3D. Grammaire qui, si elle est réussie en dépit d'une « perte dimensionnelle » obligatoire, sera compréhensible par le reste de la communauté :

« The characteristic response of human cultures to the pictures problem is to develop a set of standard conventions by which to select the key features and to present them in a consistent manner that people of that culture will be familiar with. In this way a distinctive set of conventions emerge and this is this distinctive set, which is usually meant in a style of rock art, that can be recognized » (Chippindale 2001: 259).

Cette relation est donc tout, sauf simple, et le travail d'analyse doit toujours considérer cette relation. Ce qui nous aidera à mieux comprendre, comme l'explique Chippindale, les images représentées :

« So the relationship between the shape of the subject and the shape of the picture is not a simple one. Even the way a figure is oriented may make a large difference. Familiarity with the conventions of the group of art will be the key-issue; the prehistoric people who made the picture will have known these conventions. As archaeologists we can hope to recover a knowledge of the conventions from the clearer pictures and can then expect some consistency in the conventions to exist » (2001 : 261).

Lorsque les conventions et leurs règles d'organisation (la grammaire) sont attestées et reconnues en art rupestre et sur d'autres artefacts, un lien important prend forme. Pour cette recherche, nous avons donc constitué un corpus suffisamment diversifié dans l'espoir de bien comprendre cette relation, ce transfert du tridimensionnel au bidimensionnel. Nous disposons en l'occurrence d'un site rupestre qui illustre presque uniquement des images en 2D et nous avons des objets d'art mobilier avec des visages représentés principalement en 3D, seuls ou en groupe et, qui, dans le cas de cette analyse, constituent tous néanmoins des représentations faciales, telles que les produisaient les Dorsétiens.

3.2 Présentation de la typologie I :

Notre typologie a donc été constituée en gardant en tête cette relation spatiale. Nous avons ainsi des sujets tridimensionnels qui ont été représentés en trois dimensions, mais aussi en deux dimensions ou en deux dimensions suggérant la troisième, car produits avec un léger relief menant vers une propension à la tridimensionnalité. Les objets d'art mobilier tridimensionnels sont aussi une représentation d'un sujet ayant nécessairement un aspect en trois dimensions. Il s'agit donc aussi d'un transfert, mais cette fois-ci de la tridimensionnalité vers un autre objet tridimensionnel.

Nous nous sommes inspirés de la typologie de Daniel Arsenault (2007b; cf. aussi Gendron *et al.* 2005), laquelle fut élaborée aussi à partir de la seule analyse des pétroglyphes de Qajartalik et qui restait matière à élaboration, afin de créer une typologie davantage raffinée que celle de Bernard Saladin d'Anglure (1962, 1963 et 1965), puis de Taçon (1993). La typologie proposée par Arsenault s'appuie sur dix attributs faciaux distincts, à savoir : (1) la ligne de contour du visage, (2) le front, (3) les joues, (4) le menton, (5) la bouche et les lèvres, (6) le nez et les narines, (7) les yeux, (8) les sourcils, (9), également toute autre marque localisée à l'intérieur du contour du visage et finalement (10) toutes les marques

situées à l'extérieur de la ligne du contour du visage, notamment des traits linéaires rayonnant à partir du menton. C'est à partir du contour du visage que Arsenault définit neuf types, au sein des pétroglyphes de Qajartalik :

- type I : visage rond
- type II : visage ovoïde
- type III : visage rectangulaire
- type IV : visage triangulaire
- type V : visage en losange
- type VI : visage hexagonal
- type VII : visage scutiforme
- type VIII : visage en forme de pichet
- type IX : visage piriforme.

Contrairement à la démarche d'Arseault, notre propre typologie a été constituée non seulement à partir des pétroglyphes, mais aussi à partir du mobilier dorsétien présentant un visage ou une tête. Mais à l'instar de son approche, c'est aussi à partir de la ligne du contour du visage que nous en sommes venus à identifier sept types. (voir la typologie n° I) la plupart ayant quelques sous-types :

- type I : en forme d'ogive ou de pointe de harpon;
- type II : sans contour de visage, si ce n'est le médium en lui même;
- type III : ovale et rond
- type IV : rectangulaire
- type V : en forme de bouclier \ blason
- type VI : en forme de cruche
- type VII : visage ayant deux appendices pointus au sommet de la tête.

Nous avons conclu, suite à l'analyse formelle des pétroglyphes et du mobilier dorsétien, que notre typologie serait plus efficiente avec sept types pour réaliser notre analyse. Nous avons conclu que certains types proposés par Arsenault pouvaient se regrouper à travers un seul type de notre typologie. Un type qui comprend cependant divers sous-types. Par exemple, le type cruche de notre typologie (type VI) pourrait être identifié au type VIII et IX d'Arsenault (visage piriforme et visage en forme de pichet) de même que le type VI de forme hexagonal. Nous avons préféré unir les types I et de II (visage rond et visage ovoïde) d'Arsenault pour créer le type III ayant respectivement des sous-types associés à des formes ovoïdes et un sous-type associé à la forme d'un cercle. Le type rectangulaire fait partie des deux typologies. Finalement, selon notre analyse, il était plus efficace de réunir sous le type V (en forme de bouclier/blason) divers formes qui évoquent la forme d'un bouclier ou encore d'un blason, notamment la forme triangulaire, la forme scutiforme et en losange de la typologie d'Arsenault. De plus, notre analyse, non seulement des pétroglyphes mais aussi du mobilier, nous a permis de conclure qu'il existe deux autres types qui ne font pas partis de la typologie d'Arsenault, notamment le type I, en forme d'ogive ou de pointe de harpon de même que le type II, sans contour de visage, si ce n'est le médium en lui-même.

Exemple du modèle du tableau I							
	TYPE I	TYPE II	TYPE III	TYPE IV	TYPE V	TYPE VI	TYPE VII
A			4	1			
B			4				
C			2				
D	3				3		
E					2		
Total	3	0	8	1	5	0	0

3.2.1 Le type I et ses sous-types

C'est pour le type I que nous retrouvons une très grande variété de formes, mais présentant toujours un contour du visage qui rappelle la forme de la tête d'un harpon ou encore celle d'une tête en forme d'ogive. Le type Ia pourrait se décrire comme ayant la forme de la tête d'un harpon proprement dite (fig. 45). Ce sous-type, observé dans le sens

inverse pourrait, de par sa forme, être associé au type VII, mais comme les exemplaires qui s'y conforment affichent des traits de visage, il nous est facile de distinguer ces objets issus du mobilier dorsétien ou encore les pétroglyphes pour en faire un sous-type particulier. Certes, il est possible qu'il ait existé une quelconque relation entre ces deux types (Ia et VII) de visage, mais selon notre typologie, il s'agit de deux types différents et nos résultats seront présentés ultérieurement selon ces barèmes.

Le type Ib est associé à des objets qui ressemblent à des baguettes et dont le sommet se termine par une tête ayant une forme en pointe (fig. 46). Le type Ic se caractérise par des objets qui présentent sur le dessus de la tête un appendice qui semble surgir de la tête de l'objet (fig. 47). Le type Id pourrait être présenté comme ayant la forme de la tête d'une ogive (fig. 18 et 24). Dans la plupart des cas, pour le type Id, il s'agit de visages ovales et on pourrait alors davantage l'associer au type III. Cependant, étant donné le nombre relativement important d'objets du mobilier présentant cette volonté d'accentuer le dessus de la tête par une forme plus ou moins pointue, nous avons cru bon de les regrouper à l'intérieur du type I.

3.2.2 Le type II et ses sous-types

Le type II est assez particulier parce que la forme du contour des visages n'existe pas, si ce n'est par la forme du médium en lui-même, que ce soit au site de Qajartalik ou sur des objets du mobilier. Il existe donc, dans cette catégorie d'objets, le type IIa, qui est associé à des objets ayant vraisemblablement une fonction utilitaire, notamment dans les exemples de tubes à succion (fig. 38) et du peigne (fig. 36). Les tubes exhibent, dans la plupart des cas, un visage sans contour sur chacun des deux côtés plats. Le type IIb inclue différentes formes de visage dont la ligne de contour n'est jamais bien définie, si ce n'est par la forme du médium lui-même (fig. 48).

3.2.3 Le type III et ses sous-types

Le type III regroupe des visages aux contours évoquant soit la forme d'un ovale, soit la forme d'un cercle. Les trois premiers sous-types (IIIa, IIIb, IIIc) sont davantage apparentés à la forme d'un ovale, tandis que le type IIIId est associé à la forme du cercle (fig. 20 et 55). Le

sous-type IIIa est un sous-type qui comprend tous les visages de forme ovale qui peuvent, dans certains cas, être allongés évoquant davantage la forme d'une ellipse (fig. 16 et 17). Nous incluons aussi dans ce sous-type les visages d'aspect plus rectangulaire, mais dont les angles sont arrondis. Le sous-type IIIb se définit par sa forme ovale, mais avec le haut et le bas de la ligne de contour du visage se terminant de manière plus angulaire (fig.49). Comme pour le sous-type IIIb, le sous-type IIIc est marqué par un visage ovale, mais seule la partie inférieure se termine en pointe (fig.50).

3.2.4 Le type IV et ses sous-types

Les visages du type IV épousent une forme plus ou moins rectangulaire. Cependant, il ne s'agit jamais d'un véritable rectangle, les lignes ne sont pas toujours droites et les arêtes sont souvent arrondies. Il existe aussi des exemples dont la ligne supérieure est légèrement concave, accentuant ainsi les deux coins supérieurs de la forme. Le type IVc, illustre des visages rectangulaires, mais qui, contrairement aux types IVa (fig.51) et IVb (fig. 52), sont présentés non pas à la verticale, mais bien en position horizontale (fig. 8b).

3.2.5 Le type V et ses sous-types

Le type V regroupe plusieurs variantes de forme de visage qui évoquent celle d'un bouclier ou encore d'un blason. Le sous type Va (fig. 39b) ressemble davantage à un triangle renversé dont l'extrémité inférieure se termine par un bout plus arrondi dans certains cas, allant à plus pointu dans d'autres, alors que la ligne supérieure, qui marque la limite frontale du visage, est horizontale. Le sous type Vb ressemble au sous-type Va, mais arbore une ligne supérieure qui n'est plus horizontale et est plutôt plus ou moins légèrement incurvée vers l'intérieur de la forme (fig. 39b). Le type Vc ressemble à la forme d'un trapèze renversé (fig. 43). Le sous-type Vd (fig. 44 et fig. 53) est, lui, plus rectangulaire dans sa partie supérieure, pour se terminer dans sa partie inférieure par une forme arrondie. Le sous-type Ve (fig. 5 et 15) présente la même forme arrondie dans la partie inférieure de la ligne de contour mais son tracé supérieur n'est plus droite : il est légèrement incurvé vers l'intérieur. Le sous-type Vf (fig. 39a) ressemble au sous-type Vd, en ce qu'il exhibe une partie supérieure davantage rectangulaire, mais sa base à une forme davantage triangulaire.

3.2.6 Le type VI et ses sous-types

Le type VI épouse grosso modo la forme d'une cruche. La ligne de contour supérieure du sous-type VIa est assez horizontale (fig. 57), tandis que celle du sous-type VIb est légèrement incurvée à l'intérieure de la forme (fig. 54 et 56). Le sous-type VIc ressemble toujours à une cruche, mais celle-ci est alors plus allongée (fig. 54 et 60). La ligne du dessus de la tête peut être soit horizontale, soit légèrement incurvée à l'intérieur de la forme. Le type VI d ainsi que le type VI e ressemblent toujours à la forme d'une cruche mais les arêtes sont, dans ces deux sous-types, (fig. 9) davantage géométriques qu'arrondies comme dans les types VI a et VI b. Le sous-type VI d affiche une ligne supérieure horizontale et le sous-type VI e présente une ligne supérieure incurvée vers l'intérieur de la forme.

3.2.7 Le type VII et ses sous-types

Le type VII offre, par ses sous-types, deux variantes notables par rapport aux autres types en ce que celles-ci exhibent sans ambiguïté deux appendices au sommet du visage. Le sous-type VIIa (fig. 29, 32 et 41b) montre en effet des pointes bien accentuées, ayant un aspect plus géométrique. Pour sa part, le sous-type VIIb (fig. 30, 33 et 59) révèle aussi la présence de deux pointes bien accentuées, mais cette fois-ci engendrées par une ligne bien incurvée vers l'intérieur de la forme. La partie inférieure de la ligne de contour du visage de ce type peut être plus ou moins pointue ou plus ou moins ovale.

Notre première grille d'analyse nous a permis d'arriver à certaines conclusions qui ont été, dans un premier temps, associées seulement à la forme du contour du visage, notamment par le pourcentage d'objets associés à un type plus qu'à un autre, ainsi qu'à leurs sous-types. (Tableau I). Chaque catégorie d'objets a été analysée séparément dans notre grille de travail pour arriver plus facilement à conclure qu'un type est davantage associé à une catégorie d'objets qu'à une autre. Cette première grille nous aura aussi permis de mieux comprendre certaines règles de transfert de la tridimensionnalité vers la bidimensionnalité.

3.3 Présentation de la typologie II :

Dans un deuxième temps, et ce pour avoir une image plus complète du mobilier, tout comme des visages de Qajartalik, nous avons utilisé une grille beaucoup plus élaborée que la première en vue d'identifier la fréquence de certains traits et attributs communs aux visages dorséliens. Et c'est à partir des autres attributs faciaux que nous avons pu constater que seuls les yeux, la bouche et le nez pouvaient créer une nouvelle typologie, qui s'articule avec la première, la complète et l'enrichit en quelque sorte.

Exemple de modèle du tableau II														
numéro de l'objet	N. de catalogue	site	catégorie	Musée	Type	sous-type	yeux ouverts	yeux fermés	bouche ouverte	bouche fermée	bouche en forme de "o"	Présence de marque échantillon du nez ou de la bouche	Présence de toute autre marque sur le visage	Présence de trace de suspension
5	non disponible	Iglolik	masquette	EM	Vf	i	x		x				x	
6	non disponible	Abverdjar	masquette	MAA	Ilc	j	x		x				x	N'a pu vérifier cette information

3.3.1 Les types de bouches et sous-types

La bouche des visages (typologie II) illustrés offre plusieurs variantes formelles, mais comme dans le cas de l'œil, elle peut être simplement incisée, plus ou moins profondément, ou même être percée, notamment dans le cas des masquettes et des masques. Elle est parfois très schématisée et parfois plus élaborée, avec la présence de lèvres et/ou de dents. L'une des formes caractéristiques du vocabulaire du mobilier dorsélien est celle qu'on désigne par le nom de *blowing mouth* et dont l'aspect général de la bouche rappelle la forme du « o ». Il s'agit de l'évocation d'une bouche qui est en train de souffler ou d'insuffler de l'air, voire de siffler comme tel, et qui peut être associée à certains sous-types de la typologie des bouches.

Le type I de bouche se caractérise par sa forme ovale et on peut y distinguer cinq sous-types. Dans le sous-type Ia, il s'agit d'un ovale placé à l'horizontal (fig. 15), et dans le sous-type Ib (fig. 41b), la bouche est placée à la vertical. Le sous-type Ic est une bouche ovale entourée d'un autre ovale, qui évoque alors la présence de lèvres (fig. 38). La bouche du sous-type Id est comme la précédente, mais est affublée en l'occurrence d'une dentition (fig. 19). La bouche de type Ie est de forme ovale, positionnée à l'horizontale avec en outre quelques lignes rayonnantes qui partent de la lèvre inférieure (fig. 58). Le type II évoque

une bouche ouverte en cercle. De fait, dans le sous-type IIa, la bouche n'est formée que par un cercle (fig. 50), alors que dans le cas du sous-type IIb, il s'agit de deux cercles (fig. 30, 33 et 60). Le plus grand cercle évoque les lèvres et le deuxième, l'ouverture de la bouche. Il s'agit plus précisément du sous-type qu'on associe au « blowing mouth ». La bouche du sous-type IIc dessine la forme d'un demi-cercle (fig. 41c). Le type IIIa de bouche est souligné par la forme d'un rectangle placé à l'horizontal (fig. 9). La bouche de type IV est simplement évoquée par une ou plusieurs lignes horizontales (fig. 9), unique dans le sous-type Iva, multiples, mais plus petites, dans le cas du sous-type Ivb. Finalement, le type V illustre une forme de bouche qui ressemble à la forme de la lettre V, mais dont la base est plus arrondie (fig. 41c).

3.3.2 Les types de nez et sous-types

Le nez est parfois évoqué par de simples incisions, mais dans plusieurs cas, il a été bien travaillé en volume, donnant ainsi au visage du relief tendant vers la tridimensionnalité. On peut y avoir indiqué ou non les cavités nasales, qui sont simplement ou plus explicitement illustrées. Le type I est caractérisé par un nez à la forme triangulaire, celui-ci peut être court (Ia) (fig. 43 et 54) ou parfois plus allongé (Ib) (fig. 50). Le nez du type Ic exhibe des cavités nasales qui peuvent être de petites à démesurées (fig. 15, 17 et 49). Celui du type Id est aussi triangulaire, mais rendu cette fois de façon très réaliste, alors que les narines ont été soigneusement travaillées (fig. 12 et 42) et finalement le type Ie de nez est évoqué seulement par la présence de cercles ou d'ovales qui suggèrent les deux cavités nasales (fig. 38).

Dans le type II, le nez est rectangulaire, bien qu'évidemment il ne s'agisse pas de la forme exacte d'un rectangle : les deux lignes verticales du nez sont droites et le dessus de cette forme n'est jamais fermé (fig. 56). Dans le cas du type IIa, la base du nez est fermée par une ligne horizontale, alors que dans le sous-type IIb, il n'y a pas de ligne qui évoque la base du nez. Pour ce qui est du sous-type IIc, il n'y a pas de ligne qui marque la base du nez, mais il y a plutôt présence de deux cercles qui évoquent les cavités nasales. Finalement, pour ce qui est du nez de type III, il s'agit d'un nez d'apparence rectangulaire se terminant par une ligne inférieure arrondie (fig. 57).

3.3.3 Les types de yeux et sous-types

Les différents types des yeux présentent des formes variées et semblent, de ce fait, avoir été réalisés de manières diversifiées. Dans certains exemples, la pupille y est même illustrée. Les yeux peuvent avoir été simplement incisés dans le médium ou bien creusés dans celui-ci; dans certains cas, la forme du médium permet d'y faire des ouvertures, c'est-à-dire sous forme de cavités ou de trous, notamment dans le cas des masques et masquettes.

Les types de yeux sont au nombre de trois. Le premier type (I) contient quatre sous types ayant une forme plus ou moins ovale. Pour le type Ia (fig. 15), il s'agit d'ovales placés à l'horizontale. Les sous-types Ib et Ic présentent des yeux ovales, mais placés en oblique qui, sont dirigés, dans un cas, convergeant vers le bas (Ib) (fig. 13) et, dans l'autre, vers l'extérieur du visage (Ic) (fig. 41b). Finalement, le type Id exhibe des ovales placés à l'horizontal ainsi qu'une ligne horizontale qui relie les deux yeux et qui se poursuit à l'extérieur de ceux-ci, donnant alors l'impression de lunettes à ce sous-type (fig. 54).

Le type II est associé à une forme ronde de yeux (fig. 50). Dans le premier sous-type (IIa), il s'agit d'un œil fait d'un seul trait circulaire (fig. 50), et dans l'autre (Iib), de plusieurs cercles concentriques donnant à chacun des yeux une apparence exorbitée (fig.19).

Dans le cas du type III, on relève deux sous-types d'œil. Le type IIIa présente une forme rectangulaire, le long côté de la forme étant placée à l'horizontale (fig. 51). Pour ce qui est du sous-type IIIb, l'œil a été marqué d'un simple trait horizontal (fig. 59).

Bien que nous soyons parvenus à distinguer ou isoler quelques formes d'yeux, de bouches et de nez, nous avons plutôt conclu que la meilleure manière de rendre notre analyse formelle davantage convaincante était de déterminer si les yeux et la bouche étaient fermés ou ouverts. Pour sa part, même si le nez affiche certaines variantes, il n'illustre pas, à la différence des yeux et de la bouche, un état particulier du sujet, une fonction ou une expression précise, à savoir des yeux et une bouche fermés ou ouverts qui rendrait le sujet moins statique.

Notre deuxième grille d'analyse, beaucoup plus complète, présente donc les données compilées des visages exhibant des yeux et une bouche en position ouverte ou fermée, selon les cas. Nous avons aussi cru bon d'établir le pourcentage d'objets dont les visages arborent soit une bouche en forme de « o », ce qui lui confère le qualificatif de *blowing mouth* (bouche en train de souffler), soit toutes marques dites rayonnantes qui émanent de la bouche ou du nez, ainsi que toutes autres marques sur les visages et finalement l'indice de toutes perforations. Ces motifs sont pour nous caractéristiques du vocabulaire dorsétien et nous cherchons à comprendre leur importance et leur fréquence dans le mobilier d'art dorsétien, ainsi qu'au site rupestre de Qajartalik (Tableau II).

CHAPITRE IV

PRÉSENTATION DES RÉSULTATS DE L'ANALYSE TYPOLOGIQUE ET STYLISTIQUE

Riche de sens et plastiquement fort intéressant, un faciès dorsétien reste facilement reconnaissable pour un observateur du XXI^{ème} siècle. Qu'il s'agisse de simples entailles pour les yeux, le nez ou la bouche, nous sommes à même de reconnaître un visage, malgré les centaines, voire un ou deux milliers d'années qui nous séparent de la réalisation d'un objet issu d'un tout autre contexte culturel. Nous avons donc travaillé avec un corpus impressionnant d'objets arborant un ou plusieurs visages identifiables comme tels (la catégorie de représentations figuratives la plus importante dans le corpus dorsétien). La représentation du visage était assurément un symbole visuel important pour les Dorsétiens de même qu'un sujet privilégié afin de signifier et d'illustrer la transformation, ou transfiguration, chamanique.

Nos grilles d'analyse nous ont permis de tirer à certaines conclusions, notamment sur le plan formel ; conclusions que nous allons d'abord observer à travers chacune des catégories d'objets identifiés au sein du corpus. Existe-il un type, selon notre typologie, qui s'apparente davantage à l'une des catégories d'objets plutôt qu'à une autre? Les yeux et la bouche sont-ils plus ouverts, ou au contraire fermés, dans une catégorie que dans une autre? Peut-on associer les marques sur le visage, les marques rayonnantes de la bouche ou du nez ou encore la présence de perforation et la bouche en forme de « o » à l'une de ces catégories plutôt qu'à une autre? Comme nous le montrons plus loin, de telles questions peuvent certes maintenant recevoir des éléments de réponse mieux assurés suite à notre catégorisation des visages gravés.

Dans un deuxième temps, nous reviendrons d'une manière plus générale aux types en eux-mêmes. Quelles conclusions pouvons nous tirer de la comparaison entre les visages apparaissant dans le mobilier dorsétien et ceux gravés au site de Qajartalik? Existe-t-il des types qu'on associe davantage, voire exclusivement, aux pétroglyphes? Par extension,

pouvons-nous établir une corrélation entre les catégories d'objets présentant des visages bidimensionnels de celles affichant des faces en trois dimensions, quel que soit le médium? La typologie qui se dégage de nos analyses permet désormais de mieux répondre aussi à ces questions.

Dans la foulée de nos observations, nous présenterons en fin de chapitre nos conclusions au sujet des règles de transfert que nous avons pu observer lors de notre analyse formelle.

4.1 Présentation des données issues de l'analyse typologique en fonction des catégories d'objets porteurs de visages

Les données présentées ont été analysées selon la typologie présentée au chapitre II et dont nous rappelons à nouveau ici les caractéristiques principales pour chacun des types :

type I : en forme d'ogive ou de pointe de harpon;

type II : sans contour de visage défini, si ce n'est par les limites du médium lui même

type III : ovale et rond

type IV : rectangulaire

type V : en forme de bouclier \ blason

type VI : en forme de cruche

type VII : visage ayant deux appendices pointus sur le dessus de la tête

4.1.1 Les masques (tableau II.1)

Il n'existe que quatre exemples de masques, bien que l'un d'entre eux ait été placé dans cette catégorie et ne semble pas en avoir la fonction (fig.50). Contrairement aux autres masques (fig. 12 et 13 et n° 3) qui sont associés au type VI, le masque d'Avalik (fig. 50) renvoie au type IIIc. On observe ici une volonté claire de rétrécir la forme dans la partie supérieure et inférieure de ces deux masques (fig. 12 et 13), ce qui rappelle évidemment la

forme d'une cruche du type VI. Tous les masques présentent des yeux et une bouche créés par la perforation faite à même le médium; il est donc permis d'affirmer ici que l'on a l'illustration de visages avec yeux et bouche en position ouverte. Les masques provenant de Button Point (fig. 12 et 13) révèlent en l'occurrence la présence de dents. La bouche du masque d'Avalik (fig. 50) exhibe pour sa part une bouche en forme de « o », mais n'affiche pas de lèvres. Il s'agit peut-être de l'illustration du geste de souffler, voire de siffler.

Masques : 4														
numéro de l'objet	N. de catalogue	site	catégorie	Musée	Type	sous-type	yeux ouverts	yeux fermés	bouche ouverte	bouche fermée	bouche en forme de "o"	Présence de marque ornant du nez ou de la bouche	Présence de traits noirs marquant sur le visage	Présence de traits de suspension
1	JaDb-10.2598	Ayvalik Island I	Masque	PSM	IIIc	i	x		x		x			à se vérifier l'illustration
2	PIFm-1.1738.ab	Button Point	Masque	MCC	VId	j	x		x				x	x
3	PIFm-1.1763	Button Point	Masque	PW	VId	i	x		x				x	x
4	PIFm-1.1772-1777	Button Point	Masque	MCC	Via	i	x		x			x	x	x

4.1.2 Les masquettes (tableau II.2)

Selon notre analyse, un peu plus de la moitié des masquettes (53%) ont un visage ayant une forme ovale, qu'on associe aux types III a, b et c. De ce nombre, quelques-unes exhibent un ovale dont la partie inférieure se termine en pointe plus ou moins prononcée (sous-types b et c). Cette volonté d'accentuer la partie inférieure semble avoir été l'un des procédés utilisés pour marquer le menton. Dans le cas des masquettes qu'on associe au type IIIb, il est possible que cette volonté d'accentuer la partie supérieure du visage évoque la même volonté que dans le type I, soit de donner aux visages l'apparence d'une tête ayant la forme d'une ogive et, par extension, celle d'une pointe de harpon, élément essentiel d'une arme de chasse nécessaire à l'alimentation et à la protection.

Le second type le plus attesté dans cette catégorie d'objets peut être associé au type V, soit 26%, et plus exclusivement aux sous-types Vd et Vf, qui évoquent la forme d'un bouclier/blason. Finalement, on compte trois exemples du type I (évoquant la forme d'une ogive ou d'une pointe de harpon), soit 21% de cette catégorie d'objets, et qui sont plus particulièrement associés au type Id, révélant cette volonté très claire d'accentuer la partie supérieure du visage. Étant donné la forme des masquettes, il n'existe pas d'exemple qu'on

peut attribuer aux visages de type II, celui sans ligne de contour marquée. Finalement, il n'existe aucun exemple associé aux types de visage IV, VI et VII.

Les yeux des visages représentés sont dans une grande proportion en position ouverte (74%) et 80% des masquettes ont en l'occurrence la bouche ouverte. Il n'existe cependant aucune masquette présentant une bouche en forme de « o ». Neuf des 19 masquettes arborent des marques sur le visage, et une seule masquette montre un visage avec des lignes qui sembleraient émaner du nez. De fait, c'est dans cette catégorie d'objets qu'on retrouve le plus grand nombre d'exemples ayant des marques sur le visage, signes de scarifications ou de tatouage sans aucun doute. Quatre des 19 masquettes comportent en outre des perforations qui pourraient être associés à des trous de suspension, d'assujettissement.

Masquettes: 19														
numéro de l'objet	n. de catalogue	site	catégorie	Musée	Type	sous-type	yeux ouverts	yeux fermés	bouche ouverte	bouche fermée	bouche en forme de "o"	Présence de scarifications ou de tatouage sur le visage	Présence de trous ou marques sur le visage	Présence de trous de suspension
5	non disponible	Igloolik	masquette	EM	Vf	i	x		x				x	
6	non disponible	Abverdjar	masquette	MAA	IIIe	i	x		x				x	N'a pas été classé car il n'est pas un visage
7	KdDq-9: 4787	Île de Baffin	masquette	MCC	Vd	ii		x		x				
8	IX-B 99b	Détroit d'Hudson	masquette	MCC	IIIa	i	x		v			x		x
9	IX-C: 1106	Détroit d'Hudson	masquette	MCC	IIIa	i	x		x					
10	non disponible	Île de Devon	masquette	MCC	IIIe	ii		x		x			x	
11	KBFk-7: 308	Tyora	masquette	MCC	Vf	i	x		x				x	
12	KdDq-9: 718	Nanook	masquette	MCC	Jd		difficile à analyser							
13	KdDq-9: 738	Nanook	masquette	MCC	IIIa	i	x		x					
14	KdDq-9: 4771	Nanook	masquette	MCC	IIIa	i	x		x					
15	NhHd-1: 2417	Igloolik	masquette	MCC	Id	i	x		x				x	x
16	OdPp-2: 4164	non disponible	masquette	MCC	IIIb	i	x		x					
17	PFFm-1: 2304	Buton Point	masquette	MCC	Id	iv		x	x				x	
18	PFFm-1: 2307	Buton Point	masquette	MCC	Vd	i	x		x					
19	PgHb-1: 9074	Nungavik	masquette	MCC	Id	i	x		x				x	
20	PgHb-1: 13861	Nungavik	masquette	MCC	IIIb	i	x		x				x	x
21	PgHb-1: 13860	Nungavik	masquette	MCC	IIIb	i	x		x				x	x
22	PgHb-7: 523	Nungavik	masquette	MCC	IIIc	i	x		x					
23	QILb-1: 1130	Brooman Point	masquette	MCC	Vf	iv		x	x					

4.1.3 Les figurines (tableau II.3)

Tout comme les masquettes, plus de la moitié des objets appartenant à la catégorie des figurines sont associés aux visages de type III (ovale et rond), soit 60%. Des 21 figurines, 20 ont pu être associées à un type dont quatre présentent des visages ayant pour forme le type I (forme évoquant la tête d'un harpon ou encore celle d'une ogive). Il n'existe toutefois qu'un exemple associé au type V et un autre au type VI. Enfin, les deux figurines, qu'on désigne par le nom de « femme-loup » et qui exhibent deux appendices pointus sur le dessus de la tête, sont associées au type VIIIb.

Par ailleurs, il n'existe que deux figurines ayant un trou de suspension, alors que quatre autres figurines ont des marques sur le visage, aucune de ces marques n'émanant cependant de la bouche ou des yeux. La bouche de toutes ces figurines est ouverte et dans 33% des cas, elle adopte la forme dite en « o », suggérant le souffle buccal. Enfin, six objets de cette catégorie illustrent des visages aux yeux clos.

Figurines : 21														
numéro de l'objet	N. de catalogue	site	catégorie	Musée	Type	sous-type	yeux ouverts	yeux fermés	bouche ouverte	bouche fermée	bouche en forme de "o"	Présence de marques (cicatrices) au nez ou de la bouche	Présence de traits associés au visage	Présence de traits de suspension
24	C45.1-266	Iqloolik	figurine	EM	IIIc	iv		x	x					
25	c45.1-267	Iqloolik	figurine	EM	IIIa	se peut être évalué								x
26	IdCq-22-7775	Shaldon Island	figurine	PMN	IIIc	se peut être évalué								
27	bc.C-5554	non disponible	figurine	MCC	Va	i	x		x					
28	NH-4-9996.82	Iqloolik	figurine	PWNHC	Id	i	x		x					
29	NH-4-9996.82	Iqloolik	2 figurines	PWNHC	IIIa	i	x		x		x			
30	NJn-134	non disponible	figurine	MCC	Id	iv	x	x			x			
31	PFM-1-3a	Buton Point	figurine	MCC	VId	3	x		x				x	
32	PFM-1-3c	Buton Point	figurine	MCC	Id	iv	x	x	x				x	
33	PFM-1-1769-1771	Buton Point	figurine	MCC	IIIa	iv		x	x					x
34	PFM-1-1788	Buton Point	figurine	MCC	IIIa	iv		x	x					x
35	PgIb-1-5823	Nunguvik	figurine	MCC	VIIb	se peut être évalué								
36	PgIb-1-5883	Nunguvik	figurine	MCC	VIIb	i	x		x		x			
37	PgIb-1-5988-9992	Nunguvik	figurine	MCC	IIIc	se peut être évalué								
38	QcJu-1-1602	non disponible	figurine	MCC	IIIa	i	x		x		x			
39	QcJu-2-687	non disponible	figurine	MCC	IIIc	i	x		x					
40	Qid-1-951	Boosma Point	figurine	MCC	Id	i	x		x		x			x
41	Qid-1-1295	Boosma Point	figurine	MCC	IIIa	i	x		x		x			
42	QJx-10-549	Arviik Linte Cornwallis Island	figurine	PWNHC	IIIb	iv		x	x			x		
43	QJx-10-670-943-157	Arviik Linte Cornwallis Island	figurine	PWNHC	se peut être évalué									
44	RDr-1-198	non disponible	figurine	MCC	IIIa	i	x		x		x			

4.1.4 Les objets indéterminés affichant un visage (tableau II.4)

Des 49 items associés à cette catégorie d'objets indéterminés affichant au moins un visage, 47 ont pu être analysés et 36% sont associés au type I. On compte respectivement cinq exemples du sous-type Ia, quatre du sous-type Ib, cinq du sous-type Id, trois du sous-type Ie et un du sous-type Ic. Le type II représente 25% de cette catégorie et on y rattache facilement quelques exemples (5) au sous-type IIa, notamment les tubes et les objets ayant une fonction utilitaire (peigne et bouchon). Il existe dans cette catégorie sept objets n'ayant pas de forme précise pour la ligne de contour du visage, si ce n'est celui souligné par les limites du médium lui-même. La bouche et les yeux de l'ensemble de ces objets qu'on associe au type II sont en position ouverte. Le type III représente 21% des objets de cette catégorie où cinq des ces visages affichent un visage ovale, et quatre objets sont associés au sous-type IIIc, à savoir celui à forme ronde. Un exemple est associé au sous type IIIc. À noter que tous les objets appartenant au type III ont la bouche ouverte, et il n'existe en revanche que deux exemples ayant les yeux fermés.

Pour les objets pouvant appartenir au type IV, soulignons qu'il n'en existe que trois exemplaires qu'on associe uniquement au sous-type IVa (rectangulaire). Trois autres exemples, par leur forme générale en bouclier, relèvent du type V. En revanche, on ne retrouve aucun objet de cette catégorie dans le type VI.

Dans cette catégorie d'objets (objets indéterminés affichant un visage), on dénombre en somme 65% des visages avec des yeux ouverts et 93% avec une bouche ouverte; de ce dernier nombre, seulement quatre ont une bouche qui pourraient évoquer le souffle buccal ou *blowing mouth*. La bouche des sujets de cette catégorie est donc, dans la plupart des cas, ouverte, mais lorsqu'elle est fermée, elle est toujours associée à des visages aux yeux fermés. Quatre objets de cette catégorie arborent des marques sur le visage et un seul objet offre un trou de suspension.

Objets indéterminés affichant un visage : 49													
numéro de l'objet	N. de catalogue	Objet avec visage	Musée	Type	sous-type	yeux ouverts	yeux fermés	bouche ouverte	bouche fermée	bouche en forme de "o"	Présence de marque d'ajout de la bouche	Déroulé de l'air entrant marquant le visage	Présence de trou de suspension
45	C45-1-215	Igbook	EM	IVa	i	x		x					
46	C45-1-34	Igbook	EM	Ia	ii		x		x				
47	C45-2-12	Igbook	EM	Ia	i	x		x				x	
48	C51-1-1	Igbook	EM	Ia	ii			x	x			x	
49	MCq-22-383	Igbook	PMN	Va	i	x		x					
50	MCq-22-393	non disponible	PMN	Ia	se peut être évité								
51	MCq-22-7783	non disponible	PMN	Ia	??		x	x					
52	MCq-22-7821	non disponible	PMN	Ib	i	x		x					
53	MCq-22-8784	non disponible	PMN	Ib	i	x		x					
54	MCq-22-8804	non disponible	PMN	IIIa	i	x		x		x			
55	MCw-1-6664	non disponible	PMN	Ib	i	x		x					
56	IX-5698	Île de Mill	MCC	IIIa	i	x		x					
57	KaDq-9-4772	non disponible	MCC	Id	se peut être évité								
58	SIH-413	Igbook	MCC	Ia	i	x		x					
59	SIH-415	Igbook	MCC	Ia	i	x		x					
60	PFm-1-6	Button Point	MCC	se peut être évité									
61	PFm-1-413	Île de Byfan	MCC	Ib	i	x		x					x
62	PFm-1-414	Button Point	MCC	Ib	i	x		x				x	
63	PFm-1-417	Button Point	MCC	VIIa	i	x		x				x	
64	PFm-1-514a	Button Point	MCC	IIIa	i	x		x		x			
65	PFm-1-514b	Button Point	MCC	IIIa	i	x		x					
66	PFm-1-1733	Button Point	MCC	IIIa	iv		x	x					
67	PFm-1-1767	Button Point	MCC	IIIc	iv		x	x					
68	PFm-1-1788	Button Point	MCC	Id	iv		x	x		x			
69	PFm-1-1915	Button Point	MCC	Id	i	x		x					
70	PFm-1-2301	Button Point	MCC	IIIa	se peut être évité								
71	PgHb-1-2438	Île de Staffin	MCC	Vd	IV		x	x					
72	PgHb-1-4024	Île de Staffin	MCC	VIIb	iv		x	x		x			
73	PgHb-1-6730	Île de Staffin	MCC	Ib	i	x		x					
74	PgHb-1-6839	Île de Staffin	MCC	Ic	i	x		x					
75	PgHb-1-9980	Île de Staffin	MCC	IVa	se peut être évité						x		
76	PgHb-1-2354	Île de Staffin	MCC	Ib	i	x		x					
77	PgHb-1-13693	Île de Staffin	MCC	Ic	se peut être évité								
78	PgHb-1-14327	Île de Staffin	MCC	Ib	iii		x		x				
79	PgHb-1-15183	Île de Staffin	MCC	Id	iv		x	x		x			
80	PgHb-15859	Île de Staffin	MCC	IVa	i	x		x					
81	PgHb-1-19074	Île de Staffin	MCC	Ib	i	x		x					
82	QdH-3-69	Île de Dornon	MCC	Ib	i	x		x		x			
83	QILd-1-707	Île de Staffin	MCC	IIIa	i	x		x					
84	QILd-1-867	Île de Staffin	MCC	IC	i	x		x					
85	QILd-1-1315	Île de Staffin	MCC	se peut être évité									
86	QILd-1-1761	Île de Staffin	MCC	Ib	i	x		x					
87	QILd-1-1351	Île de Staffin	MCC	VD	i	x		x					
88	QIX-1-97	Little Cornwalis Island	PWNHC	IIIa	i	x		x					
89	QIX-1-2	Little Cornwalis Island	PWNHC	Ia	i	x		x					
90	SIHq-1-295	non disponible	MCC	IIIa	i	x		x					
91	SIHq-1-295	non disponible	MCC	Id	i	x		x					
92	SIHw-1-453	non disponible	MCC	Ia	i	x		x					
93	SIHw-1-669	non disponible	MCC	Ia	i	x		x					

4.1.5 Les baguettes et les multiples (tableau II.5)

On dénombre 142 visages sur douze baguettes et multiples, qui sont plus ou moins faciles à identifier et, par conséquent, à analyser. De ces 142 objets, 64, donc près de la moitié, ont été identifiés comme appartenant aux visages du type V. Il s'agit donc du type de visage le plus important dans cette catégorie (45%). Mais pour le reste des objets de cette catégorie, on en retrouve parmi tous les types de visage, hormis pour le type de visage I.

Le type II représente 15% des visages, qu'on retrouve aussi bien sur les baguettes que sur les objets qu'on a plutôt désignés par le nom de multiple. Tous ces visages sont associés à ceux dits sans ligne de contour définie (IIb). Néanmoins, la forme de certains de ces visages a pu être influencée par la forme du médium ou encore par celle des visages avoisinants. Bien que tous les visages de ce sous-type aient la bouche ouverte, il n'en existe qu'un seul qui a des yeux clos, le reste ayant les yeux distinctement ouverts.

Le type III regroupe 18% des visages et les sous-types IIIa, b, c et d y sont attestés. Dans cette catégorie d'objets (baguettes et multiples), 46% des visages affichent chacun des yeux et une bouche ouverts. Il n'y a qu'un seul exemple de visage ayant des yeux clos et une bouche fermée et que cinq exemples ayant les yeux en position fermée mais avec la bouche bien ouverte. Autrement, la bouche des sujets de cette catégorie d'objets est toujours montrée ouverte pour 65% des visages y figurant, mais les yeux sont ouverts dans la moitié de ces exemplaires. À noter qu'il n'y a pas de sous-type qu'on peut davantage associer à des yeux ou à des bouches fermés. En effet, tous les sous-types de cette catégorie comportent des exemples de visages à yeux ouverts ou fermés associés à une bouche qui peut être dépeinte en position soit ouverte, soit fermée. Tout cela révèle ainsi une grande variabilité dans le traitement facial des sujets pour cette seule catégorie comparativement à toute autre.

Il n'existe que six visages qu'on peut attribuer au type rectangulaire (type IV). Deux exemples sont associés au type IVa et les quatre autres au type IVc. Ces quatre visages sont les seuls exemples du sous-type IVc que nous avons pu analyser dans tout le corpus. Il s'agirait peut-être alors d'un sous-type particulier à cette seule catégorie d'objets, renvoyant alors à une attribution spécifique propre à celle-ci, étant donné la forme du médium. Cela

pourrait alors expliquer la forme rectangulaire allongée à l'horizontale de ce sous-type, dans lequel le visage est souvent placé aux limites du médium et semble ainsi « coincé », ou du moins encadré, par les autres visages représentés. De plus, nous avons pu constater sur plusieurs baguettes et multiples une même volonté de recouvrir par des visages tout l'espace ornemental disponible sur le médium. Les deux exemples qui ressemblent à des rectangles placés à la verticale (IVa) arborent de fait des yeux fermés, mais sinon les yeux et la bouche de tous les autres sujets relevant du sous-type IVc sont en position ouverte.

Le type de visage V, celui qui évoque la forme singulière d'un bouclier ou d'un blason, compte pour 45% des visages illustrés sur les baguettes et multiples. Tous les sous-types V (de Va à Ve) y sont représentés. Suivant les résultats de nos observations, nous ne pouvons associer particulièrement un type de visages ou un autre aux baguettes ou aux multiples.

Le sous-type Va est le plus représenté parmi ces visages (36%), suivi du sous-type Vb (23%) et des sous-types Vc et Vd avec chacun 14% des visages du type V. Enfin, le sous-type Ve est observable sur 9% des visages de cette catégorie d'objets et le sous-type Vb dans 4% des cas. Quelque 65% des visages du type V exhibe un faciès qui possède à la fois des yeux ouverts et une bouche ouverte, et un autre 23% des visages révèlent une combinaison « yeux fermés + bouche ouverte ». En regroupant les sous-types « yeux fermés + bouche fermée » et « yeux ouverts + bouche fermée », nous arrivons à la constatation suivante : 88% des visages comportent une bouche fermée, alors que 69% ont des yeux ouverts.

Pour ce qui est du type VI, on dénombre un total de seize visages au sein des baguettes et masquettes, c'est-à-dire 11% du nombre total de visages de dans cette catégorie d'objets. À noter toutefois que l'on n'observe pas le type VIe sur cette catégorie de médium. Le plus représenté des sous-types est en fait le sous-type VIc (38%), suivi du sous-type VIb (31%), du sous-type VId (19%) et du sous-type VIa (13%). Dans tout ce lot, 86% ont un visage avec bouche ouverte, et 71% ont les yeux ouverts. Il n'y a toutefois pas de sous-type auquel on peut discriminer un visage en fonction spécifiquement de la position ouverte ou non des yeux ou de la bouche. Autrement dit, la variabilité est partout observable au chapitre du traitement des traits faciaux retenus au sein de ce type VI.

Le septième type de notre typologie représente seulement 6% des visages affichés sur des baguettes et des multiples. Plus spécifiquement, les sous-types VIIa et VIIb regroupent respectivement 38% et 62% des visages.

Pris dans leur ensemble, 84 % des visages illustrés sur les baguettes et les multiples exhibent visiblement une bouche ouverte et 75% ont les yeux bien ouverts. En l'occurrence, il existe quelques exemples de visages avec une bouche dessinant la forme en « o » (13 visages), tandis qu'un seul visage présente des lignes rayonnantes semblant émaner de la bouche et un autre est affublé de marques faciales suggérant un visage scarifié, peint ou tatoué.

Les baguettes et les multiples : 14

numéro de l'objet	n. de catalogue	site	catégorie	Musée	Type	sous-type	yeux ouverts	yeux fermés	bouche ouverte	bouche fermée	bouche en forme de "o"	Présence de marque traditionnelle du défilé de la bouche	Présence de traits autour marqué sur le visage	Présence de traits de décoration
94	non disponible	Abverdjar	Baguette	EM		se peut être analysé								
95	C45.1-213 visage n. 1	Igloolik	objet avec deux visages	EM	Vc	i	x		x					
95	C45.1-213 visage n. 2	Igloolik	objet avec deux visages	EM	IIb	i	x		x					
96	non disponible					se peut être analysé								
97	Ix-C 4847 visage n. 1	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
97	Ix-C 4847 visage n. 2	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	se peut être analysé								
97	Ix-C 4847 visage n. 3	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vc	i	x		x	x				
97	Ix-C 4847 visage n. 4	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vc	i	x		x					
97	Ix-C 4847 visage n. 5	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vc	iv		x	x		x			
97	Ix-C 4847 visage n. 6	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vd	iv		x	x					
97	Ix-C 4847 visage n. 7	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC		se peut être analysé								
97	Ix-C 4847 visage n. 8	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vc	iv		x	x					
97	Ix-C 4847 visage n. 9	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	IIb									
97	Ix-C 4847 visage n. 10	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 1	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 2	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vlc	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 3	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIIa	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 4	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	IVc	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 5	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIIb	difficile de savoir si les yeux sont fermés ou non			x		x			
98	IX-C 4849 visage n. 6	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vd	iv		x	x		x			
98	IX-C 4849 visage n. 7	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vc	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 8	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	IIb	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 9	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 10	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vlc	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 11	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x		x	x		
98	IX-C 4849 visage n. 12	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIIb	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 13	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 14	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIIb	i	x		x		x			
98	IX-C 4849 visage n. 15	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIIa	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 16	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					

98	IX-C 4849 visage n. 17	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Ve	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 18	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VId	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 19	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VId	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 20	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIIb	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 21	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 22	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 23	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Va	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 24	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vic	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 25	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Vb	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 26	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	VIJa	i	x		x					
98	IX-C 4849 visage n. 27	Détroit d'Hudson	Baguette	MCC	Ve	i	x		x					
99	QeJu-3: 289 visage n.1	Île de Cornwallis	Multiple	MCC	IIIc	iv		x	x					
99	QeJu-3: 289 visage n.2	Île de Cornwallis	Multiple	MCC	IIIc	iv		x	x					
99	QeJu-3: 289 visage n.3	Île de Cornwallis	Multiple	MCC	IIIc	ii		x		x				
99	QeJu-3: 289 visage n.4	Île de Cornwallis	Multiple	MCC	IIIb	ii		x		x				
100	QiLd-1 :2300	Brooman Point	Multiple	MCC	difficile à analyser									
101	QiLd-1:2643 visage n.1	Brooman Point	Baguette	MCC	IIIc		x	il n'y a pas de bouche						
101	QiLd-1:2643 visage n.2	Brooman Point	Baguette	MCC	IIJa	i	x		x					
101	QiLd-1:2643 visage n.3	Brooman Point	Baguette	MCC	IIJa	i	x		x					
101	QiLd-1:2643 visage n.4	Brooman Point	Baguette	MCC	IIJa	i	x		x					
101	QiLd-1:2643 visage n.5	Brooman Point	Baguette	MCC	il est difficile de définir le type du visage									
102	QiLd-17:314 visage n. 1	Brooman Point	Multiple	MCC	Id	i	x		x					

102	QjLd-17:314 visage n. 2	Brooman Point	multiple	MCC	IVa		x	bouche difficile à définir									
102	QjLd-17:314 visage n. 3	Brooman Point	multiple	MCC	IIIc	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 4	Brooman Point	multiple	MCC	VIc	ii		x		x							
102	QjLd-17:314 visage n. 5	Brooman Point	multiple	MCC	VI d	iv		x	x								
102	QjLd-17:314 visage n. 6	Brooman Point	multiple	MCC	IVa	iv		x	x								
102	QjLd-17:314 visage n. 7	Brooman Point	multiple	MCC	IIb		x	Il semble ne pas y avoir de bouche									
102	QjLd-17:314 visage n. 8	Brooman Point	multiple	MCC	Ve	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 9	Brooman Point	multiple	MCC	Va	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 10	Brooman Point	multiple	MCC	IIb	ii		x		x							
102	QjLd-17:314 visage n. 11	Brooman Point	multiple	MCC	Va	i	x		x		x						
102	QjLd-17:314 visage n. 12	Brooman Point	multiple	MCC	VIa	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 13	Brooman Point	multiple	MCC	Vb	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 14	Brooman Point	multiple	MCC				difficile à analyser									
102	QjLd-17:314 visage n. 15	Brooman Point	multiple	MCC	IIb	ii		x		x							
102	QjLd-17:314 visage n. 16	Brooman Point	multiple	MCC	Va	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 17	Brooman Point	multiple	MCC	Va	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 18	Brooman Point	multiple	MCC	Ve	iv		x	x								
102	QjLd-17:314 visage n. 19	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x								
102	QjLd-17:314 visage n. 20	Brooman Point	baguette	MCC	Vc		x	Il n'y a pas de bouche									
102	QjLd-17:314 visage n. 21	Brooman Point	baguette	MCC	VI d	iii	x			x							

102	QjLd-17:314 visage n. 22	Brooman Point	baguette	MCC	Vc			x	Il n'y a pas de bouche					
102	QjLd-1:35 visage n.23	Brooman Point	baguette	MCC	Vc	iii	x			x				
103	QjHd-1:35 visage n. 1	non disponible	baguette	MCC	IIIa	iii	x			x				
103	QjHd-1:35 visage n. 2	non disponible	baguette	MCC	Va	i	x		x					
103	QjHd-1:35 visage n. 3	non disponible	baguette	MCC	IIic	ii		x		x				
103	QjHd-1:35 visage n. 4	non disponible	baguette	MCC	IIIb	ii		x		x				
103	QjHd-1:35 visage n. 5	non disponible	baguette	MCC	Vd	i	x		x					
103	QjHd-1:35 visage n. 6	non disponible	baguette	MCC	Vd	i	x		x					
103	QjHd-1:35 visage n. 7	non disponible	baguette	MCC	IIb	difficile à analyser								
104	QjLd-1:2020 visage n.1	Brooman Point	baguette	MCC	Vc	iii	x			x				
104	QjLd-1:2020 visage n.2	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x					
104	QjLd-1:2020 visage n.3	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	iii	x			x				
104	QjLd-1:2020 visage n.4	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x		x			
104	QjLd-1:2020 visage n.5	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x					
104	QjLd-1:2020 visage n.6	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x					
104	QjLd-1:2020 visage n.7	Brooman Point	baguette	MCC	VII	ii		x		x				
104	QjLd-1:2020 visage n.8	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x					
104	QjLd-1:2020 visage n.9	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x					
104	QjLd-1:2020 visage n.10	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	ii		x		x				
104	QjLd-1:2020 visage n.11	Brooman Point	baguette	MCC	VIb	difficile à analyser								
104	QjLd-1:2020 visage n.12	Brooman Point	baguette	MCC	Vd	iv		x		x				
104	QjLd-1:2020 visage n.13	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x			x				
104	QjLd-1:2020 visage n.14	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x			x				
104	QjLd-1:2020 visage n.15	Brooman Point	baguette	MCC	Vd	i	x			x				
104	QjLd-1:2020 visage n.16	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x			x				

104	QILD-1:2020 visage n.17	Brooman Point	baguette	MCC	Ve	ii		x		x				
104	QILD-1:2020 visage n.18	Brooman Point	baguette	MCC	Vc	ii		x		x				
104	QILD-1:2020 visage n.19	Brooman Point	baguette	MCC	IIId	iv		x	x					
104	QILD-1:2020 visage n.20	Brooman Point	baguette	MCC	Vic	i	x		x					
104	QILD-1:2020 visage n.21	Brooman Point	baguette	MCC	Vic	i	x		x					
104	QILD-1:2020 visage n.22	Brooman Point	baguette	MCC	IIb		x							
104	QILD-1:2020 visage n.23	Brooman Point	baguette	MCC	IIb		x							
104	QILD-1:2020 visage n.24	Brooman Point	baguette	MCC	IIIc	i	x		x					
104	QILD-1:2020 visage n.25	Brooman Point	baguette	MCC	IIIb	i	x		x					
104	QILD-1:2020 visage n.26	Brooman Point	baguette	MCC	IIIc	i	x		x					
104	QILD-1:2020 visage n.27	Brooman Point	baguette	MCC	Ve	i	x		x					
104	QILD-1:2020 visage n.28	Brooman Point	baguette	MCC	Va	difficile à analyser								
104	QILD-1:2020 visage n.29	Brooman Point	baguette	MCC	Va	iv		x	x		x			
104	QILD-1:2020 visage n.30	Brooman Point	baguette	MCC	Va	iii	x			x				
104	QILD-1:2020 visage n.31	Brooman Point	baguette	MCC	Ve	i	x		x		x			
104	QILD-1:2020 visage n.32	Brooman Point	baguette	MCC	difficile à analyser									
104	QILD-1:2020 visage n.33	Brooman Point	baguette	MCC	Va	i	x		x		x			
104	QILD-1:2020 visage n.34	Brooman Point	baguette	MCC	IIb	i	x		x		x			
104	QILD-1:2020 visage n.35	Brooman Point	baguette	MCC	Va	difficile à analyser								
104	QILD-1:2020 visage n.36	Brooman Point	baguette	MCC	Ve	iv		x	x					
104	QILD-1:2020 visage n.37	Brooman Point	baguette	MCC	Vc	difficile à analyser								
104	QILD-1:2020 visage n.38	Brooman Point	baguette	MCC	difficile à analyser									
104	QILD-1:2020 visage n.39	Brooman Point	baguette	MCC	Ve	iv		x	x					
104	QILD-1:2020 visage n.40	Brooman Point	baguette	MCC	Vib	iv		x	x					
104	QILD-1:2020 visage n.41	Brooman Point	baguette	MCC	Va	difficile à analyser								

104	QILD-1:2020 visage n.50	Brooman Point	baguette	MCC	IVa	i	x		x		x			
104	QILD-1:2020 visage n.51	Brooman Point	baguette	MCC	difficile à analyser									
105	SIHw-1:358 visage n.1	non disponible	multiple	MCC	Vd	iv		x	x					
105	SIHw-1:358 visage n.2	non disponible	multiple	MCC	Ve	ii		x		x				
106	SIHw-1:788 visage n.1	non disponible	baguette	MCC	Va	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.2	non disponible	baguette	MCC	Vd	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.3	non disponible	baguette	MCC	IIIc	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.4	non disponible	baguette	MCC	Va	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.5	non disponible	baguette	MCC	IIIa	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.6	non disponible	baguette	MCC	difficile à analyser									
106	SIHw-1:788 visage n.7	non disponible	baguette	MCC	IIIa		x	il n'y a pas de bouche						
106	SIHw-1:788 visage n.8	non disponible	baguette	MCC	Ve	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.9	non disponible	baguette	MCC	IIIa	i	x		x				x	
106	SIHw-1:788 visage n.10	non disponible	baguette	MCC	difficile à analyser									
106	SIHw-1:788 visage n.11	non disponible	baguette	MCC	IIIa	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.12	non disponible	baguette	MCC	IIIc	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.13	non disponible	baguette	MCC	IIIa	i	x		x					
106	SIHw-1:788 visage n.14	non disponible	baguette	MCC	Vb	iv		x	x			x		
106	SIHw-1:788 visage n.15	non disponible	baguette	MCC	Vd	ii		x		x				
106	SIHw-1:788 visage n.16	non disponible	baguette	MCC	IIIc	iv		x	x					
106	SIHw-1:788 visage n.17	non disponible	baguette	MCC	IVc	i	x		x					
107	Taja-1:2 visage n.1	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	Vd	i	Un oeil ouvert l'autre fermé		x					
107	Taja-1:2 visage n.2	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	VIb	iv		x	x		x			
107	Taja-1:2 visage n.3	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	VIa	difficile à analyser								
107	Taja-1:2 visage n.4	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	Vd	iv		x	x					
107	Taja-1:2 visage n.5	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	Ve	ii		x		x				
107	Taja-1:2 visage n.6	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	IIIa	iv		x	x		x			
107	Taja-1:2 visage n.7	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	VIb	i	x		x		x			
107	Taja-1:2 visage n.8	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	VIIb	difficile à analyser								
107	Taja-1:2 visage n.9	Île Axel Heiberg	baguette	MCC	VIb	difficile à analyser								

4.1.6 Les pétroglyphes du site de Qajartalik (tableau II.6)

Des 116 visages observés sur les calques, 100 ont pu être étudiés plus en détail, alors que notre analyse s'est contentée de relever le type des visages y apparaissant. Pour ce qui est des exemples de visage avec bouche et yeux ouverts, de même que la présence ou non de bouche en forme de « o », ou encore de toute marque associée ou non à des marques rayonnantes, nous savons qu'il en existe d'après les photos prises par les archéologues sur le site, mais il nous a été très difficile d'analyser chacun des 116 visages tirés des calques et d'en proposer une bonne analyse. Cette partie de l'investigation devra selon nous être réalisée de manière plus systématique ultérieurement, dans la poursuite future des travaux d'enregistrement des pétroglyphes sur le site lui-même, étant donné la difficulté d'observer les visages à partir des simples photos et calques présentement disponibles.

Toutefois, nous pouvons conclure que le type de visage le plus représenté sur ce site d'art rupestre est le type VI, ayant pour forme celle que l'on associe à la cruche, soit 37% des visages de Qajartalik. Le deuxième type le plus représenté est le type V, avec 27%, suivi du type VII, avec 17%, du type III, avec 10%, et finalement les types II et IV avec respectivement 4% et 5%. À souligner que l'on ne retrouve pas d'exemples de visage de type I (en forme d'ogive ou de pointe de harpon) à Qajartalik. Cependant, comme nous l'avons indiqué au chapitre II, lors de la présentation de la typologie, le type Ia peut ressembler au type VII de par la forme singulière des visages qui y ont été intégrés. Or, comme les traits du visage sont positionnés dans un sens plutôt que dans un autre, nous pouvons en conclure, dans l'état actuel de nos connaissances et selon les barèmes de notre typologie, qu'il n'existe pas de visage associé au type I au site de Qajartalik (à moins qu'il ne s'en trouve dans les zones ornées non encore étudiées en détail, notamment dans le secteur III du site).

Le visage de type VI le plus représenté appartient au sous-type VIb (45%) et a pour forme celle d'une cruche dont la ligne supérieure n'est pas horizontale mais légèrement incurvée à l'intérieur de la forme. Le deuxième sous-type de visage le plus représenté est celui VIa (32%), suivi du sous-type VIc (21 %) et du sous-type VIId (2%). On n'observe cependant aucun exemple du sous-type VIe.

Pour le type V, soit 27% des visages retenus pour le corpus de Qajartalik, seuls les visages des sous-types Vd, Ve et Vf se retrouvent parmi les faces gravées de Qajartalik. Le sous-type Vd regroupe en l'occurrence la moitié des visages gravés de ce type.

Le visage du type VII, caractérisé par ces deux appendices pointus sur le dessus de la tête, est le troisième en importance au site (17%) avec une nette prédominance du sous-type VIIb (13 visages sur 17, ou 77% du lot).

Les exemples de visages du sous-type III représentent 10% des pétroglyphes et se distinguent soit par la forme ovale, dans le cas du sous-type IIIa, (50%) soit par celle circulaire, pour ce qui est du sous-type IIIc (50%). En revanche, on ne retrouve aucun exemple de visage relevant des sous-types IIIb et IIIc, qui sont ceux dont l'extrémité inférieure se termine en pointe.

Finalement, il n'existe que quelques exemples des types II et IV, regroupant chacun quatre visages. Dans le cas du type II, n'ayant pas de ligne de contour du visage bien marquée, les quatre visages sont strictement associés au sous-type IIb. Pour leur part, les exemples de visage du type IV renvoient seulement au sous-type IVa, qui correspond à la forme la plus rectangulaire des trois sous-types du type IV.

Péroglyphes de Qajartalik :116

numéro de l'objet	n. de catalogue	site	catégorie	Musée	Type	sous-type	yeux ouvert	yeux fermés
1	Secteur A rocher I zone c				figure incomplète ne peut être analysée			
2	Secteur A rocher I zone c				VIc			
3	Secteur A rocher I zone c				VIb			
4	Secteur A rocher I zone c				VIa			
5	Secteur A rocher I zone c				Vd			
6	Secteur A rocher I zone c				VIa			
7	Secteur A rocher I zone c				Vd			
8	Secteur A rocher I zone c				VIb			
9	Secteur A rocher I zone c				IIb			
10	Secteur B rocher I zone a				IIIa			
11	Secteur B rocher I zone a				Vd			
12	Secteur B rocher I zone a				VIc			
13	Secteur B rocher I zone a				Vd			
14	Secteur B rocher I zone a				Vd			
15	secteur B rocher I zone b				VIb			
16	secteur B rocher I zone b				Vd			
17	secteur B rocher I zone b				VIb			
18	secteur B rocher I zone b				VIb			
19	secteur B rocher I zone b				IVa			
20	secteur B rocher I zone b				VIa			
21	secteur B rocher I zone b				VIa			
22	secteur B rocher I zone b				IIId			
23	secteur B rocher I zone b				IVa			
24	secteur B rocher I zone b				IIb			
25	secteur B rocher I zone b				figure incomplète			
26	secteur B rocher I zone b				Vd			
27	secteur B rocher I zone b				VIc			
28	secteur B rocher I zone c				Vd			
29	secteur B rocher I zone c				difficile à définir			
30	secteur B rocher I zone c				VIIb			
31	secteur B rocher I zone c				VIIb			
32	secteur B rocher I zone c				difficile d'associer à un type plus qu'à un autre			

33	secteur B rocher I zone c				VIb			
34	secteur B rocher I zone c				VIb			
35	secteur B rocher I zone c				VIIb			
36	secteur B rocher I zone c				VIa			
37	secteur B rocher I zone c				VIIb			
38	secteur B rocher I zone c				VIIb			
39	secteur B rocher I zone c				VIIb			
40	secteur B rocher I zone c				VIIb			
41	secteur B rocher I zone c				difficile de l'associer à un type plus qu'à un autre			
42	secteur B rocher I zone c				Ve			
43	secteur B rocher I zone c				Vd			
44	secteur B rocher I zone d				IVa			
45	secteur B rocher I zone d				VIc			
46	secteur B rocher I zone d				VIc			
47	secteur B rocher I zone d				VIa			
48	secteur B rocher I zone d				VIc			
49	secteur B rocher I zone d				Vd			
50	secteur B rocher I zone d				VIb			
51	secteur B rocher I zone d				VIb			
52	secteur B rocher I zone d				VIb			
53	secteur B rocher I zone d				IIIa			
54	secteur B rocher I zone d				Ve			
55	secteur B rocher I zone d				VIc			
56	secteur B rocher I zone d				VIb			
57	secteur B rocher I zone d				IIIa			
58	secteur B rocher I zone d				IVb			
59	secteur B rocher I zone d				difficile à définir			
60	secteur B rocher I zone d				Iva			
61	secteur B rocher I zone d				VIa			
62	secteur B rocher I zone d				VIa			
63	secteur B rocher I zone d				VIb			
64	secteur B rocher I zone d				VIb			
65	secteur B rocher I zone d				Vd			
66	secteur B rocher I zone e				Vd			
67	secteur B rocher I zone e				VIb			
68	secteur B rocher I zone f				Ve			
69	secteur B rocher I zone g				IIIId			
70	secteur B rocher I zone g				Vd			
71	secteur B rocher I zone g				VIc			
72	secteur B rocher I zone g				IIIa			
73	secteur B rocher I zone g				Vd			
74	secteur B rocher I zone g				ne peut être analysé			
75	secteur B rocher I zone g				ne peut être analysé			
76	secteur B rocher I zone g				Ve			

77	secteur B rocher I zone g				VIb			
78	secteur B rocher I zone g				IIIa			
79	secteur B rocher I zone g				Vd			
80	secteur B rocher I zone g				IIb			
81	secteur B rocher I zone g				VIIb			
82	secteur B rocher I zone g				Vd			
83	secteur B rocher I zone g				Vd			
84	secteur B rocher I zone g				VIa			
85	secteur B rocher I zone g				Vd			
86	secteur B rocher I zone g				Vd			
87	secteur B rocher I zone g				Ve			
88	secteur B rocher I zone g				VIb			
89	secteur B rocher I zone g				VIIa			
90	secteur B rocher I zone g				VIa			
91	secteur B rocher I zone g				Ve			
92	secteur B rocher I zone g				difficile à analyser			
93	secteur B rocher I zone g				difficile à analyser			
94	secteur B rocher I zone g				III d			
95	secteur B rocher I zone g				VIc			
96	secteur B rocher I zone h				VIa			
97	secteur B rocher I zone h				Ve			
98	secteur B rocher I zone h				VIa			
99	secteur B rocher I zone h				VII			
100	secteur B rocher I zone h				III d			
101	secteur B rocher I zone h				III d			
102	secteur B rocher I zone h				VIa			
103	secteur B rocher I zone h				VIa			
104	secteur B rocher I zone x				VIIa			
105	secteur B rocher I zone x				VIIa			
106	secteur B rocher I zone x				VIIb			
107	secteur B rocher I zone y				VIIb			
108	secteur B rocher I zone y				VIb			
109	secteur B rocher I zone z				VIIb			
110	secteur B rocher I zone z				VIIb			
111	secteur B rocher I zone z				VIb			
112	secteur B rocher I zone z				difficile à associer à un type			
113	secteur B rocher I zone z				VIIb			
114	secteur B rocher I zone z				plus ou moins de contour de visage			
115	secteur B rocher I zone z				Vd			
116	secteur B rocher I zone z				IIb			

4.2 Résultats des analyses comparatives pour les attributs des visages

Suite à toutes ces analyses, nous en venons au constat, en observant les objets bidimensionnels et tridimensionnels du corpus, que les yeux et la bouche qui apparaissent en position fermée chez certains sujets dépeints ne sont habituellement illustrés que par une simple ligne horizontale. Autrement, la bouche sur les visages représentés dans l'art mobilier comme dans l'art rupestre des Dorsétiens est, dans la plupart des cas, ouverte. Mais cette ouverture peut varier, allant de légèrement à plus explicitement ouverte : les visages qui en sont affublés représentent de fait 83% du corpus étudié. Pour leur part, les yeux sont ouverts dans 68% des cas et lorsqu'ils le sont, les visages qui en sont affublés ont la bouche fermée.

Le motif de la bouche en forme de « o » a été identifié sur 17% du mobilier dorsétien, excluant donc ceux du site de Qajartalik. Aussi, toutes les catégories d'objets, à l'exception des masquettes, offrent quelques exemples de visage avec bouche esquissant un « o ». Ce motif a été associé à tous les types de notre typologie, excepté pour le type II, sans ligne de contour du visage vraiment définie si ce n'est par la forme même du médium.

La présence de marques sur les visages illustrés est attestée sur 9 % du corpus analysé et ce motif est présent dans toutes les catégories d'objets. La moitié des masquettes possèdent de fait des marques sur le visage. Il n'existe en revanche aucun exemple de visage du type IV ayant des marques sur le visage.

Il existe par ailleurs des trous de suspension sur des objets inscrits au sein de toutes les catégories retenues (4% du corpus du mobilier dorsétien), à l'exception des baguettes et multiples. En l'occurrence, deux des quatre masques qui ont pu être analysés possèdent chacun des trous de suspension de même que quatre masquettes contenus dans notre corpus.

Finalement, les lignes rayonnantes associées au nez et à la bouche des sujets illustrés sont très peu présentes dans le corpus mobilier (3%). Il n'existe de fait que quelques exemples dans les catégories masquettes, figurines et baguettes multiples.

4.3 Résultats des analyses comparatives pour les types de visages représentés

Première constatation : le type I associé à la forme d'une ogive ou d'une tête de harpon ne se retrouve pas dans les catégories « masques », « baguettes multiples » et « pétroglyphes ». Deuxième constatation : il est assez facile de comprendre que les visages en trois dimensions, à savoir les masques, masquettes et figurines, ont toujours une forme soulignée par une ligne de contour. On ne note donc aucun exemple du type II, type caractérisé par l'absence de contour pour bien définir le visage du sujet, si ce n'est par les limites imposées par le médium lui-même, au sein de ces trois catégories d'objets. Par ailleurs, il n'y a aucun exemple de visage du type IV, celui à forme rectangulaire, dans les catégories « masques » et « masquettes ». Et on ne retrouve pas non plus de visage associé au type VI, qui évoque la forme d'une cruche, dans les catégories « masquettes », « figurines » et « objets indéterminés affichant un visage ». Finalement, en l'absence des deux appendices qu'on peut voir sur le dessus de certaines têtes dépeintes dans l'art dorsétien, on doit reconnaître qu'il n'existe aucun exemple de masques et masquettes à tête munie de cornes, forme que l'on associe au type VII.

Selon nos conclusions, le type en forme de bouclier \ blason (type V), qui représente 30% de notre corpus de travail, est le plus récurrent de tous. Ce type est suivi par le type ovale (type III), qui représente 20% du corpus, du type VI (17%), du type II (11%), du type VII (9%), du type I avec 5% et finalement du type V, à visage de forme rectangulaire (5%).

Cependant, si l'on s'attarde à chacune des catégories d'objets, le type le plus présent sur le site de Qajartalik est le type VI (37%), suivi du type V (27%) et du sous-type VII (17%). Pour ce qui est des baguettes et multiples, le type le plus important de cette catégorie d'objets est le type V (45%), suivi du type III (19%), du type II (14%) et du type VI (11%).

Dans le cas des objets tridimensionnels ne faisant pas partie de ces deux catégories (les visages de Qajartalik et les baguettes/multiples), c'est-à-dire toutes les autres catégories d'objets à l'exception des masques, c'est le visage relevant du type III qui est le plus attesté au sein de ces trois catégories, c'est-à-dire des masquettes, des figurines et des objets indéterminés affichant un visage, à savoir pour 38%, suivi du type I avec 29% tout

spécialement présent dans la catégorie d'objets affichant un visage. En revanche, les visages des types V, VI et VII ne figurent qu'exceptionnellement dans ce lot.

Les résultats finaux permettent donc d'affirmer que c'est le type V qui est le plus courant parmi les types de visages représentés au sein de notre corpus d'analyse, avec 30%. Cependant, comme il a été démontré, le type V est davantage associé aux pétroglyphes et aux baguettes qu'aux autres catégories d'objets : 46 % des visages visibles sur les baguettes et multiples et 26% de ceux des pétroglyphes sont associés au type V. Seuls 23% des masquettes, 5% des figurines, 4% des objets indéterminés affichant un visage ont été identifiés comme appartenant au type V, mais aucun exemple pour ce qui est des masques. Autre constatation : il n'y a aucun exemple de visage du type VI dans les catégories « masquettes », « figurines » et « objets indéterminés affichant un visage »; seuls les masques, les baguettes et les pétroglyphes en offrent des exemples. Par contre, les masques (75%) et les pétroglyphes (38%) représentent les deux catégories ayant le nombre le plus élevé de visages identifiés au type VI.

Est-il alors possible de penser que les baguettes, les masques et les pétroglyphes ont eu une signification commune, étant donnée leurs similitudes stylistiques? Comme nous l'avons mentionné précédemment, les spécialistes ont souvent remarqué la ressemblance entre les visages qu'on retrouve sur les baguettes et les pétroglyphes, de même que sur les masques, et nos observations sur la répartition proportionnelle des visages selon les types représentés et les catégories d'objets définies tendent à supporter cet argument. Par ailleurs, le fait que ces visages soient en mode bidimensionnel, notamment dans le cas des baguettes et des pétroglyphes, cela expliquerait qu'ils relèvent d'une grammaire commune partagée par l'ensemble des Dorsétiens.

Tableau final des types							
Type	Masque	Masquette	Figurine	objet affichant un visage	Baguette et multiple	Péroglyphe	Total
Ia				5			
Ib				4			
Ic				3			
Id		4	4	5			
I	-	4	4	17	-	-	25
IIa				5			
IIb				7	21	4	
II	-	-	-	12	21	4	37
IIIa		4	7	5	10	5	
IIIb		3	1		4		
IIIc	1	3	1	1	11		
IIId			3	4		5	
III	1	10	12	10	25	10	68
IVa				3	4	4	
IVb						1	
IVc					4		
IV	-	-	-	3	8	5	16
Va			1	1	23		
Vb					3		
VC					9		
Vd		2		1	9	14	
Ve		1		1	5	6	
Vf		2			15	7	
V	-	5	1	3	64	27	100
VIa	1				3	12	
VIb					4	17	
VIc					5	8	
VId	2		1		4		
VIe							
VI	3	-	1	-	16	37	57
VIIa				1	3	4	
VIIb				1	5	13	
VII	-	-	2	2	8	17	29
Total	4	19	20	47	142	100	332

4.4 Règles de transfert

L'une des premières règles du transfert de la représentation d'un sujet tridimensionnel (3D) vers sa représentation bidimensionnelle (2D) pourrait être de ne vouloir illustrer que des visages vus de face. En effet, il n'existe pas d'exemple de visages bidimensionnels présentés de profil, de trois quart ou en vue arrière. Deuxième constatation et règle : il n'existe aucun exemple bidimensionnel d'un visage associé à un corps (à savoir les visages visibles sur des

baguettes/multiples et dans l'art rupestre de Qajartalik), contrairement à ce qu'on constate dans les exemples tridimensionnels, à commencer par les figurines. Il pourrait alors s'agir d'une convention se traduisant par une démarche métonymique par laquelle la partie vaut pour le tout. En effet, il n'aurait pas été nécessaire pour les Dorsétiens de représenter tout le corps en vue d'identifier le sujet en question lors de son transfert en deux dimensions. Cela indique aussi l'importance accordée au visage par ces groupes paléoesquimaux en tant que moyen privilégié pour communiquer, exprimer, ce que le corps avait « à dire ».

On peut même se risquer à parler ici de l'existence d'une convention artistique portant sur la simple représentation du visage, au détriment de tout le corps, propre aux Dorsétiens. En effet, nous en avons assez fait la preuve, cette convention est facilement décelable dans les œuvres artistiques du mobilier dorsétien et sur les pétroglyphes qu'on a associés au type VII. À titre d'exemple, nous rappellerons ici les figurines nommées « femme-loup » (3D) (fig. 29 et 30), dont le visage est dépeint avec des pointes bien apparentes sur la tête, qui peuvent être reconnaissables autant dans les exemples en 2D du mobilier dorsétien, dont les baguettes, que sur les gravures rupestres. Comme on l'a montré, lorsque ce type est en 2D, il est facilement identifiable par sa tête bien cornue ou portant de longues oreilles pointues, et nul besoin, apparemment, d'afficher le corps en entier. De plus, nous croyons que certains objets porteurs d'un visage, tels les exemples présentés auparavant (fig. 32, 33 et 34), sont peut-être des variantes du même sujet ou thème de la femme-loup (fig. 29 et 30).

Cette volonté d'accentuer le dessus de la tête en suggérant des petits appendices est aussi attestée, mais de manière moins flagrante, parmi les visages appartenant au type VI, et plus spécifiquement dans les sous-types VIb, VIc et VIe. La ligne supérieure qui marque le contour des visages dans ces sous-types est plus ou moins incurvée à l'intérieur de la forme, donnant l'impression, mais de manière moins flagrante que dans le type VII, de deux petits appendices. Bien que cette ligne de contour dans les sous-types VIa et VIId offrent un trait supérieur horizontal, nos observations nous permettent de conclure que ces sous-types, tout comme les sous-types VIb, VIc et VIe, renforcent l'intention d'accentuer la partie supérieure des visages au point de suggérer peut-être la présence de cornes ou de grandes oreilles pointues. On remarque en effet clairement la volonté de rétrécir la partie supérieure de la

forme, celle qui donne l'apparence générale d'une cruche; le visage aurait pu être tout simplement rond et, comme ces sous-types se rapprochent dans l'intention du type de visage VII, nous pouvons en conclure qu'il y avait probablement cette même volonté de présenter un visage avec deux appendices. Dans le même ordre d'idées, les exemples du corpus classés dans les sous-types Vb et Ve de même que dans le sous-type IVb exhibent, eux aussi, un visage dont la ligne supérieure formant partie du contour est légèrement à plus explicitement incurvée vers l'intérieure de la forme. Ils donnent ainsi, comme dans les exemples précédant, l'impression de deux petits appendices. Il pourrait s'agir en fait de différents stades de transformation d'un être pratiquant le chamanisme, de sa transfiguration suggérant son passage vers un monde suprasensible, ou sinon tout simplement de la représentation de diverses entités du « panthéon dorsétien ».

Si l'on s'accorde pour dire que les types VI, VII de même que les sous-types Vb, Ve et IVb illustrent des visages munis de deux appendices, ou du moins la volonté de suggérer une tête cornue ou affublée de grandes oreilles pointues, ces types et sous-types seraient les plus présents au site de Qajartalik. Il s'agit de 61% des visages qui ont pu être analysés sur les photographies et calques provenant du site de Qajartalik, mais on en retrouve aussi au sein du mobilier d'art dorsétien qui représente 32% des visages des baguettes et des multiples.

Nous ne pouvons confirmer, dans les limites des recherches actuelles, si le site de Qajartalik était un « centre chamanique », comme le propose Plumet (2002). Cependant, les données issues de notre analyse typologies nous permettent de supporter l'hypothèse émise par certains chercheurs au sujet de certains de ces objets, porteurs de visages, de même que les pétroglyphes de Qajartalik qui évoquent le thème chamanique de la transformation ou de la transfiguration (notamment les types VI, VII de même que les sous-types Vb, Ve et IVb), et qui auraient alors servi dans un contexte chamanique.

CONCLUSION

Grâce aux nombreuses découvertes d'objet d'art mobilier dorsétien, depuis l'importante analyse portant sur cette culture par Taylor et Swinton (1967), nous sommes à même de constater aujourd'hui la grande diversité des objets découverts, autant par leurs sujets que par leurs styles. L'art dorsétien est aussi, notamment comme l'a confirmé cette recherche, par la récurrence du motif du visage dans le corpus de mobilier artistique constitué et dans les exemples rupestres sélectionnés, ainsi que par la manière particulière adoptée pour en représenter plus d'un exemple sur un seul médium, comme dans le cas des multiples ou à Qajartalik. Or, l'étude formelle et typologique de ces visages apparaissait jusqu'à maintenant avoir été négligée par les chercheurs, ne serait-ce qu'afin de déterminer plus systématiquement les types de faciès représentés et, par conséquent, l'identification des sujets illustrés. En d'autres termes, la compréhension de cet art de la représentation du visage nécessitait la détermination d'une typologie permettant de mieux comprendre le sens à donner à ces visages. D'où l'intérêt du présent mémoire et de la typologie qui en a été dégagée.

La présente analyse typologique, axée strictement sur la représentation du visage humain, principalement humaine, nous a conduits à mieux définir certaines règles de la « grammaire visuelle » dorsétienne. Or, comme le visage a été le lieu privilégié d'introspection de cette recherche, nous sommes parvenus par une démarche systématique à mieux saisir les thèmes du « vocabulaire visuel » dorsétien, notamment le thème de la transformation. Ce thème pourrait en effet illustrer divers états de transition, notamment le passage chez les chamanes de la forme humaine vers la forme animale, et *a contrario* de la forme animale vers la forme humaine, ou encore du passage de la vie à la mort ou entre « l'ici » et « l'ailleurs. Mais comme la sémantique des motifs n'a pas été le but principal recherché de cette analyse, nous ne pouvons ouvrir en guise de conclusion que certaines pistes de réflexion.

L'analyse proposée dans le cadre de ce mémoire aura donc été concluante dans un premier temps, car elle nous a permis d'identifier, à travers notre corpus de travail (mobilier

et pétroglyphes), sept types et leurs sous-types correspondants. Ainsi avons pu associer chacun des visages à un type et un sous-type et relever facilement, à travers nos grilles d'analyses, lesquels des types et sous-types étaient les plus fréquemment retenus par les Dorsétiens par rapport aux catégories d'objets produits. Cette première étape nous a alors conduits à émettre certaines conclusions à propos de chacune des catégories d'objet de notre analyse.

Dans un deuxième temps, ces mêmes grilles d'analyse nous ont aidé à mieux analyser les principaux traits faciaux (yeux, bouche, nez,) des visages illustrés associés à chacune des catégories d'objets ainsi qu'à travers des attributs du vocabulaire visuel dorsétien (marques, scarifications, trous de suspension, bouche en forme de « o ») ainsi que leurs proportions respectives au sein de la représentation du corpus. Cette deuxième étape de l'analyse formelle nous a alors amené à proposer des remarques en relation avec chacune des catégories d'objets.

Enfin, nous avons pu, après l'analyse formelle et typologique, tirer des conclusions au sujet de quelques règles de transfert marquant le passage d'un sujet tridimensionnel à sa représentation sous forme bidimensionnelle. Première règle, en deux dimensions, les visages sont toujours présentés de face, il n'existe pas d'exemple de visage en vue de profil. Deuxième constatation, il n'existe pas, non plus, d'exemple bidimensionnel d'un visage associé à un corps. La présence d'un corps avec un visage est attestée seulement chez les figurines. On pourrait alors supposer de l'existence d'une « règle de métonymie », lorsqu'on parle de visages bidimensionnels (pétroglyphes, baguettes/multiples), alors qu'il ne serait pas nécessaire de représenter le corps entier pour illustrer un sujet particulier. Cette règle est assez évidente dans les exemples associés au type VII, notamment lors du passage de la figurine prénommée « femme-loup » (3D) à celui de certains visages bidimensionnels visibles au site de Qajartalik.

L'analyse des objets du mobilier dorsétien présentant un ou des visages, ainsi que l'analyse des visages gravés de Qajartalik, nous a donc incité à établir que le type le plus représenté dans l'ensemble du corpus est le type V avec 30%, suivi du type III avec 20%. Cependant, comme il a été mentionné, les visages les plus nombreux au sein des

pétroglyphes sont associés au type VI (37%), suivi du type V (27%) et du type VII (17%), et pour les baguettes et multiples, le type de visage le plus fréquent est le type V (45%), suivi du type III avec 19%, du type II à 14% et du type VI avec 11%. Si l'on s'entend pour dire que les types de visage VI, VII et des sous-types Ve, Vb et IVb illustrent des êtres « anormaux » ou hybrides parce que portant une tête avec deux appendices, ces « êtres » seraient les plus représentés sur le site de Qajartalik, soit 61% des visages qui ont pu être analysés à cet endroit. Dans le cas des baguettes, le nombre est moins élevé avec 32% des visages associés aux visages des types VI, VII et des sous-types Ve, Vb et IVb. Bien que l'objectif de ce mémoire n'était pas d'interpréter le sens que pourrait avoir eu certains visages ou types de visages et qu'il faut utiliser avec précaution toutes références aux données ethnographiques puisées par enquêtes auprès des groupes culturels historiques de l'Arctique — en rappelant ici que les Dorsétiens ne sont pas considérés par les préhistoriens et généticiens comme étant les ancêtres directs des Inuits —, les résultats de notre analyse nous permettent néanmoins de faire quelques observations en lien avec les thèmes chamaniques précédemment discutés aux chapitres I et II, notamment le thème de la transformation.

Les visages présentant de manière plus ou moins explicite deux appendices sur la tête (les types VI, VII et les sous-type Ve, Vb et IVb) sont visuellement plus hybrides que les autres types et pourraient représenter des êtres en métamorphose, c'est-à-dire en phase plus ou moins avancée de transformation vers l'état animal, ou à l'inverse, de l'animal vers l'humain. Il est cependant important de mentionner que McGhee a déjà démontré que ça pourrait être parfois aussi la représentation des coins relevés d'un haut de col caractéristiques des parkas portés par les Dorsétiens, comme en fait foi en particulier l'une des figurines (fig.21). Il serait tentant ici d'identifier ces entités comme la représentation des *tuurngait* (esprits-aidants des chamanes), comme l'avait rapporté les guides inuits à Saladin d'Anglure en 1961 lors de la découverte du site de Qajartalik. Ce qui rejoint l'hypothèse la plus souvent retenue au sujet de la signification des pétroglyphes de Qajartalik, comme ayant été un lieu où les chamanes entraient en contact avec le monde des esprits et avec celui des ancêtres, afin de contrer les importants changements climatiques qui ont assurément

bouleversés la vie des Dorséliens en perturbant leurs moyens de subsistance (Arsenault, Gagnon et Gendron 1998; Plumet 2002; Taçon 1993).

Les visages du type I pourraient, quant à eux, représenter une autre variante du thème de la transformation dans le vocabulaire dorsélien et/ou il pourrait s'agir d'une toute autre entité représentée. Le thème de la transformation, dans le cas du type I, semble être le passage de la forme humaine vers la forme d'un objet, notamment une tête de harpon. Le type I, comme il a été mentionné auparavant, semble aussi évoquer un autre thème chamanique, celui du « vol chamanique », c'est-à-dire symbolisant le passage entre « l'ici et l'ailleurs », notamment dans l'exemple d'une figurine dont la tête et le corps exhibent la forme d'une tête de harpon (fig.24).

L'analyse des attributs du visage (yeux, bouches, marques faciales, etc.) nous a permis d'arriver aussi à certaines constatations (importance ou rareté d'une bouche ouverte ou non, traits faciaux sur les joues ou le front, etc), bien qu'étant donné les limites de cette recherche et comme il s'agit d'un tout autre contexte culturel, cette analyse n'a pas non plus eu pour objectif d'interpréter le sens à donner aux expressions ou émotions de ces visages (peur, joie, surprise). Ainsi, les bouches sont, dans 83% des cas, en position ouvertes, allant de légèrement ouvertes à béantes, et, dans certains cas (11% du corpus), elles adoptent la forme en « o » que les spécialistes ont habituellement associé au souffle de la personne. Cette forme particulière est donc un motif qu'on peut identifier comme faisant partie du vocabulaire visuel dorsélien, bien que sa signification restera sans doute toujours discutable. Cette volonté de présenter des visages avec une bouche ouverte vient peut-être rejoindre le même concept que veulent exprimer plusieurs groupes culturels du circum-arctique à l'époque historique, à savoir, la représentation du souffle en tant que symbole de la présence de la vie.¹⁴ A l'opposé, une bouche fermée pourrait signifier l'absence de souffle, voire suggérer la mort, sinon le simple fait de dormir. Cependant, une bouche ouverte pourrait tout aussi bien être la représentation d'une personne qui ronfle, et donc avoir été ainsi représentée avec la bouche ouverte et en sommeil profond.

¹⁴ Il est rapporté notamment par Rasmussen de l'importance du souffle pour les groupes culturels du nord notamment au Groenland : [...] these souls gather all the person's life force, which emanates from the mouth. When a human being dies, it therefore stops breathing (Rasmussen, cité par Kaalund, 1983 : 14).

Les yeux sont ouverts dans 68% des cas. Il est permis de penser que les yeux ouverts étaient pour les Dorsétiens l'indice de la présence de la vie et qu'en revanche des yeux clos pouvaient symboliser l'absence de vie ou tout simplement le fait de dormir ou encore de méditer.

La présence de lignes, ou traits rectilignes, sur le visage avait assurément une signification particulière pour les Dorsétiens, étant donné leur rareté, mais elles sont néanmoins présentes dans le corpus dorsétien (11%). Plus rarement, les lignes rayonnantes, un motif somme toute très peu utilisé et qu'on voit comme jaillissant du nez ou de la bouche de certains sujets, pourrait illustrer le souffle proprement dit, autre indice de vitalité. Il s'agit alors peut être d'un motif qui renvoie à des événements particuliers, voire une représentation métaphorique de la pratique chamanistique de faire sortir son esprit-guide du corps par le souffle puissant. Mais il pourrait aussi s'agir d'un moyen visuel utilisé jadis par les Dorsétiens afin de représenter le chant ou le cri humain.

Finalement, selon les données tirées de notre analyse des objets du mobilier qui illustrent un faciès, 11% du corpus montrent la présence de trous de suspension qui servaient vraisemblablement, dans le cas des masques, à les assujettir devant le visage; dans le cas des masquettes, on peut penser que ces objets étaient portés au cou ou aux vêtements afin de servir d'amulette.

En s'attardant finalement à chacune des catégories, notre analyse nous a conduit à relever des indices de transformation propre ou commune à chacune des catégories (masques, masquettes, figurines, objets indéterminés affichant un visage, baguettes ou multiples et pétroglyphes) de notre corpus.

Selon notre analyse, les masques recèlent à divers degrés des indices de transformation, ne serait-ce qu'en retenant simplement l'argument selon lequel la fonction du masque en lui-même transforme celui qui le porte. Par exemple, on a vu que certains masques exhibent plus ou moins explicitement des traits à la fois humain et animal (légères pointes sur la tête, traits du visage principalement humains mais avec d'autres qui lui donnent une apparence hybride). D'ailleurs, quelques-uns de ces masques affichent des marques qui

pourraient évoquer soit des tatouages, des peintures faciales ou des scarifications, soit encore le crâne d'un mort ou un visage à tout le moins émacié.

Le thème de la transformation est plus diversifié dans la forme des masquettes, certaines ressemblant effectivement à de petits masques, d'autres à des faciès émaciés ou d'apparence squelettique qui pourraient alors représenter des visages en processus de décomposition. De plus, il n'existe aucun exemple de masquette suggérant la présence de cheveux, ce qui pourrait aussi être interprété comme l'indice du passage de la vie vers la mort, ou sinon d'un traitement particulier du crâne du sujet juste avant ou après son décès.

L'étude des figurines nous a permis d'explorer le thème de la transformation, non seulement par l'apparence affichée d'un visage, mais aussi par le traitement du corps du sujet. Il existe en effet des exemples de figurines exhibant des visages et des corps hybrides, comme il existe d'autres figurines anthropomorphiques qui épousent aussi la forme d'une tête de harpon. On ne retrouve pas en revanche de figurines avec une tête exhibant la présence de cheveux. D'autres exemples arborent cependant un visage possédant des marques, qui apparaissent également sur certains corps de figurines. Tout cela pourrait certes évoquer le motif du squelette. Finalement, la transformation physique du corps peut être aussi suggérée par la forme arrondie du ventre de quelques figurines et pourrait alors être l'illustration d'une grossesse.

La catégorie d'objets indéterminés affichant un visage contient aussi des exemples recelant des indices de transfiguration, notamment par la forme des visages ayant deux appendices évoquant la présence de cornes ou de grandes oreilles pointues, à l'instar de ce qui apparaît sur des objets qui ressemblent à de petites baguettes.

Les baguettes et les multiples exhibent à la fois des visages aux traits hybrides et des visages singuliers d'apparence humaine. Or, parmi ces représentations de visage, ils s'en trouvent qui semblent avoir davantage des traits européens que esquimoïdes, ce qui a incité certains chercheurs, notamment Patricia Sutherland¹⁵, à y voir un indice suffisant de contact entre les Dorsétiens et des groupes scandinaves, comme on le rapportait au chapitre I.

¹⁵ Information tirée du site internet Helluland au Musée canadien de Civilisations : <http://www.civilisations.ca/cmcc/exhibitions/archeo/helluland/str0501f.shtml>, (31-12-2008

Toutefois, comme dans plusieurs autres cas mentionnés, il semble qu'il n'y ait pas eu d'éléments sur tous ces visages suggérant la présence d'une chevelure. Les pétroglyphes présentent pour leur part beaucoup de similitudes avec les baguettes et multiples, notamment dans les exemples de visages aux traits hybrides, et probablement parce qu'il s'agit aussi, dans les deux cas, de visages bidimensionnels et qui épousent la même disposition (visages collés les uns aux autres, dans diverses positions, par exemple tête contre tête. Notre analyse a démontré que 61% des visages analysés à Qajartalik appartiennent au type Ve, VI et VII, soit les types exhibant deux petits appendices et suggérant alors des êtres hybrides transformés ou en voie de transformation.

Le visage était assurément un motif visuel important pour les Dorsétiens, comme il allait l'être aux époques ultérieures, comme le confirment d'ailleurs les données ethnographiques issues des différentes régions de l'Arctique (Blodgett 1979; Fienup-Riordan 1996; Fitzhugh 1982; Gritton 1984; Kaalund 1983). Pour plusieurs de ces groupes, le visage d'apparence humaine a été traditionnellement le moyen visuel privilégié de représenter l'*inua*, l'esprit.¹⁶

Contrairement aux Dorsétiens, traditionnellement, les Inuits de l'Arctique canadien ne semblaient pas, du moins selon les données ethnographiques et comme le suggère le mobilier, vouer un intérêt particulier à la représentation du visage ou du masque.¹⁷ Toutefois, le visage a très souvent été représenté dans l'art inuit des dernières décennies, parfois en le reproduisant en plusieurs exemplaires sur un même médium, un peu à l'instar de ce que l'on peut voir sur les baguettes dorsétiennes. (Blodgett 1974 : 1)

¹⁶ Par exemple selon les données ethnographiques provenant de l'Alaska, une région de l'Arctique dont les masques ont été abondamment utilisés, plus particulièrement au XIXe siècle, l'*inua* pouvait prendre différentes formes physiques afin d'être perçue, mais la forme la plus commune était l'apparence humaine. De plus, tout animal ou objet inanimé, fait par la main de l'homme ou non, un artefact, un simple bout de bois, ou encore un lieu, possédait une *inua* (Fitzhugh et Kaplan 1982 : 14).

¹⁷ Selon Boas, dans le cas de la représentation des *tuurngait*, il est pratiquement impossible d'en retrouver dans les données ethnographiques hormis dans les précieux dessins réalisés par des chamanes du centre et de l'est du Canada durant la *Fifth Thule Expedition* par Rasmussen en 1921-1924, les « Esquimaux » ne produisaient pas de telles images ni celles d'autres êtres surnaturels, mais utilisaient abondamment les amulettes. Certaines étaient transmises de génération en génération par héritage, d'autres étaient données par les *tuurngait* (Boas 1888 : 591-592).

Ainsi, dans le cadre d'un projet de recherche visant à recueillir des informations sur les *tuurngait*, les aînés et les étudiants inuits en art visuel ont réalisé des dessins et des gravures à l'eau forte, en 1999, à Iqaluit, en s'inspirant de la liste de Peck¹⁸

Les dessins réalisés par les aînés et les étudiants démontrent clairement, selon Laugrand, Oosten et Trudel (2000 : 116), une continuité avec ceux récoltés auprès des chamanes durant la *Fifth Thule Expedition*. Selon leurs conclusions, les têtes des *tuurngait* réalisées par les aînés en 1999 semblent être la partie du corps sur laquelle on porte le plus d'importance, étant, dans certains cas, le principal attribut du *tuurngaq*. La plupart des *tuurngait* sont habituellement des êtres humains. Or, un seul des dessins réalisés par des aînés exhibe une tête animale, mais, dans plusieurs cas des attributs animaux sont ajoutés à la composition pour ainsi être à même de reconnaître la nature de l'esprit (*ibid.* : 114). Malgré quelques changements à travers le temps, les *tuurngait* illustrés dans ce livre affichent, selon Laugrand, Oosten et Trudel, une continuité remarquable (*ibid.* : 116).

L'importance des visages à l'époque récente, depuis le 19^e siècle, semble donc issue d'une longue tradition qui pourrait remonter aux cultures paléoesquimaudes, notamment dorsétienne. Nous sommes néanmoins en présence de deux contextes culturels différents, Dorsétien versus Thuléen, et il faudrait assurément des recherches plus poussées sur le terrain afin de mieux comprendre l'univers culturel dorsétien qu'on présume avoir été chamannique, de même que, comme le suggère Sutherland (2001 : 136), de se référer aux

¹⁸ Le révérend Edmund James Peck avait recueilli, entre les années 1897 et 1914, 347 noms, descriptions et informations sur les *tuurngait* (au sing., *tuurngaq*) dans la partie sud de l'Île de Baffin (Laugrand, Oosten, Trudel 2000 : 36). Selon ces données, le rôle ou la fonction principale de la plupart des esprits aidants des chamans, les *tuurngait*, était de fournir des ressources alimentaires, tout en apportant de la joie et de la lumière. Ils pouvaient aussi, mais moins fréquemment, influencer les conditions climatiques, guérir les malades et tuer les mauvais esprits (*tupilait*). Selon la liste de Peck, la majorité des *tuurngait* ressemblent aux êtres humains, mais, qu'ils soient animaux ou humains, les *tuurngait* sont toujours décrits comme étant semblables à un loup, un morse ou un homme. Leur apparence dérive d'une forme normale, soit humaine ou animale (Laugrand, Oosten et Trudel 2000 : 80). Lorsqu'ils ont une apparence animale, les plus représentés sont l'ours et le chien; l'ours étant considéré comme un excellent *tuurngaq* (*ibid.* : 108). De plus, certains *tuurngait* possèdent les traits de plus d'un animal. Bien que leur localisation soit plus ou moins claire, il semble que la majorité habitait la terre et, dans un moins grand nombre, le ciel et la mer. Dans le sud de la Terre de Baffin, être le propriétaire de lieux, d'objets et de ressources animales semble avoir été la fonction principale des *tuurngait*. Certains sont propriétaires à la fois d'une maison et d'un territoire. Les *tuurngait* peuvent habiter divers endroits : un iceberg, une pente etc. Certains habitent même les roches et sont alors l'*inua* de ces formations.

cultures sibériennes à travers une analyse beaucoup plus poussée de leur vocabulaire et grammaire visuels.

Un travail plus étoffé d'analyse formelle reste également à faire dans les différents sites rupestres de la région de Kangiqsujaq. La présente recherche de maîtrise a néanmoins démontré l'importance d'analyser et de comparer de plus près les visages du mobilier dorsétien versus les pétroglyphes, le visage étant un lieu significatif d'introspection en vue comprendre un peu mieux cette culture disparue.

BIBLIOGRAPHIE

- Appelt, M., J. Gagnon et H. C. Gullov (éds.). 2002. *Identities and Cultural Contacts in the Arctic, Proceedings from a Conference at the Danish National Museum Copenhagen, November 30 to December 2 1999*, Danish Polar Center, Publication 8, Copenhagen.
- Arellano, Alexandra. 1996. « Le musée et le masque : Essai sur la représentation et l'horizon de la culture ». Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- Arsenault, Daniel. 1998a, « Esquisse du paysage sacré algonquien. Une étude contextuelle des sites rupestres du Bouclier canadien ». *Recherches amérindiennes au Québec*, XXVIII (2), p. 19-39.
- Arsenault, Daniel, et Louis Gagnon. 1998. « Pour une approche sémiologique et contextuelle en archéologie rupestre du Bouclier canadien ». *L'éclaireur et l'Ambassadeur : essais archéologiques et ethnohistoriques en hommage à Charles A. Martijn*: 213-41, R. Tremblay (éd.). Montréal : *Recherches Amérindiennes au Québec*. Paléo-Québec 27.
- Arsenault, D, L. Gagnon et D. Gendron. 1998. « Investigation archéologiques récentes au sud de Kangirsujuaq et sur le site à pétroglyphes de Qajartalik, détroit d'Hudson, Nunavik. ». *Études Inuit*, Vol. 22, no 2, p.77-115.
- Arsenault, D et L. Gagnon. 2002. « Les représentations rupestres autochtones, Du lieu in situ au lieu muséal : perte ou enrichissement? ». *Ethnologies, Musées*, vol. 24,2, p.139-160.
- Arsenault, Daniel. 2004. « From natural landscape to spiritual places in the algonkian sacred landscape; an archaeological and ethnohistorical analysis of Canadian Shield rock-art sites ». In *The figured landscapes of rock-art*, sous la dir. De Christopher Chippindale et George Nash, Cambridge, University of Cambridge.
- Arsenault, D, L. Gagnon, D. Gendron, et C. Pinard. 2005. « Kiinatuqarvik, a multidisciplinary archaeological project on Dorset petroglyphs and human occupation in Kangirsujuaq area ». In *Contributions to the study of the Dorset Palaeo-Eskimos*, sous la dir. de P. Sutherland (dir.). Gatineau, Mercury Series, Archaeology paper 167, Canadian Museum of Civilization Corporation, p. 105- 120.
- Arsenault, D et D. Gendron, éds. 2007. « Des Tuniiit aux Inuits : Patrimoine archéologiques et historique au Nunavik. Bilan de recherche ». In *Les Cahiers d'Archéologie du CÉLAT* et l'institut culturel Avataq, Montréal et Québec.
- Arsenault, D. 2007a. « Nouveau regard archéologiques sur d'ancienne figures gravées. Les pétroglyphes du site de Qajartalik, Nunavik ». In *Des Tuniiit aux Inuits : Patrimoines archéologique et historique au Nunavik* : 215-233, D. Arsenault et D. Gendron (éds.). Québec et Montréal: CÉLAT. Les Cahiers d'Archéologie no 21, et l'Institut culturel Avataq. Publication en archéologie du Nunavik no 2.
- Arsenault, D. 2007b. « Introduction ». In *Des Tuniiit aux Inuits : Patrimoines archéologique et historique au Nunavik* : 17-19, D. Arsenault et D. Gendron (éds.). Québec et Montréal: CÉLAT. Les Cahiers d'Archéologie no 21, et l'Institut culturel Avataq. Publication en archéologie du Nunavik no 2.

- Auger, Emily. 2005. *The Way of Inuit Art*. London: McFarland and Company Inc.
- _____ 1985. «The influence of Religion on Dorset and Ipiutak Art». Maîtrise, Victoria, University of Victoria.
- Bahn, P.G. 1998. *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Barré, George, 1970. «Reconnaissance archéologique dans la région de la baie de Wakeham (Nouveau-Québec)». Montréal, Publication n° 1, Société d'archéologie préhistorique du Québec.
- Blodgett, Jean. 1974. «Multiple human images in Eskimo sculpture». Mémoire de maîtrise, Vancouver, University of British Columbia.
- _____ 1978. *The coming and going of the Shaman: Eskimo Shamanism and art*. Winnipeg: The Winnipeg Art Gallery.
- _____ 1979: «Multiple human images in Eskimo sculpture. Part II: Explanation from the Dorset culture». *Arts and Culture of the North* 3 (2), p. 159-64.
- Boas, Franz. 1901-1907. «The Eskimo of Baffin Land and Hudson Bay». *Bulletin of the American Museum of Natural History*. New York. 15.
- _____ 1964. *The Central Eskimo* (1888). Lincoln: University of Nebraska Press.
- Bruemmer, Fred, 1973. «The petroglyphes of Hudson Strait », *The Beaver. Magazine of the North*, Winnipeg, 304 (1), p. 33-35.
- Chinppindale, Christopher. 2001. «Studying Ancient Picture as Pictures » in *Handbook of Rock Art research*. Whitley, David. ed. p. 247-272. Walnut Creek : AltaMira Press.
- Clottes, J. – Lewis-William, D. 2001. *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées. Suivi Après les Chamanes, polémique et réponses*. Paris: La maison des roches.
- Conkey, Margaret W – Olaga Soffer. Edt. 1997. *Beyond Pleistocene Image and Symbol*. San Francisco: The California Academy of Sciences.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1972-1980. *Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- Diamond, Jenness. 1925. «A new Eskimo Culture in Hudson Bay ». *Geographical Reviews* 15, p. 428-437.
- Dowson, Thomas A. et Martin Porr. 2001. «Shamanistic imagery and the Aurignacian Art of south-west Germany ». In *The archaeology of Shamanism*, p. 165-177. London: Routledge.
- Drouin, Gilles. 2001. «Les esprits de Qajartalik», *Contact Université Laval*, printemps 2001, volume 15, numéro 3, p. 6-8.
- Eliade, Mircea. (1968- 1951). *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot.

- Fienup-Riordan, A. et Meade, M. 1996. *Our Way of Making Prayer Yupik Masks and the Stories they tell*. Anchorage: Anchorage Museum of History and Art.
- Fitzhugh, William W. et Susan A. Kaplan (dir.). 1982. *Inua : spirit world of the Bering Sea Eskimo*. Washington : Published for the National Museum of Natural History by the Smithsonian Institution Press.
- Francfort, H-P.- Hamayon, R, N. ed. 2001. *The Concept of Shamanism : Uses and Abuses*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Francis, Julie E. 2001. « Style and Classification ». In *Handbook of Rock Art research*. Whitley, David.ed. p. 221-244. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Furst, Peter T. 1973/4. « The roots and continuities of shamanism ». *Arts Culture* 30 (5/6), p. 33-60.
- Gagnon, Louis, A. Bergeron, M. Aubert et D. Arsenault 2007: « Qajartalik : péril en la demeure, mythe ou réalité? Bilan des recherches en conservation à la carrière à pétroglyphes de Qajartalik (jEv-I) ». In *Des Tunit aux Inuits : Patrimoine archéologique et historique au Nunavik* : 249-263, D. Arsenault et D. Gendron (éds.). Québec et Montréal : Célac. Les Cahiers d'Archéologie no 21, et l'Institut culturel Avataq. Publication en archéologie du Nunavik no 2.
- Gendreau, A et Maranda, P. 1999. « Masques démasqués ». In *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 3, 1993, p. 5-11.
- Giedion, Sigfried. 1965. *L'éternel présent : constance et changement*. Bruxelles: Éditions de la connaissance.
- Gilber, R. et H.C. Gullov. 1997. *Fifty Years of Arctic Research, Anthropological Studies from Greenland to Siberia*, Publication of the National Museum, Ethnographical Series, vol. 18. Copenhagen: Departement of Ethnography, The National Museum of Denmark.
- Gritton, Joy Leane. 1984. « The Incised Lines of the wooden Eskimo mask from, Angmagssalik, Greenland ». Maîtrise, Albuquerque, University of New Mexico.
- Heizer, Robert. F. 1947. « Petroglyphs from southwestern Kodiak Island, Alaska », *Proceedings of the American philosophical society*, vol. 91, no. 3, august, p. 284- 293.
- Helmer, James W. 1986. « A face from the Past: An early Pre-Dorset Ivory Maskette from Devon Island, N.W.T » in *Études Inuits Studies*, 1986, 10 (1-2), p. 179-202.
- Hill, J. N. et R. K. Evans. 1972. « A Model for Classification and Typology ». In *Models in Archaeology*, p. 231-73, D.L Clarke (éd.). London : Methuen.
- Jakobsen, Merete Demant. 1999. *Shamanism, Traditional and Contemporary Approaches to the Mastery of Spirits and healing*. New York: Berghan Books.
- Jordan, Richard H. 1979/1980. « Dorset Art from Labrador », *Folk*, vol. 21-22, p. 397-417.
- Kaalund, Bodil. 1983. *The art of Greenland*. Berkeley: University of California Press.
- Kehoe, Alice. 1990. *Shamans and Religion. An Anthropological Exploration in Critical Thinking*. Prospect Heights: Waveland Press Inc.

- Krieger, A. D. 1944. « The Typological Concept ». *American Antiquity*, 9, p. 271-88.
- Langlais, Amélie, 2007. « Étude des modes d'extraction à la carrière de stéatite de Qajartalik (JhEv-1) ». In *Des Tuniiit aux Inuits : Patrimoines archéologique et historique au Nunavik* : 234-248, D. Arsenault et D. Gendron (éds.). Québec et Montréal : CÉLAT. Les Cahiers d'Archéologie no 21, et l'Institut culturel Avataq. Publication en archéologie du Nunavik no 2.
- Laugrand, Frederic; Jarich Oosten, François Trudel. 2000. *Representing Tuurngai*. Coll. « Memory and history in Nunavut Arctic College » 1. Iqaluit, N.W.T. : Nunavut Arctic College.
- Layton, Robert. 1991. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Le Breton, David. 2003. *Des visages: essai d'anthropologie*, Paris: Métailié.
- Lommel, Andreas. 1967. *Shamanism: The beginning of art*. Toronto: McGraw-Hill Book Co.
- Lorblanchet, Michel. 1999. *La naissance de l'art. Genèse de l'art préhistorique*. Paris: Éditions Errance.
- Lyons, Diane. 1982. « Regionalism of Dorset art style: a comparative analysis variability in five Dorset art samples ». Mémoire de maîtrise, Calgary, University of Calgary.
- Mathiassen, Therkel. 1927. *Archaeology of the Central Eskimo*. New York: Ams Press.
- Martynov, Anatoly I. 1991. *The ancient art of Northern Asia*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Mary-Rousselière, Guy. 1970. « An important archaeological discovery ». *Eskimo* 84, p. 18-24.
- _____ 1971. « New discovery of masks at Button Point ». *Eskimo* 28th year (2), p. 19-20.
- _____ 1976. « The Paleoeskimo in Northern Baffin Land ». *Paleoeskimo Problems. Memoirs of the Society for American Archaeology*, No. 31. Washington.
- Maxwell, Moreau S. 1985. *Prehistory of Eastern Arctic*. Orlando, Fla; Montréal: Academic Press.
- Meldgaard, Jorgen. 1960. *Eskimo sculpture*, London: Methuen et Co. Ltd.
- McGhee, Robert. 1974/5. « Late Dorset art from Dundas Island, Arctic Canada ». *Folk* 16-17, p. 133-45.
- McGhee, Robert et James A. Tuck. 1976. « Un-dating the Canadian Arctic ». In *Eastern Arctic : Paleoeskimo problems*. Moreau S. Maxwell, (éd.). *Memoirs of the Society for American Archaeology*, n. 31, p. 6-14.
- _____ 1978. *Canadian Arctic prehistory*. Toronto : Van Nostrand Reinhold Ltd.
- _____ 1980. « Ancient fine art is founded in the High Arctic ». *Canadian Geographic* 100 (2), p. 18-23.
- _____ 1981. *Les Tuniiit, premier habitants de l'Arctique polaire*. Hull: Musée National de l'Homme.

- _____ 1996a. Et P. Sutherland. *Quêtes et songes hyperboréens, La vie et l'art d'un peuple ancien de l'Arctique*. Guide de l'exposition. Hull : Musée Canadien des Civilisations.
- _____ 1996b. *Ancient People of the Arctic*. Vancouver: University of British Columbia Press
- _____ 2004. *The last imaginary place, a human history of the Arctic world*. Toronto: Key Porter books,
- Morrison, David. 1992. *Chasseur de l'Arctique, les Inuits et Diamond Jenness*. Hull: Musée Canadien des Civilisations.
- Nelson, Edward William. 1899. *The Eskimo about Bering Strait*. Bureau of American ethnology report, vol. 18, pt. 1. Washington, D.C.
- Nunley, John W. et Cara McCarty. 1999. *Masks, faces of culture*. New York: Abrams in association with the Saint Louis Art Museum.
- Pasztory, Esther. 1982. « Shamanism and North American art ». In *Native North American art history*,(Zena Matthews and Aldona Jonaitus, eds.), p. 7-30. Palo Alto: Peek Productions.
- Pearson, James L. 2002. *Shamanism and the Ancient mind, a cognitive approach to archaeology*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Perrin, Michel. 2001. *Le Chamanisme. Que sais-je?* Paris: Presses Universitaires de France.
- Plumet, Patrick. 2002. « L'importance archéologique de la région de Kangirsujuaq au Nunavik (Arctique québécois) : Un centre chamanique ». In *Fifty Years of Arctic Research, Anthropological Studies from Greenland to Siberia*, sous la dir. de R. Gilberg and H.C Gullov, (18) p. 249 -260. Copenhagen : The National Museum of Denmark, Ethnographical Series.
- Price, Neil, edt. 2001. *The archaeology of Shamanism*. London: Routledge.
- Rasmussen, Knud. 1929. *The Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos*, Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24. Vol. VII, No.1. Copenhagen.
- _____ 1930. *Observations on the intellectual culture of the Caribou Eskimos*. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24. Vol. VII, No.2. Copenhagen.
- _____ 1931. *The Netsilik Eskimos: Their social Life and Spiritual culture*. Report of the Fifth Thule Expedition 1921-24. Vol. VIII, Nos. 1-2. Copenhagen.
- Ray, Dorothy Jean et Alfred A. Baker. 1967. *Eskimo Masks: Art and ceremony*. Seattle: University of Washington Press.
- Ray, Dorothy Jean. 1977. *Eskimo art, tradition and innovation in North Alaska*. Seattle: University of Washington Press.
- _____ 1981. *Aleut and Eskimo art: Tradition and innovation in South Alaska*. Seattle: University of Washington Press.
- Sackett, J.R. 1966. « Quantitative Analysis of Upper Paleolithic Stone Tools ». *American Antiquity*, 25, p. 324-29.

- Saladin d'Anglure, Bernard. 1962. « Découverte de pétroglyphes à Qajartalik sur l'île de Qikertaaluk ». *North*, IX(6), p. 34-39.
- _____ 1963. « Discovery of Petroglyphs near Wakeham Bay ». *The Arctic Circular* 15 (1), p. 6-13.
- _____ 1965-66. *Rapport succinct sur le travail effectué au cours de l'été 1965 pour le Musée national du Canada*, Rapport déposé à la Commission archéologique du Canada.
- _____ 1999. Edited By. *Interviewing Inuit Elders, Cosmology and Shamanism*. Iqaluit, Nunavut : Language and Culture Program of Nunavut Arctic College.
- Schneider, Lucien. 1985: *Ulirnaigutiit – An Inuktitut-English Dictionary of Northern Quebec, Labrador and Eastern Arctic Dialects*. La Presses de l'Université Laval.
- Simmel, George. 1901 : *La tragédie de la culture*. Paris: Éditions Rivages.
- Song, Yaoliang. 1998 : « Prehistoric human-face petroglyphs of the North Pacific region ». Supplement *Arctic studies center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institutio*. July 1998, n° 1-4.
- Spaulding, A. 1965. « Statistical Techniques for the Discovery of Artifact Types ». *American Antiquity*, 18 , p. 305-13.
- Sutherland, Patricia. 1997: « The variety of Artistic Expression in Dorset Culture ». In *Fifty Years of Arctic Research, Anthropological Studies from Greenland to Siberi*., Sous la direction de R. Gilberg et H.C. Gulløv (éds.), p. 287-293. Copenhagen: National Museum of Denmark, Ethnographical Series.
- _____ 2001 : « Shamanism and the iconography of Palaeo-Eskimo art ». In *The archaeology of Shamanism*, Neil Price (éds.), 135-145. London: Routledge.
- _____ 2005. *Contributions to the study of the Dorset Palaeo-Eskimos*. Sous la dir. De P. Sutherland (dir.). Gatineau, Mercury Series, Archaeology paper 167, Canadian Museum Civilization Corporation.
- Taçon, P.S. 1983a. « An analysis of the function and meaning of prehistoric Dorset art in relation to cultural and environmental stress ». Mémoire de maîtrise, Peterborough: Trent University.
- _____ 1983b, « An analysis of Dorset Art in relation to prehistoric culture stress ». *Études / Inuits / Studies*, vol. 7 n° 1, p. 41-65.
- _____ 1993 « Stylistic Relationship Between the Wakeham Bay Petroglyphs of the Canadian Arctic and Dorset Portable Art ». In *The Post-Stylistic Era or Where Do We Go From Here?*, M. Lorblanchet et P.C. Bahn (éds.), p. 151-162. Oxford: Oxbow.
- Taylor, W.E. and G. Swinton. 1967. « Prehistoric Dorset Art ». *The Beaver* No. 298, p. 32-47.
- Thalbitzer, William. 1912. « Ethnological Collections from East Greenland ». *Meddelelser on Gronland*, 39, p. 319-755.

- Vastokas, Joan M. 1967. « The Relation of Form to Iconography in Eskimo Masks ». *The Beaver* (Autumn), p. 26-31.
- Whitley, David. 1987. « Socioreligious context and Rock Art in East-Central California ». *Journal of Anthropological Archaeology*, 6, p.159-88.
- Whitley, David.edt. 2001. *Handbook of Rock Art research*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- Windmiller, Ric. 1974. « Formal variation in Dorset Art: a conceptual study of archaeological data ». Mémoire de maîtrise, Winnipeg, University of Manitoba.
- Wright, James V. 1981. *Visages de la préhistoire du Canada*. Musée national du Canada. Montréal : Fides.

TYPOLOGIE I

TYPOLOGIE

TYPE I:

I. a.



I. b.



I. c.



I. d.

TYPE II:

II. a.



II. b.

TYPE III:

III. a.



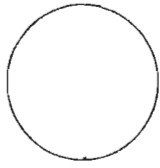
III. b.



III. c.

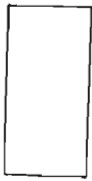


III.d.



TYPE IV:

IV.a.



IV.b.



IV.c.

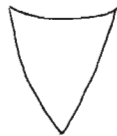


TYPE V:

V.a.



V.b.



V.c.



V.d.



V.e.



V.f.



TYPE VI:

VI. a.



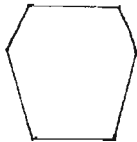
VI. b.



VI. c.



VI. d.



VI. e.

**TYPE VII:**

VII. a.



VII. b.



TYPOLOGIE II

Typologie de la bouche

Type I

Ia



Ib



Ic



Id



Ie

Type II

IIa



IIb



IIc

Type III

IIIa



Type IV

IVa



IVb



Type V

Va



Typologie des nez

Type I

Ia



Ib



Ic



Id



Ie



Type II

IIa



IIb



IIc



Type III

IIIa



Typologie des yeux

Type I

Ia



Ib



Ic



Id



Type II

IIa



IIb



Type III

IIIa



IIIb



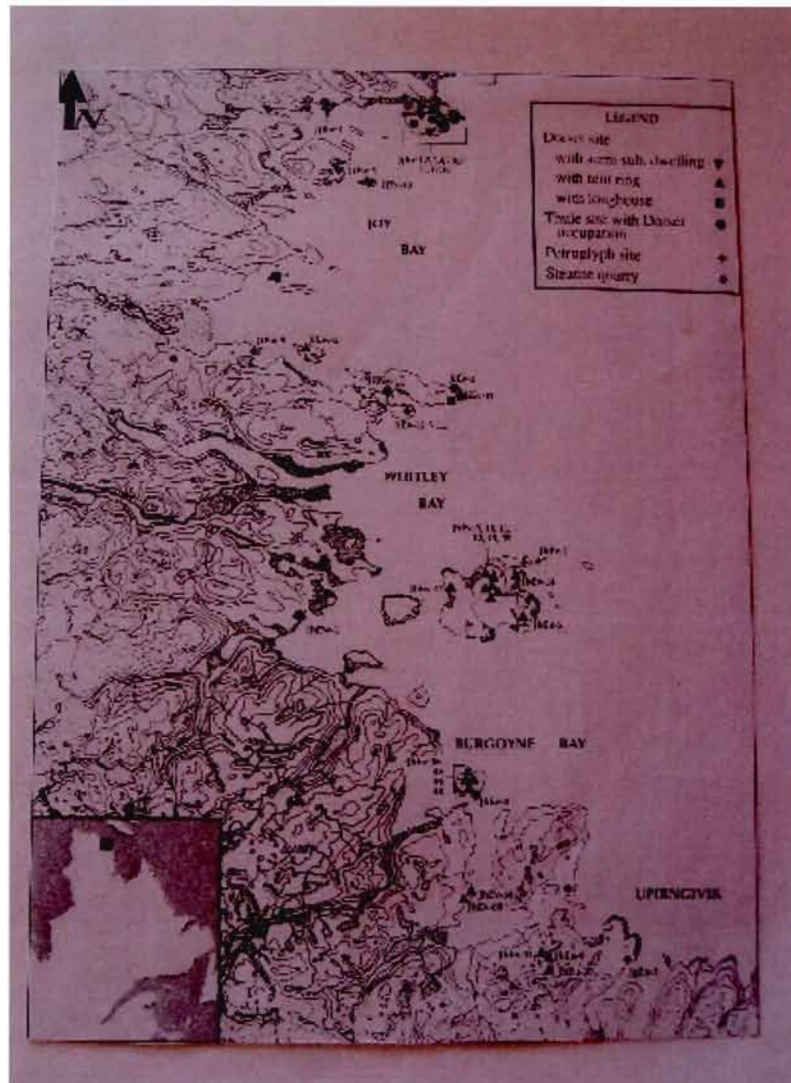


Figure 2

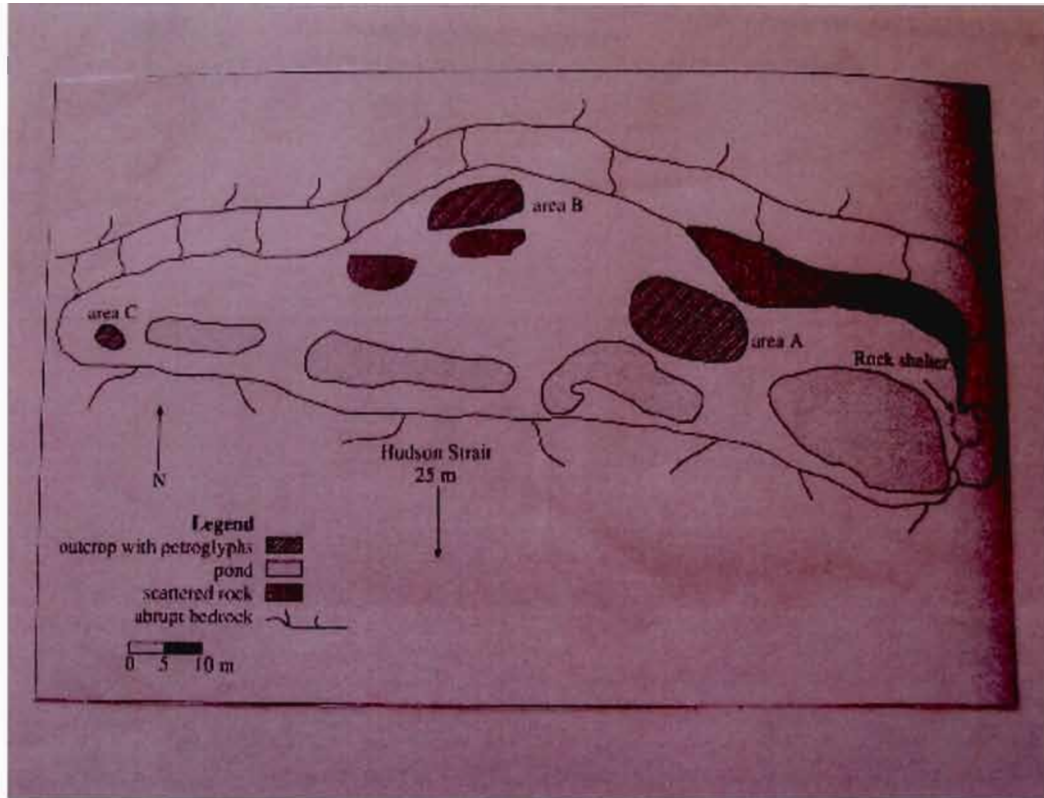


Figure 3



Figure 4

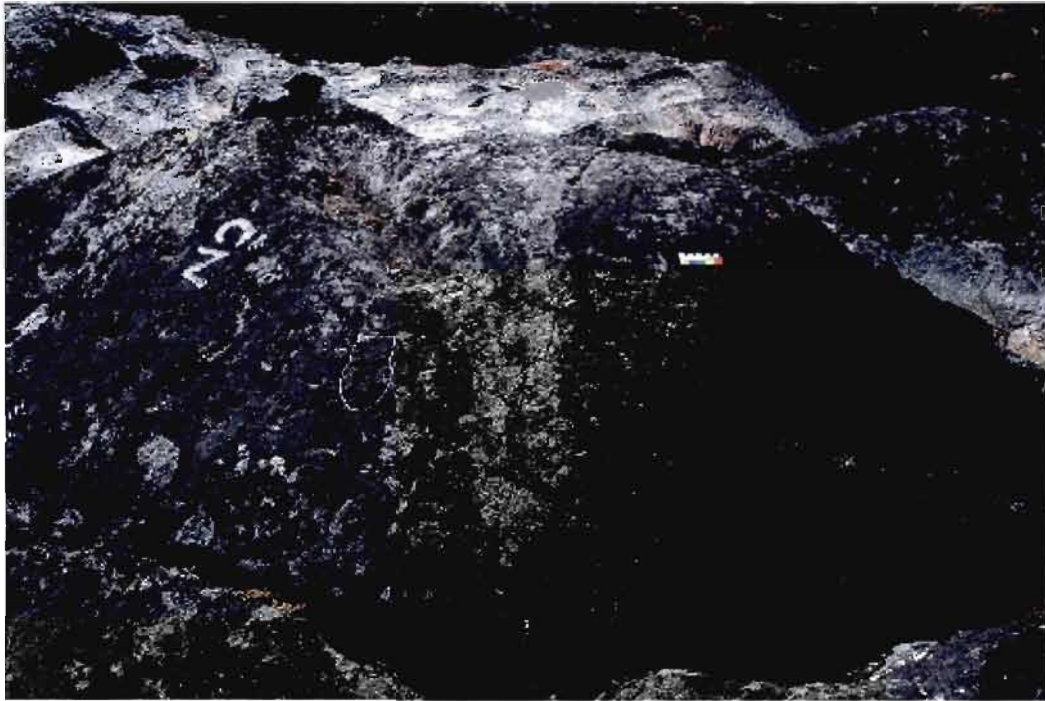


Figure 5

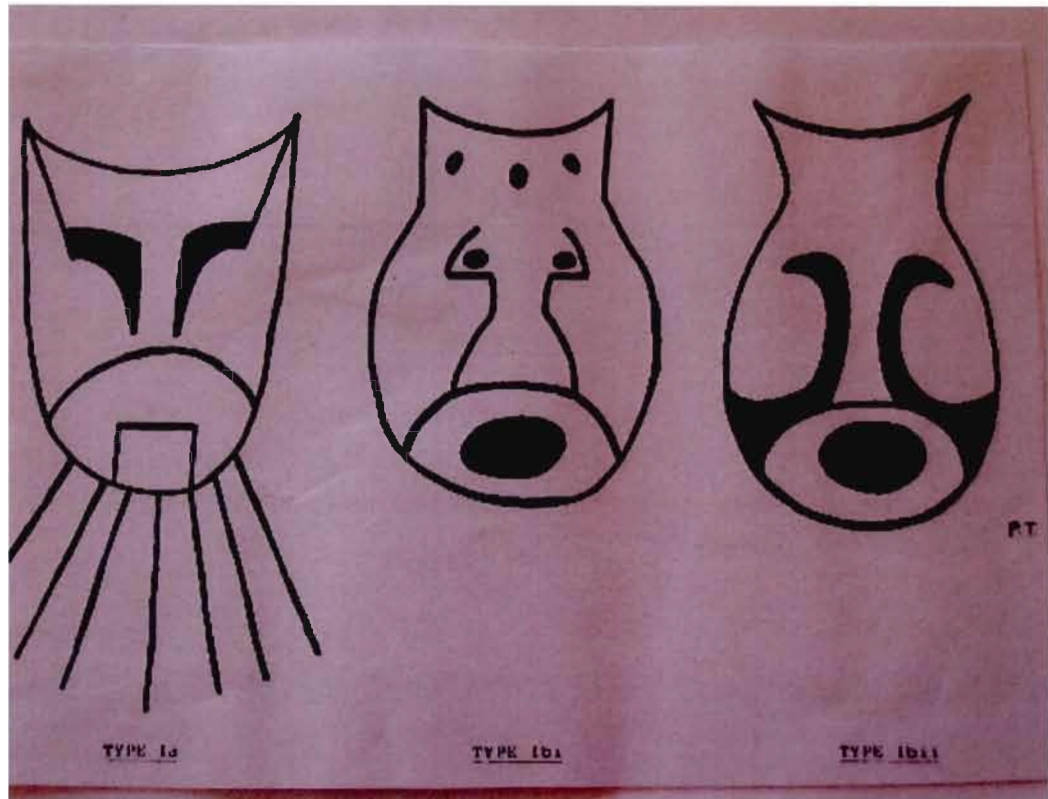


Figure 6



Figure 8a



Figure 8b

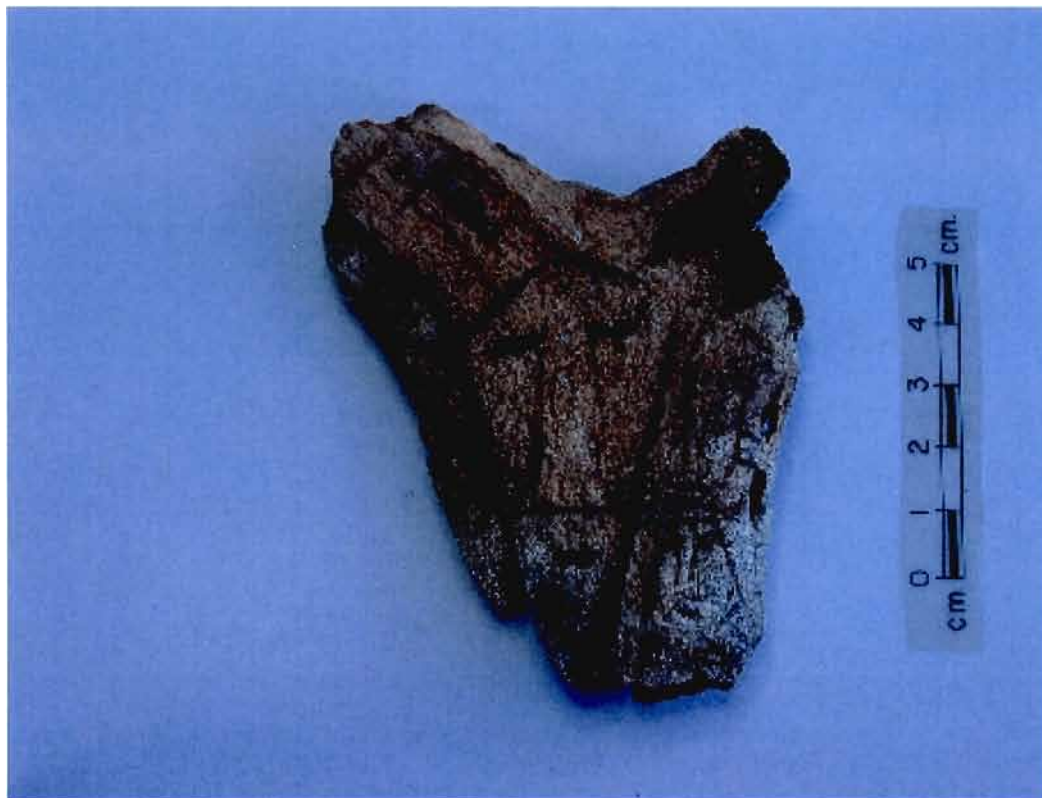


Figure 9

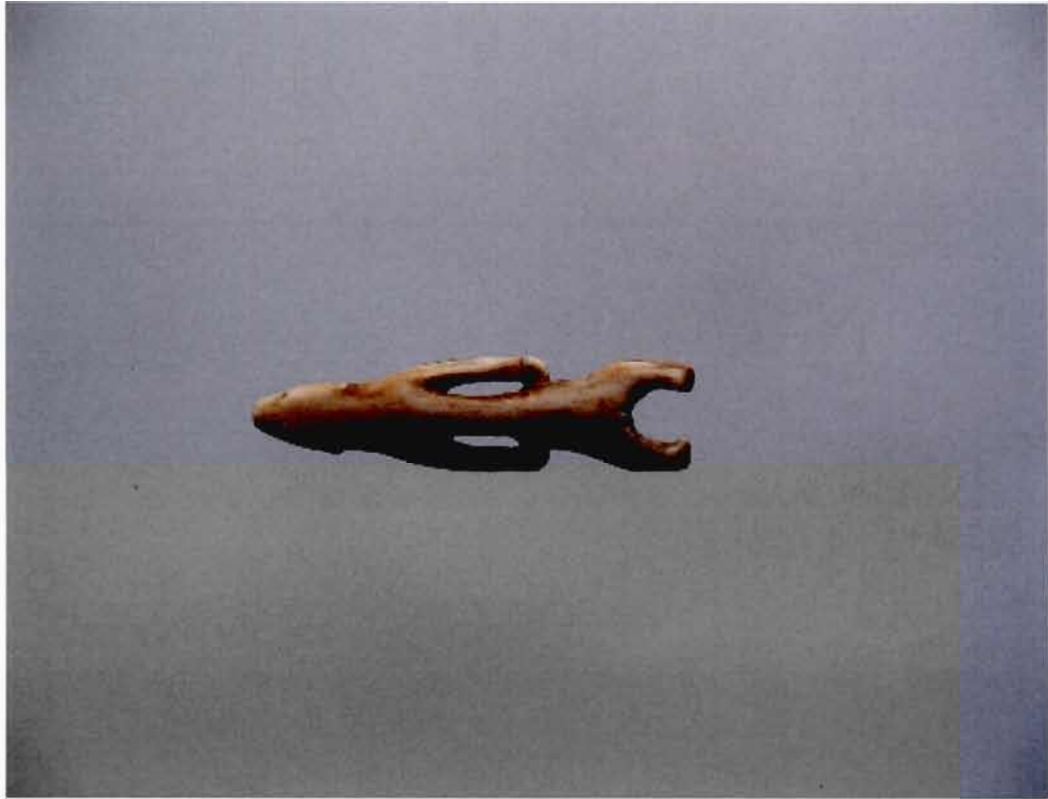


Fig. 10



Figure 11



Figure 12



Figure 13



Figure 14



Figure 15



Figure 16



Figure 17



Figure 18



Figure 19



Figure 20



Figure 21



Figure 22



Figure 23



Figure 24



Figure 25



Figure 26



Figure 27



Figure 28



Figure 29

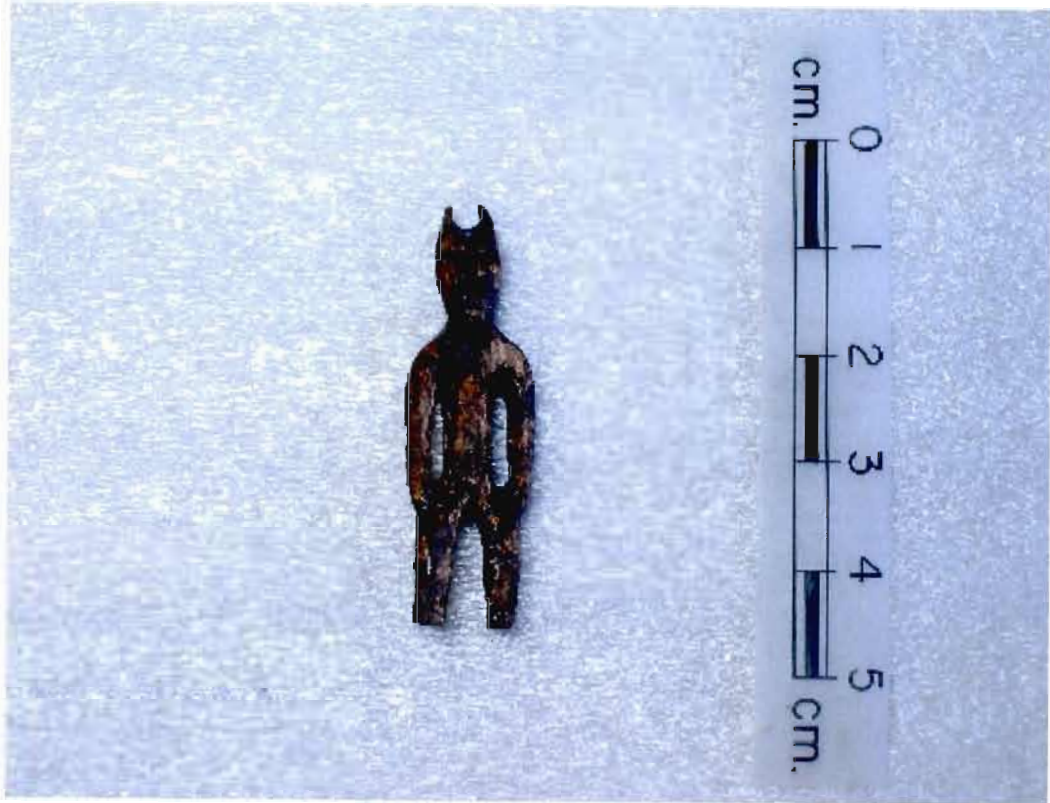


Figure 30



Figure 31



Figure 32



Figure 33



Figure 34



Figure 35



Figure 36



Figure 37



Figure 38



Figure 39a



Figure 39b



Figure 40



Figure 41 a.



Figure 41 b



Figure 41c



Figure 42



Figure 43

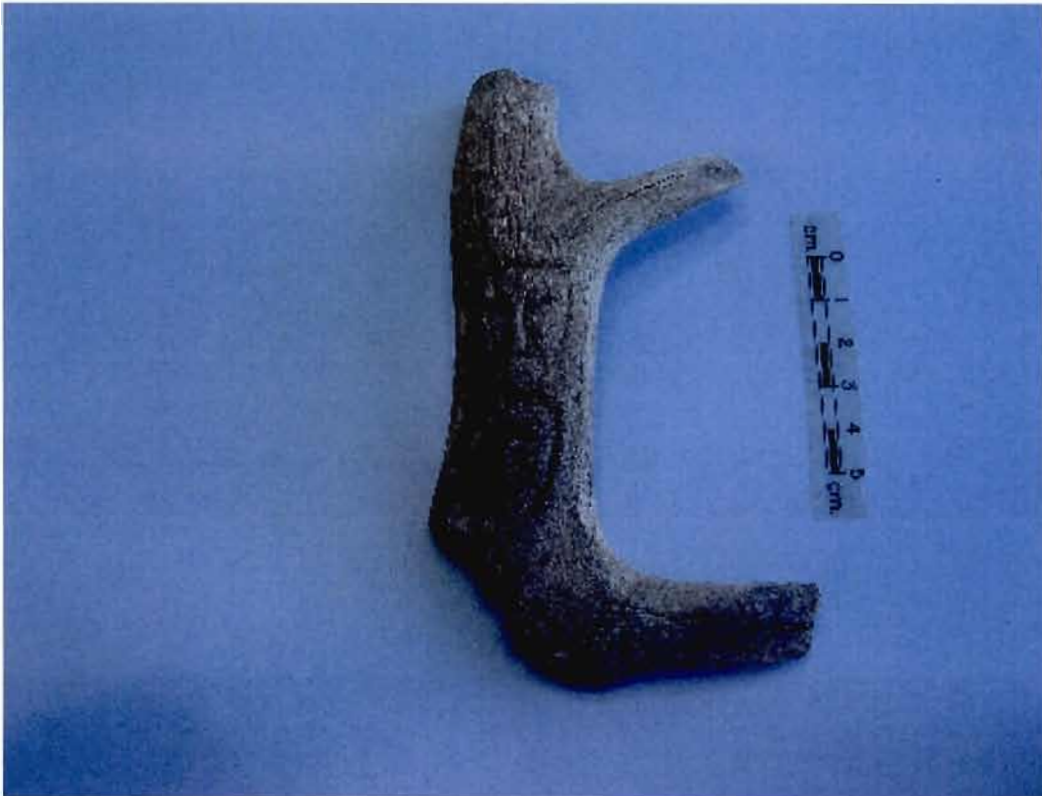


Figure 44

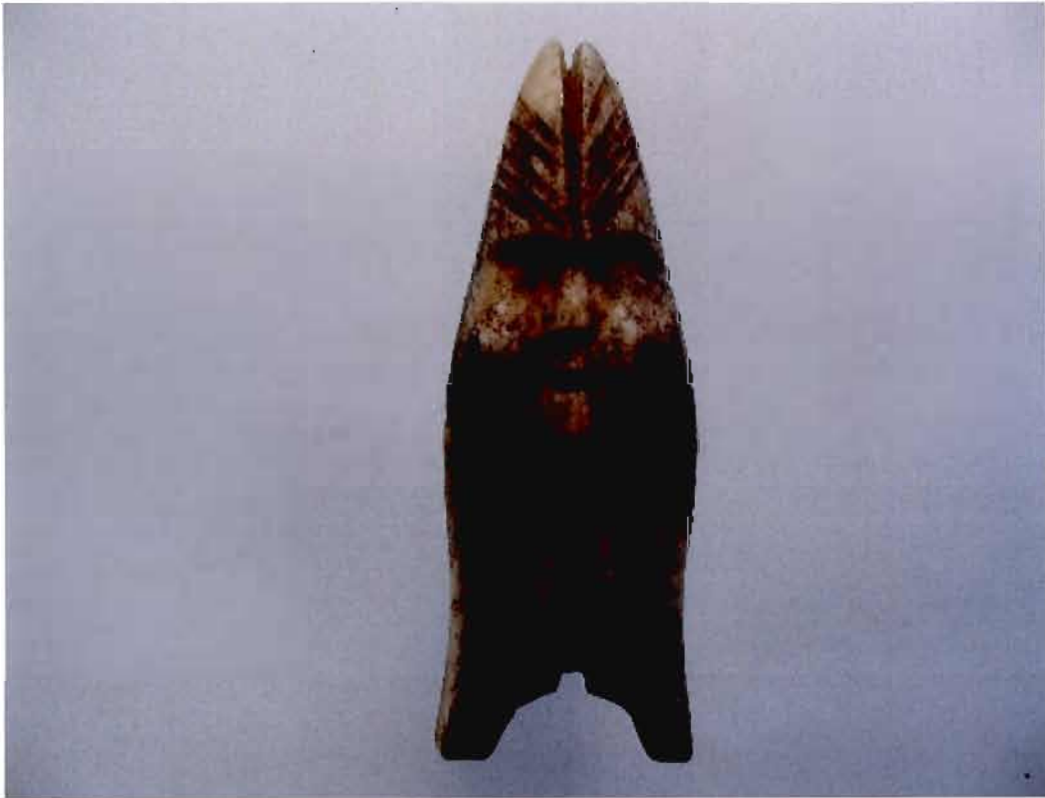


Figure 45



Figure 46



Figure 47



Figure 48



Figure 49



Figure 50



Figure 51



Figure 52



Figure 53



Figure 54

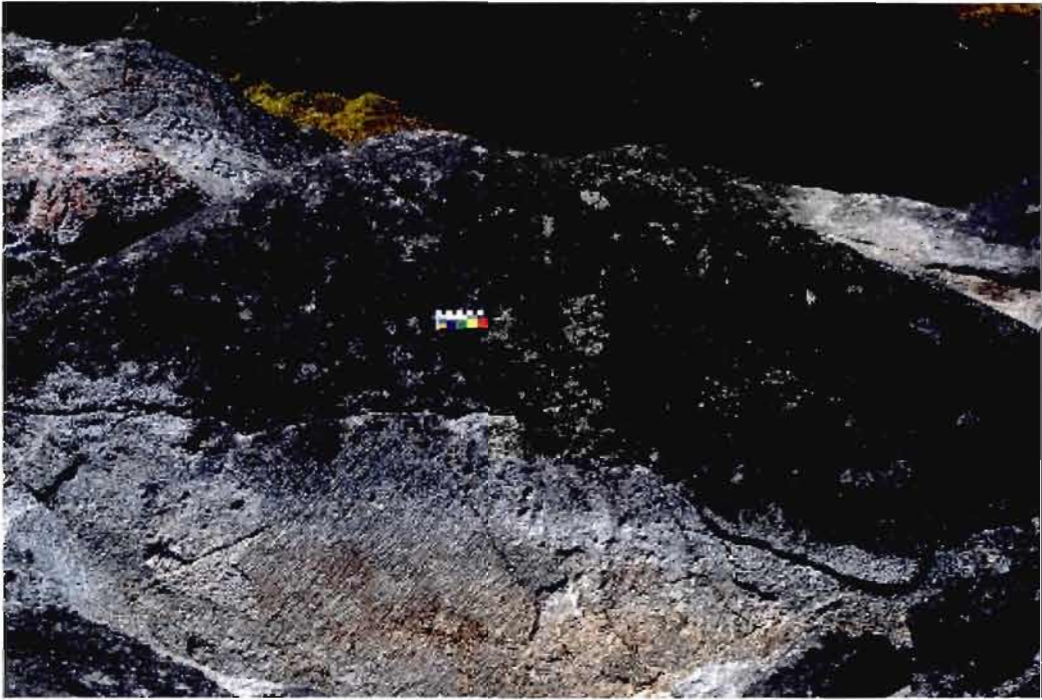


Figure 55



Figure 56

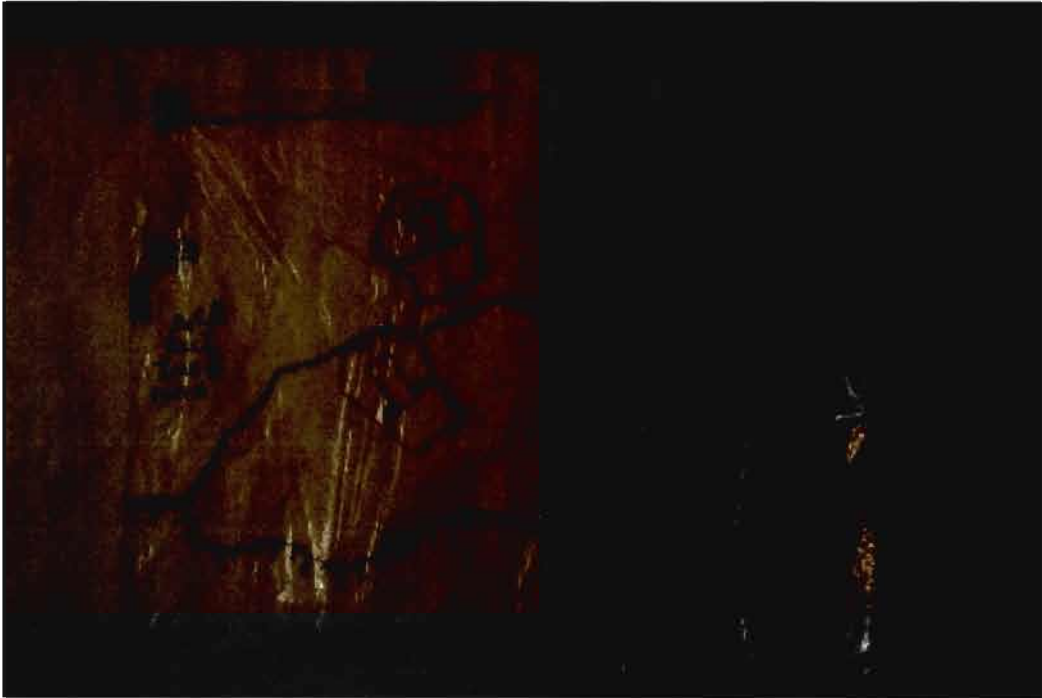


Figure 57

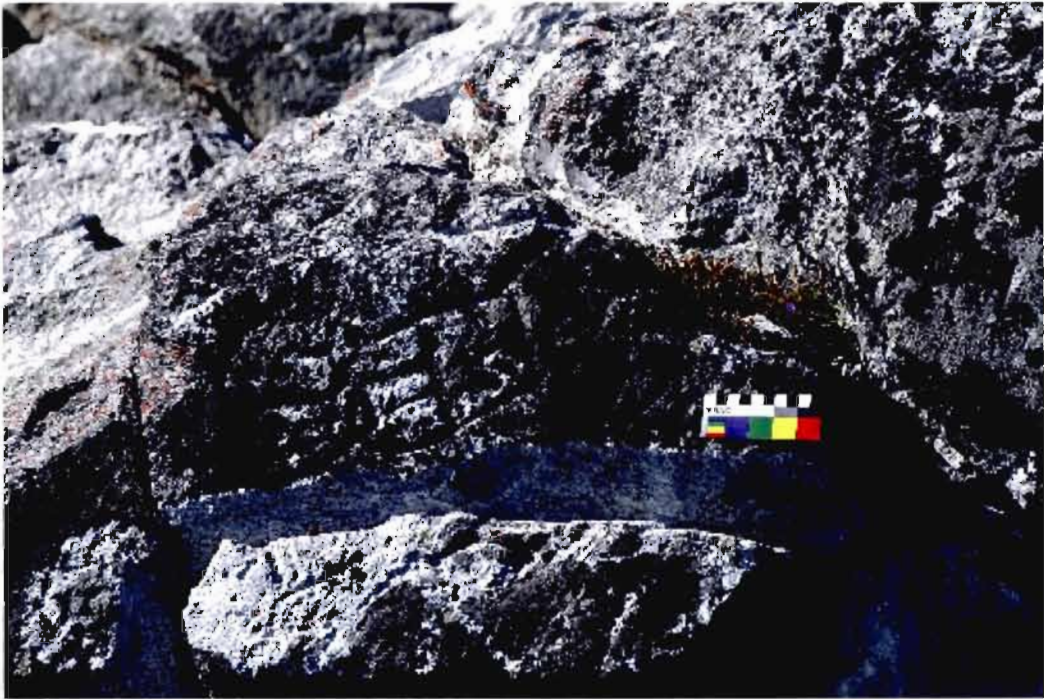


Figure 58

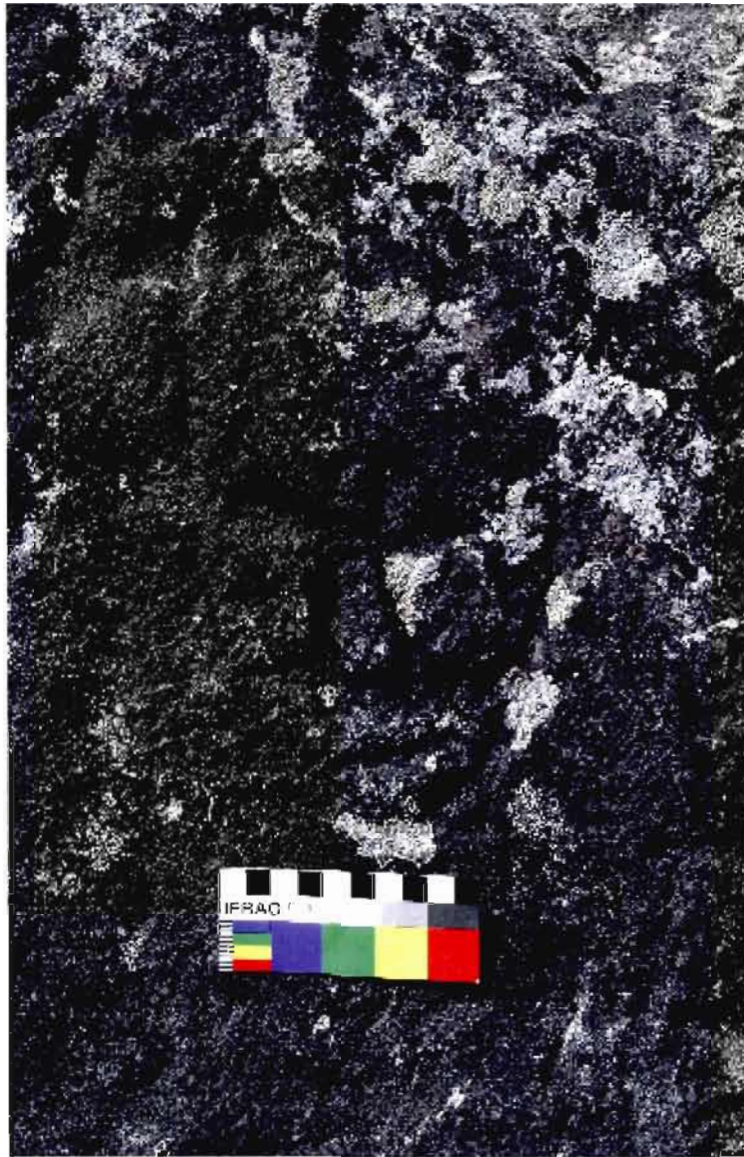


Figure 59

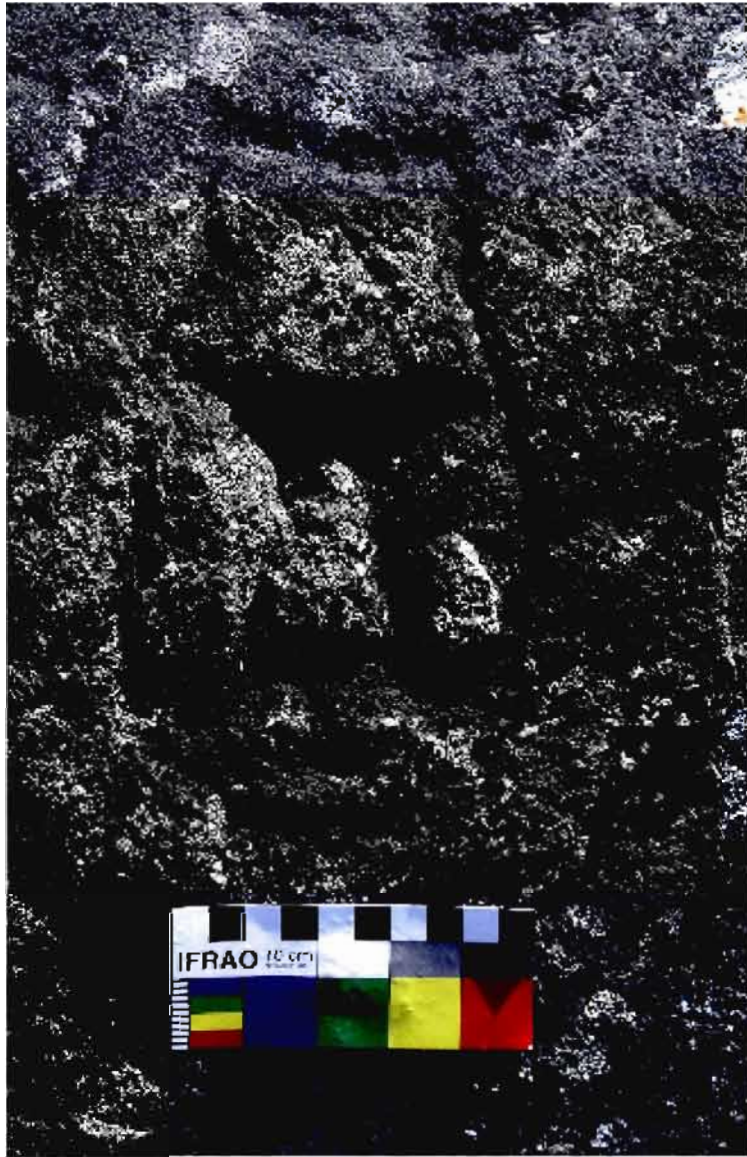


Figure 60