

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SCULPTURES RECHERCHENT HISTOIRE DE L'ART :
DÉBUTS D'UNE ÉTUDE ÉPISTÉMOLOGIQUE À PARTIR DE VINGT-SEPT
SCULPTURES INUITES DE LA COLLECTION D'ART DE LA GALERIE DE
L'UQAM

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
ANNE-MARIE BELLEY

11 NOVEMBRE 2013

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.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent aux co-directeurs du mémoire, Dominic Hardy et Daniel Arsenault, pour leur rigueur, leur soutien et leur séminaire qui ont marqué mes recherches.

Je remercie aussi le Département d'histoire de l'art de l'UQAM, notamment Jean-Philippe Uzel (pour son appui pour mon admission au programme) et les collègues des séminaires de l'année 2010-2011.

J'exprime mon sentiment de gratitude envers mes proches : Véronique Belley, Léone Gagné, Jean-Guy Belley, Marie-Josée Parent, Andréanne Roy, Mirna Boyadjian, Marjolaine Arpin, et Marc Dumaine, pour tous les jours.

J'exprime également mes sincères remerciements envers les personnes et les organismes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire. En ordre d'apparition : Galerie de l'UQAM (Louise Déry, Audrey Genois, David Jacques, Pascale Tremblay), Institut culturel Avataq (Louis Gagnon, Julie Anne Tremblay, Mary Pirti Kumarluk, Nancy Palliser), Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM (Diane Boudreau), Fédération des coopératives du Nouveau-Québec (Richard Murdoch, Talasia Tulugak), Bibliothèque des arts de l'UQAM (Lise Dubois), Luc Monette (ancien directeur de la Galerie de l'UQAM), Pascale Martineau (Service de la recherche et de la création-UQAM), Maurice Achard, Aisa Amittuq, Noah Echalook, et Charlie Nowkawlk.

Enfin, j'aimerais remercier les organismes suivants pour leur reconnaissance et leur appui financier : Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT), Air Inuit, et Programme de formation scientifique dans le Nord (PFSN-Ministère des affaires autochtones et Développement du Nord Canada).

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
RÉSUMÉ	2
LISTE DES FIGURES	VI
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES	VII
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	7
L'ART INUIT DANS LES UNIVERSITÉS CANADIENNES : ENSEIGNEMENTS ET COLLECTIONS	7
1.1 L'ÉTUDE DE L'ART INUIT EN TANT QUE SUJET OU EN TANT QU'OBJET.....	10
1.2 L'ART INUIT AU QUÉBEC.....	12
1.3 L'ART INUIT DANS LES PUBLICATIONS CANADIENNES	14
1.3.1 <i>Les index</i>	14
1.3.2 <i>L'inuktitut dans les publications canadiennes</i>	16
1.4 OÙ EST L'HISTOIRE DE L'ART?	21
CHAPITRE II	25
LA PROBLÉMATIQUE DE L'ATTRIBUTION	25
2.1 LA PÉRIODE HISTORIQUE (1750-1948)	26
2.2 PROBLÉMATIQUE DE L'ATTRIBUTION	29
2.2.1 <i>Inukjuak : «Unknown Artists»</i>	30
2.2.2 <i>Cause et effets des problèmes d'attribution</i>	31
2.2.3 <i>«The Search for Inuit Early Masters: A Curator Quest»</i>	33
2.2.4 <i>«Twenty Years of Researching Inuit Art»</i>	34
2.2.5 <i>«Unknown»</i>	36
CHAPITRE III	39

HISTORIQUE, ORIGINE ET VALEUR DU CORPUS DE SCULPTURES INUITES DANS LA COLLECTION DE LA GALERIE DE L'UQAM.....	39
3.1 INTRODUCTION	39
3.2 ARCHIVES DE LA GALERIE DE L'UQAM.....	39
3.2.1 <i>Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM.....</i>	40
3.2.2 <i>Archives de la bibliothèque des arts de l'UQAM.....</i>	41
3.2.3 <i>Luc Monette</i>	42
3.3 LEON FRANKSTON ET GUY DURANCEAU : COLLECTIONNEURS.....	43
3.4 LEON FRANKSTON : PROFIL.....	44
3.4.1 <i>Jacques de Tonnancour</i>	45
3.4.2 <i>Herbert Read.....</i>	46
3.4.3 <i>Systèmes de valeurs dans l'histoire de l'art.....</i>	47
3.5 EXPOSITIONS DES SCULPTURES INUITES : 1972 ET 1982.....	48
3.6 RÉCEPTION CRITIQUE ET LOT INITIAL	50
3.7 FILIATION DE LA GALERIE DE L'UQAM AVEC L'EBAM.....	50
3.8 LE CORPUS DANS LA COLLECTION DE LA GALERIE DE L'UQAM.....	53
3.8.1 <i>La Collection d'art de l'UQAM : 1969 à 1972</i>	53
3.8.2 <i>Service de la collection d'art et Galerie UQAM : 1972 à 1980</i>	56
3.8.3 <i>La Galerie de l'UQAM 1980-2012</i>	57
3.8.4 <i>Les sculptures inuites : 1972 à 2012.....</i>	59
3.8.4.1 <i>Valeur artistique.....</i>	60
3.8.4.2 <i>Valeur historique.....</i>	61
3.8.5 <i>Les sculptures inuites en 2012 à la Galerie de l'UQAM</i>	62
CHAPITRE IV	64
IDENTIFICATION TECHNIQUE DES VINGT-SEPT SCULPTURES INUITES.....	64
4.1 LE POIDS.....	64
4.2 LES SAISONS ET LES ÉLÉMENTS	65
4.3 LES DIMENSIONS.....	67
4.4 LE SOCLE	67
4.5 LA FACE PRINCIPALE.....	68

4.6 L'AXE PRINCIPAL	69
4.7 LE DIAMÈTRE	69
4.8 MÉTHODE COMPARÉE.....	70
4.9 LA PHOTOGRAPHIE.....	71
4.10 LE TITRE	72
4.11 LA CATÉGORIE	76
4.12 L'ATTRIBUTION	77
4.13 LES MATÉRIAUX	80
4.14 LA BIBLIOGRAPHIE.....	81
4.15 L'ÉTAT DE CONSERVATION.....	81
CONCLUSION	83
APPENDICE A	87
FICHES DES VINGT-SEPT SCULPTURES INUITES	87
FIGURES	116
BIBLIOGRAPHIE.....	122

LISTE DES FIGURES

Figure 3.1	«Art Inuit au Canada» (1982), Galerie de l'UQAM.....	p. 118
Figure 4.1	Logo de l'Institut Warburg (Londres).....	p. 118
Figure 4.2	Tooktoo, Charlie.....	p. 119
Figures 4.3 - 4.4	Admilak, Levi (attribution).....	p. 119
Figures 4.5 - 4.6	Niviaxie, Sailasi.....	p. 120
Figures 4.7 - 4.8	Sala, Harry.....	p. 120
Figures 4.9 - 4.10	«Caribou».....	p. 121
Figure 4.11	«Guerrier Armé».....	p. 122
Figure 5.1	«Ours, Morse, Oiseaux».....	p. 123
Figure 5.2	«Makusham 1», Mélissa Mollen Dupuis (2011)	p. 123

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

AVATAQ Institut Culturel des Inuits du Nunavik

EBAM École des beaux-arts de Montréal

IFLA Fédération internationale des associations de bibliothécaires et d'institutions

MBAM Musée des beaux-arts de Montréal

MBAO Musée des beaux-arts de l'Ontario

UQAM Université du Québec à Montréal

WAG Winnipeg Art Gallery

RÉSUMÉ

Le but du présent mémoire est l'étude des vingt-sept sculptures inuites de la collection d'art de la Galerie de l'UQAM. Les manques et les erreurs d'informations sur l'historique du corpus (année, acteurs et motifs des acquisitions; types de diffusion) et sur l'identification des pièces (nom de l'artiste, provenance géographique, année de production, matériaux, poids, dimensions) ont déterminé la nature documentaire et technique du projet de recherche. L'envergure de celui-ci s'est ainsi composé à partir des besoins d'ordre historique et muséologique de ces sculptures, au sein de la collection de la Galerie, en vue de leur interprétation iconographique et stylistique subséquente, dont il n'est pas question dans les trois chapitres du mémoire. La méthode utilisée est propre à l'enquête, dont les étapes ont été effectuées comme suit : stage de recherche dans la réserve de la Galerie, recherche dans les archives des institutions concernées (Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, École des beaux-arts de Montréal), entrevue avec l'ancien directeur de la Galerie, étude de terrain au Nunavik, recherches dans les bases de données et dans les divers centres de documentations spécialisés et généraux (chapitre III). L'objectif d'établir une mise en contexte de cette étude de cas sur les collections d'art inuit a dirigé la revue de la littérature selon deux axes. Le premier a permis de situer la place actuelle des études consacrées à la sculpture inuite dans les universités (Canada) et dans les musées nationaux (Québec), selon les approches et le nombre de publications (chapitre I). Le deuxième a permis d'énoncer et d'expliquer la problématique de l'attribution comme étant la plus symptomatique du sujet (chapitre II). Ainsi, la recherche a pu démontrer que le cas du corpus inuit de la Galerie de l'UQAM n'apparaît pas comme un cas isolé. Les résultats les plus mesurables de ce mémoire constituent la découverte de l'origine du lot dans la collection et la construction d'une nouvelle base de données dans laquelle les vingt-sept sculptures sont représentées avec la mise à jour des informations corrigées et nouvellement compilées.

INTRODUCTION

Le sujet : 27 sculptures

Ce mémoire est consacré aux premiers résultats des investigations menées dans le cadre d'une étude sur vingt-sept sculptures de la collection d'art de la Galerie de l'UQAM. Dans cette importante collection universitaire, constituée de près de 4000 pièces, dont celles héritées de la collection de l'École des beaux-arts de Montréal (EBAM-1923-1969), ces sculptures font figures d'exception. Aucune recherche n'avait à ce jour fait la lumière sur leur origine dans l'institution et sur leur identification complète.

En effet, les problèmes de premiers niveaux muséologiques sont nombreux dans ce corpus. L'année et les motifs d'acquisition demeurent partiales. Seules les inscriptions «1969» (préfixe des numéros d'accession) et «Legs de l'EBAM» (nom de la collection) indiquent des pistes. L'historique de leur diffusion (exposition, publication) n'affiche aucune entrée. La moitié d'entre elles ne sont attribuées à aucun nom d'artiste. L'année de production et la provenance géographique sont indéterminées. Les titres sont assignés arbitrairement et sont parfois totalement incongrus. Les descriptions des matériaux et de l'état de conservation sont incomplètes ou erronées. Le terme «figurine», pour signifier la catégorie «type de l'objet», est péjoratif. Les calculs des dimensions et du poids manquent de fiabilité. Le nombre des parties n'est pas pris en considération. Le rendu des reproductions photographiques est déficient et impérieux (vue en plongée).

Ces problèmes d'identification apparaissent ainsi depuis longtemps dans les fiches techniques de chacune des vingt-sept sculptures. En effet, au moment de la réalisation de la base de données (1997), l'équipe en place à la Galerie de l'UQAM n'avait aucune information à consigner, autres que celles contenues sur des fiches obsolètes, datant fort probablement de l'époque inconnue de leur acquisition. Louise Déry, à la direction de la Galerie, avait d'ailleurs formulé le souhait de pouvoir un

jour compter sur un projet de recherche consacré à cette partie de la collection, car seule une amélioration des conditions de conservation leur avait été apportée jusqu'à date.

La problématique : 27 sculptures inuites dans une collection institutionnelle

En effet, devant la série de symptômes pour lesquelles elles appellent une élucidation, ces sculptures posent une énigme beaucoup plus complexe. Car les problèmes qui les constituent en tant que sujet d'étude relève d'un fait, celui-là incontestable : elles sont institutionnalisées. En soi, une œuvre d'art n'a pas de problème : elle existe sans devoir respirer. C'est lorsqu'elle est choisie par autrui, pour appartenir à un patrimoine, qu'elle doit répondre à des règles et des lois qui régissent la formation dans laquelle elle est intégrée. L'institution appelle la conformité qui demande en échange des compilations de données pour identifier les acquis en vue de contrôler leurs significations et répondre au mandat de les conserver, de les interpréter et de les diffuser.

Alors, comment expliquer pareil diagnostic de ces vingt-sept sculptures? Elles sont pourtant au centre d'une importante institution publique, l'Université du Québec à Montréal, consacrée aux développements des savoirs et des expériences, dont la garantie de leurs applications en société repose aussi sur la transmission des acquis collectifs. D'autant plus, que la collection d'art de la Galerie de l'UQAM, compte tenu du fait qu'elle est l'héritière de la collection de l'EBAM, représente près d'un siècle de patrimoine culturel québécois (1923-2013).

Ainsi, comment se fait-il que ces vingt-sept sculptures sont aux prises avec un tel degré d'anonymat qui prive l'institution de les interpréter et de les exposer? L'hypothèse pourrait être formulée à ce point-ci nommé de l'énoncé. Car en effet,

investiguer sur cette aporie institutionnelle révèle un fait qui apparaît en être la cause, soit celui que ces vingt-sept sculptures sont : inuites¹.

Mais si, en réalité, elles ne l'étaient pas? En effet, dans l'annonce précédente de leurs symptômes, aucune allégation ne l'atteste. Si la translittération anglaise de quelques noms en inuktitut (noms et/ou prénoms des artistes dont les sculptures sont attribuées) réfèrent à la culture inuite, aucune correspondance géographique indique plus clairement leur origine. De toutes façons, cet indice est depuis longtemps révolu pour identifier une appartenance culturelle. Un Nunavimmiut peut habiter à Hong Kong et un Honkongais au Nunavik. Mais en fait, ce n'est pas les sculptures qui doivent être attribuées à l'adjectif «inuit», ce sont leur auteur-re. Or, les vingt-sept sculptures à l'étude sont aux prises avec une telle problématique de l'attribution, qu'aucun motif ne peut garantir légitimement leur identification culturelle par le biais de l'origine des artistes.

Face aux fiches techniques qui signifient leur présence dans la collection, c'est l'attribution de titres qui connote une signification culturelle aux reproductions photographiques qui, elles, constituent la trace des sculptures conservées dans les caisses de la réserve. L'acte délibéré de titrer celles-ci arbitrairement est accompli par l'institution pour faciliter leur identification. Le résultat est une série de termes génériques et descriptifs, tels «esquimau», «igloo», «traîneau», «morse», «phoque», qui connotent l'image des reproductions photographiques, qui, elles aussi, sont arbitraires puisque la face principale a été choisie pour l'obtention d'une prise unique alors que les sculptures présentent plusieurs faces.

Les signes auxquels renvoient les mots imposent donc une signification culturelle aux images des sculptures. L'effet devient ainsi le suivant : la désignation culturelle vaut pour le style artistique. Les sculptures, par les titres et les reproductions qui leur sont imposées, deviennent impérativement des «sculptures

¹ Ce mémoire répond aux règles de l'Office québécois de la langue française pour accorder l'adjectif *inuit* en genre et en nombre.

inuites», sans même avoir été préalablement identifiées par un nom d'artiste, une année de production, une provenance géographique. Non seulement cela, l'identification de leurs matériaux est systématiquement marquée par le terme «stéatite», terme générique qui, dans la pratique muséale remplace aujourd'hui le terme populaire «pierre à savon», typiquement attribué à la valeur «inuite» des sculptures. Ceci, alors que le type de pierre qui les constitue est aussi de la serpentine, du basalte, de l'argilite dont les propriétés géologiques (couleurs, formats, minéraux, origine métamorphique, poids, dureté, friabilité) affectent significativement le processus (techniques, outils, inspirations) et l'œuvre (conservation, description, étude, réception).

Au chapitre de ces problématiques auxquelles les vingt-sept sculptures de la collection de la Galerie de l'UQAM ne peuvent échapper, la question de l'origine inuite, n'apparaît pas convaincante pour constituer l'hypothèse par laquelle la question de l'aporie institutionnelle devient opératoire pour la recherche. Quelle serait donc la clef pour ouvrir et diriger les investigations?

L'hypothèse qui sous-tend la recherche s'expose comme suit : l'aporie institutionnelle dans laquelle se retrouvent les vingt-sept sculptures à la Galerie de l'UQAM ne constitue pas un cas isolé. C'est la problématique de l'attribution, dont les symptômes touchent l'ensemble de la production des premières décennies (fin 1940 à 1970) ainsi que le peu d'intérêt porté envers cet objet d'étude dans les départements d'histoire de l'art de la province du Québec qui apparaissent comme les premières causes qui expliquent le sort actuel des sculptures inuites dans les institutions.

La méthodologie

C'est par la méthode de l'indice, celle-là même qui désigne toute forme d'enquête, que le travail a été dirigé en six étapes, afin de sortir ces sculptures de leur anonymat. La première s'est réalisée, directement avec les sculptures, dans la réserve

de la Galerie de l'UQAM, où une nouvelle base de données à été conçue pour satisfaire les exigences des nouvelles collectes de données, dont la prise professionnelle de nouvelles reproductions photographiques pour documenter toutes les faces des sculptures.

La deuxième s'est accomplie dans différents départements consacrés aux archives de la Galerie de l'UQAM, de l'UQAM et de l'EBAM, et par la rencontre de l'ancien directeur de la Galerie et du directeur des ventes de Art Nunavik, à la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, afin de déterminer la provenance des pièces et les motifs de leur acquisition pour valider et comprendre la place qu'elles occupent dans l'histoire de l'institution.

La troisième fut consacrée à une séance de recherche bibliographique afin de saisir une partie des motifs ayant pu motiver les collectionneurs, nouvellement désignés, à la base de l'intégration des sculptures dans la collection.

La quatrième a été menée au Nunavik, région d'où proviennent les sculptures les plus identifiées, afin de rencontrer les quatre sculpteurs encore vivants et de valider des informations se rapportant à leur pièce. L'occasion a aussi été celle de rencontrer d'autres sculpteurs, dont des membres de famille des artistes identifiés, et des personnes clef du réseau (coopératives, mairies).

Structure du mémoire

Le mémoire est divisé en quatre chapitres. Le premier est consacré à un premier essai bibliographique sur la place de l'art inuit dans les institutions universitaires et muséales du Canada et du Québec; et sur la place des Inuits et de la langue inuktitut dans les publications.

Le deuxième chapitre est dédié à un premier essai sur la problématique de l'attribution, rédigé à partir des publications dans lesquelles les chercheurs et conservateurs canadiens, parmi les plus engagés dans l'étude de la sculpture inuite au Canada (George Swinton, Jean Blodgett, Ingo Hessel, Darlene Coward Wight et

Maria von Finckenstein), exposent une partie de leur méthodologie à l'égard de ce problème majeur.

Le troisième chapitre est une chronologie des étapes ayant guidé les investigations sur l'origine des vingt-sept sculptures en tant que lot d'acquisition institutionnelle.

Le quatrième et dernier chapitre rend compte de la suite des investigations, cette fois consacrées à l'étude directe de l'objet dont le relevé des données techniques (dimensions, poids, matériaux, titres, état de conservation).

CHAPITRE I

L'ART INUIT DANS LES UNIVERSITÉS CANADIENNES : ENSEIGNEMENTS ET COLLECTIONS

En 1974, paraît *Multiple Human Images in Eskimo Sculpture*, le premier mémoire consacré à la sculpture inuitee, déposé au département d'histoire de l'art d'une université canadienne². Celle qui en est l'auteure est Jean Blodgett. Aujourd'hui, la rigueur, la diversité et la régularité de sa contribution dans la recherche, l'enseignement, la conservation et la diffusion à l'égard de la sculpture inuitee au Canada font d'elle une figure incontournable dans ce champ d'étude depuis quarante ans. Elle a signé plus de trente-cinq titres dont la moitié sont des catalogues d'expositions majeures qu'elle a commissariées. Elle a aussi été conservatrice de l'art inuit à la Winnipeg Art Gallery et conservatrice en chef de la McMichael Canadian Collection.

À l'époque, Blodgett avait dû user d'arguments pour convaincre le département d'histoire de l'art de l'Université de la Colombie-Britannique d'accepter son admission afin d'éviter d'être transférée au département d'anthropologie comme la direction lui suggérait. Ce fait est encore aujourd'hui révélateur de la place des sciences sociales dans l'étude de cette pratique artistique au Canada et de la marginalisation de celle-ci dans les départements consacrés aux arts.

Si ce temps est aujourd'hui révolu, alors que l'art inuit demeure problématique à titre de projet de recherche de deuxième cycle, il est encore d'actualité d'affirmer que ce champ d'étude et d'enseignement est peu représenté dans les facultés canadiennes d'histoire de l'art. En 2006, Janet Berlo en faisait la remarque :

If not in its infancy, the study of Inuit art is only in its early adolescence.
As in other marginalized fields of art history (African art, Native North

² Cette affirmation est validée par une recherche bibliographique effectuée dans la base de données «Thèses Canada» sur le site Internet de Bibliothèque et Archives Canada. Page consultée le 11 avril 2013. Ainsi que dans la rubrique «Sources and documents: Canadian art history theses and dissertations» du *Journal of Canadian Art History*, 1987 à aujourd'hui.

American art), scholars have tended to come from other fields. There are very few individuals who hold a PhD in Inuit Art History; Mame Jackson does (University of Michigan, 1985), but she works in other regions now. Marybelle Mitchell's PhD was in sociology, though her focus was on Inuit cooperatives. Most of the people who have made contributions in this field have either come from other disciplines or hold a master's degree. I'm thinking of George Swinton and Jean Blodgett, as examples from successive generations of scholars, but I think it continues to be true. (Berlo et Vorano, 2006, p.20)

Cet extrait est tiré de la publication d'une conversation que Berlo, spécialiste des arts amérindiens et inuits de l'Amérique du Nord (Berlo et Phillips, *Native North American Art*, 1998) et professeure au département d'histoire de l'art de l'Université de Rochester (New York), a menée avec Norman Vorano, à l'époque candidat au doctorat sous la supervision de celle-ci et nouvellement nommé au poste de conservateur de l'art inuit au Musée canadien des civilisations. Or, la thèse de Vorano, consacrée au développement, à la promotion et à la réception de l'art inuit au milieu du XX^e siècle, a été menée dans le cadre du programme «Visual and Cultural Studies» de l'Université de Rochester (*Inuit Art in the Qallanaat World: Modernism, Museums and the Popular Imaginary*, 1949-1962, 2007). Au cours de la même entrevue, il sera question du fait qu'il ne se considère pas un historien de l'art en soi (Berlo et Vorano, 2006, p.20). Pour lui, le renouvellement des approches par celles issues des études visuelles et culturelles a permis à l'art inuit d'être enfin considéré et de faire l'objet de publications autres que celles dirigées sur la question de sa valeur artistique.

[...] it seemed that as a result of art history's system of valuation, for the longest time much writing on Inuit art was either implicitly or explicitly arguing for the legitimacy of Inuit art as art. I think we have, thankfully, moved past that era, but there are still hierarchies and biases that govern the reception of Inuit art. (Berlo et Vorano, 2006, p.20)

L'appartenance de Vorano aux *cultural studies* est certainement liée au fait qu'il a suivi ses études de doctorat dans une université américaine. En effet, parmi les programmes spécifiques aux départements d'histoire de l'art canadiens, aucun d'entre eux sont formellement attribué à cette branche relativement récente de la discipline qui a émergée aux États-Unis dans les années 1960³. Une thèse et un mémoire ont quand même été repérés au chapitre de l'approche empruntée aux études culturelles pour ouvrir sur les problématiques interculturelles de l'interprétation (Lalonde, Université Carleton, 1996), de l'influence et de la réception esthétique (Auger, Université Victoria, 1994).

Au titre de la place de l'art inuit dans les départements d'histoire de l'art canadiens, et à la lumière des vingt titres compilés (1974 à 2010) dans la présente bibliographie, on retrouve trois thèses de doctorat dans trois universités⁴ face à quinze mémoires de maîtrise dans sept universités⁵. Les deux autres sont des thèses de doctorat déposées dans les départements de sociologie et d'anthropologie (Université Carleton) et celui des arts et des traditions populaires (Université Laval).

Quant au nombreux titres attachés à l'Université Carleton (Ottawa), il révèle d'abord le fait que celle-ci dispense des cours sur l'art inuit depuis 1974⁶, la première au pays, avec George Swinton comme premier professeur spécialisé (1974-1981) et qu'elle a établi un programme sur l'histoire de l'art canadien, notamment en raison de la grande accessibilité des ressources pour ces études dans la capitale fédérale (Speak, 1991, p. 30).

³ Certaines universités canadiennes ont un département consacré aux *Cultural Studies* dont l'Université Concordia mais il n'est pas intégré à l'histoire de l'art mais à l'étude des communications.

⁴ Université Laval/Université Pierre Mendès-Grenoble, Université Queen's et Université Victoria.

⁵ Université de Carleton (5 titres, programme «Canadian Art History»), Université du Québec à Montréal (2 titres), Université Concordia (3 titres), Université Laval (1 titre), Université de la Colombie-Britannique (2 titres), Université du Manitoba (1 titre, programme «Native Studies»), Université St-Mary (1 titre, programme «International Development»)

⁶ Après George Swinton, qui partira enseigner à l'Université du Manitoba jusqu'à sa retraite, M. E. Jackson sera la deuxième professeure d'art inuit engagée sur une base régulière (IAQ, 1991, p.30). Elle enseignait auparavant à l'Université du Michigan. Mais comme l'affirmera Janet Berlo à la citation précédente, Jackson changera ses intérêts de recherches pour l'art d'autres régions (Berlo, Vorano, 2006, p.21). Ruth B. Phillips, dont les recherches sont centrées sur les arts amérindiens et autochtones, y enseigne encore actuellement.

Mais il n'y a pas que la disponibilité des cours et la supervision de professeurs en art inuit qui ont une influence sur le degré d'implication de la recherche académique. Il y a aussi la représentation et la diffusion de cette pratique au sein des collections universitaires. La bibliographie est éloquent à ce sujet. Neuf titres font état de la présence de l'art inuit dans les collections de six universités canadiennes (York, Lethbridge, Carleton, Nouveau-Brunswick, Queen's et Alberta). Dans un cas à part, la Galerie de l'Université Carleton compte à elle seule 18 entrées bibliographiques (catalogues ou compte-rendus d'expositions consacrées à l'art inuit) et The Agnes Etherington Art Centre de l'Université Queen's (Kingston, Ontario) récolte quatre notices (dont trois sont des catalogues d'expositions importantes).

Hormis ces titres, chacun consacré à une collection universitaire particulière, l'article «Inuit Art at the University» (*Inuit Art Quarterly*, 1990-1991, p.104-106) est particulièrement digne d'intérêt. Il fait état d'une enquête menée par la revue *Inuit Art Quarterly* auprès de trente-deux universités canadiennes et états-uniennes. Malgré le fait qu'il date de plus de vingt-ans, il constitue un indice important puisqu'il demeure le seul du genre à ce jour. Le but était de retracer les universités qui offraient des cours sur l'art inuit et/ou possédaient une collection de pièces d'art inuit. Or, parmi elles, vingt-deux du Canada et six des États-Unis avaient répondu par l'affirmative.

Deux observations y sont particulièrement révélatrices. La première concerne la tendance la plus significative que les auteurs de l'enquête rapportent au sujet des concentrations universitaires dédiées à l'art inuit et autochtone, soit celle que les programmes d'enseignement apparaissent plus critiques et politiquement engagés que par le passé (*Inuit Art Quarterly*, 1990-1991, p. 104).

1.1 L'ÉTUDE DE L'ART INUIT EN TANT QUE SUJET OU EN TANT QU'OBJET

Les présents indices bibliographiques consacrés aux thèses et aux mémoires vont dans le sens de cette orientation observée dans les résultats de l'enquête. Des vingt

titres rapportés, onze concernent le sujet de l'art inuit en terme de problématiques culturelles, coloniales, sociales et économiques, notamment liées au rôle du gouvernement fédéral dans la mise en marché des pièces et des acquisitions en vue de la collection nationale; ou encore en terme de problématiques interculturelles, liées notamment aux jugements esthétiques et à la réception critique. Échelonnés entre 1997 et 2010, les titres sont éloquentes et confirment en effet l'engagement critique et politique vis-à-vis les enjeux de cette pratique artistique au Canada⁷. Parmi eux, six ont été déposés au programme d'histoire de l'art canadien de l'Université Carleton, soit un peu plus de la moitié du nombre total.

Outre les titres consacrés à l'art inuit en tant que sujet, les neuf autres de la bibliographie, ceux-là échelonnés sur une plus longue période (de 1974 à 2005), sont plutôt consacrés à l'étude de l'art inuit en tant qu'objet, soit en dehors surtout de l'approche politique liée à l'histoire de la pratique et de la production au sein du Canada. En terme de médium, cette catégorie se divise en six parties: sculpture (Blodgett, 1974; Gagnon, 1990; Saucier, 1994), sculpture et dessin (Prokop, 1990; Morin, 1994); gravure (Choquette, 1997); dessin (Lalonde, 1996); dessin et estampe (Pelaudeix, 2005); photographie (Wise, 2000).

Parmi les approches de celles-ci, trois sont issues de la sémiologie, toutes abordées dans un établissement du Québec : Université du Québec à Montréal (Morin, 1994; Choquette, 1997) et Université Laval (Gagnon, 1990). Les autres sont marquées par l'ethnologie, le féminisme et l'iconographie (Saucier, 1994), les études culturelles et le féminisme (Lalonde, 1996), les études culturelles et la sociologie

⁷ *The Rise and Fall of the Eskimo Co-operative in the Canadian Arctic* (Myers, 1984) ; *A Study of Cross-Cultural Aesthetic Receptivity: Art by Nicola Wojewoda and Inuit Artists' Responses To It* (Auger, 1994) ; *Without carvings How could I survive? Economic Motivation and its Significance in Contemporary Inuit Art* (Bagg, 1997) ; *The Transfer of the Northern Affairs (NA) and Indian and Northern Affairs of Canada (INAC) Collections of Inuit Art: 1985-1992* (Mullick, 1998) ; *Youth Carvers and the Inuit Art Industry in Kinngait, Nunavut* (Moxon, 1999) ; *What's Not Set in Stone: Labrador Carvers' Views On the Cultural and Market Aspects of Inuit Art* (Edmunds, 2002) ; *Recognizing Aboriginal Voice in Federal Government Exhibitions: A Case Study of Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art* (Evtushenko, 2004) ; *Artists, art historians, and the value of contemporary Inuit art* (Bagg, 2006) ; *Influence and Instruction: James Houston, Sunuyuksuk: Eskimo Handicrafts, and the Formative Years of Contemporary Inuit Art* (Igloliorte, 2006) ; *The Art of Colonialism : Inventing Canadian Identity Through Inuit Soapstone Carving* (Mahood, 2010).

(étude de terrain) (Auger, 1994); l'étude iconographique, historique (Blodgett, 1974) et interculturelle (Wise, 2000); l'iconologie analytique (Pelaudeix, 2005) et les études littéraires (mythologie) (Prokop, 1990).

1.2 L'ART INUIT AU QUÉBEC

La deuxième observation tirée des résultats de l'enquête est la suivante. Au tableau de la représentation de l'art inuit, dans l'enseignement et les collections universitaires, le Québec brille par son absence. À côté de sept des provinces canadiennes (Colombie-Britannique, Alberta, Saskatchewan, Manitoba, Ontario, Nouvelle-Écosse et Nouveau-Brunswick), aucune entrée ne correspond à des universités québécoises⁸. S'il est vrai que les occasions sont nombreuses où la province la plus francophone du pays reste sous-représentée dans les publications éditées dans une forte majorité dans les provinces anglophones, il est aussi vrai que les collections universitaires québécoises représentent un cas à part au chapitre de la place de l'art inuit.

En effet, la recherche en cours, réalisée sur les vingt-sept sculptures inuites de la collection de la Galerie de l'UQAM, plus le début des récentes investigations auprès d'autres institutions basées à Montréal (Université Concordia et Université de Montréal)⁹ pourront participer à pallier le manque de visibilité de l'art inuit auprès de la communauté académique francophone, faute notamment d'avoir fait l'objet de projet d'étude et de diffusion. Il importe aussi d'ajouter que le Musée McCord, avec près de 2000 pièces d'art, artefacts et photographies d'archives sur la culture inuite, compte pour la plus importante collection d'art inuit universitaire au Québec puisqu'il

⁸ Depuis, au Québec, un poste de professeure auxiliaire en art autochtone a été attribué à Heather Igloliorte en 2012, au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia (Montréal).

⁹ Deux pistes bibliographiques, où il est question de présences de sculptures inuites, préparent les investigations à venir pour le doctorat : Beaucage, Pierre et al. (1976). *L'expérience anthropologique*, Montréal Presses de l'Université de Montréal. RAE, Cannon et al., Galeries d'art Sir George Williams (1971) *Sir George Williams University Collection of Art*, Montréal : Sir George Williams University.

faut savoir que celle-ci provient, pour une large part, de l'Université McGill¹⁰ et qu'elle y est d'ailleurs toujours rattachée (disponibilité de programmes de bourse et de stages pour les étudiants). Preuve est de constater que la connaissance et la reconnaissance du sujet et des activités menées en sol québécois peuvent être déficientes au sein du Canada. Il faut toutefois considérer le cas du Québec plus largement. À ce titre, les indices bibliographiques seront éloquentes puisqu'ils indiquent un nombre restreint de publications monographiques et de catalogues d'exposition édités dans la province au sujet de l'art inuit.

Au-delà des corpus d'art inuit au sein des collections universitaires, ceux des institutions muséales québécoises n'ont fait l'objet d'aucune publication, à valeur scientifique et exclusive à leur collection. Le Musée McCord n'a publié aucun titre sur son importante collection. Les pièces font plutôt l'objet d'une diffusion en ligne à partir de son site Internet. Le Musée des beaux-arts de Montréal, avec une collection de 500 sculptures, commencée en 1953 et qui figure parmi les plus riches, cohérentes, anciennes et identifiées, n'a fait, à ce jour, l'objet que d'une seule partie significative dans le catalogue publié à l'occasion de l'inauguration du Pavillon d'art canadien (*Art québécois et canadien : la collection du Musée des beaux-arts de Montréal*, 2012). Le Musée national des beaux-arts de Québec, dont une première collection a été montée en 1966 en vue de la première exposition d'art inuit au Québec avait une première publication à son actif (*Esquimaux, peuple du Québec exposition d'art et d'objets d'usage courant des Esquimaux du Nouveau-Québec*, 1966). Puis, avec l'acquisition, en 2006, des 2600 pièces du collectionneur et galeriste Raymond Brousseau, le Musée n'a édité qu'une seule autre publication consacrée presque exclusivement aux reproductions des sculptures (*Inuit : une sélection d'oeuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, 2007).

¹⁰ À ce sujet, lire Young, Brian (2001), *Le McCord : l'histoire d'un musée universitaire, 1921-1996*, Éditions Hurtubises.

1.3 L'ART INUIT DANS LES PUBLICATIONS CANADIENNES

En 1991, Jean Blodgett signale que le nombre de publications est supérieur à celui de ses années d'études sur la sculpture inuitee mais que peu d'entre elles sont accessibles en dehors du cercle des initiés. Parmi celles qui le sont, affirme-t-elle, seul un nombre minimal représente une source adéquate pour la recherche sur l'art inuit canadien (Blodgett, 1990-1991, p.99).

Pour exposer ce problème, elle donne en référence la liste des publications sur les arts autochtones, parue en 1989, dans le *World Bibliographical Series de The Arctic*. Des sept titres, seule la moitié est de réelle utilité pour son champ d'étude. Les autres sont difficiles à obtenir dans les réseaux des bibliothèques. Elle pallie les méfaits de cette réalité de deux façons : par l'acquisition du maximum des publications disponibles pour constituer sa propre bibliothèque; et par l'organisation de séances de travail au centre de documentation de la Section de l'art inuit du Département des Affaires indiennes et du Développement du Nord à Ottawa. Elle affirme néanmoins ceci : «Inuit art documentation is still young enough that much of our most valuable information is in someone's head, not on paper» (Blodgett, 1990-1991, p. 99).

1.3.1 Les index

Aujourd'hui, les titres abondent sur le sujet de l'art inuit. Deux principaux index ont été publiés depuis la parution de l'article de Blodgett¹¹. Au calcul du nombre de notices, le premier en compte 2368 (*Inuit art bibliography=Bibliographie de l'art inuit*, Département des Affaires indiennes et du Développement du Nord, Ottawa, 1992) et le deuxième en compte 3761 (*An Annotated Bibliography of Inuit Art*, Crandall, R. et Crandall S., Caroline du Nord, 2001). Les entrées bibliographiques de

¹¹ Bien que plus limité au nombre des indices (275) puisque l'index bibliographique n'est pas exclusif à l'art inuit, il vaut la peine de mentionner cet autre titre dont la pertinence s'inscrit dans le fait qu'il est accessible en ligne et aussi dans la qualité et le nombre des résumés qui, contrairement aux deux autres index nommés ci-haut qui ne sont qu'en anglais, sont écrits dans la langue de la publication originale et figurent pour chaque entrée. Lerner, Loren Ruth;Williamson, Mary F. (1991). *Art et architecture au Canada : bibliographie et guide de la documentation jusqu'en 1981*, University of Toronto Press, «Inuit Art /Art inuit», pp. 446-473.

la publication fédérale correspondent aux documents en lien avec l'art inuit contemporain conservés à la bibliothèque et au centre de documentation de la Section de l'art inuit, considéré comme étant le plus complet avec aussi la bibliothèque du Musée des beaux-arts de l'Ontario (*Inuit Art Quarterly*, 1990-1991, p.111). Celles du second titre ont été compilées par Richard Crandall, un auteur prolifique dans les projets de guides de référence sur divers sujets. Sa spécialité face à l'art inuit s'est bâtie, comme pour plusieurs dans ce champs d'étude, à partir de sa collection personnelle de sculptures et de gravures pour laquelle il a voulu acquérir un maximum de connaissances s'y rapportant.

Pareille enquête bibliographique sur l'art inuit, vue la complexité liée aux degrés de la valeur scientifique des titres et de la valeur politique du sujet, requiert une fine observation des faits qui caractérisent les publications. Si bien que la langue originale et la date de parution des écrits compilés dans ces index deviennent aussi des indices précieux.

Inuit art bibliography=Bibliographie de l'art inuit (1992) couvre des titres majoritairement parus en langue anglaise mais certains sont aussi en français. Les titres sont parfois accompagnés d'un court résumé écrit en anglais seulement. La période couverte débute à partir de la fin des années 1940, soit au moment où la production de sculptures et de gravures est engagée au sein du programme gouvernemental. D'ailleurs, comme spécifié plus haut, l'index ne compile que les titres des publications archivées par la Section de l'art inuit du ministère, alors chargé de commercialiser l'art inuit et de monter une collection nationale. De plus, l'année de parution de l'index coïncide avec la fin de la période des négociations pour la division de la collection (à l'époque la plus importante au pays avec ses 4999 pièces) opérée entre cinq institutions canadiennes (Craig et Smith, 1990 ; Mullick, 1998).

An Annotated Bibliography of Inuit Art paraît dix ans plus tard aux États-Unis. Le nouvel index collige près de 1500 notices de plus que le précédent mais ne couvre, dans son cas, que des titres en langue anglaise. Pareillement à l'autre, toutes les notices sont datées de la période contemporaine, soit les années post-1949, marquée

par la première exposition consacrée à la vente de sculptures inuites (Montréal, Guilde canadienne des métiers d'art du Québec)¹².

1.3.2 L'inuktitut dans les publications canadiennes

Parmi la multitude des titres retrouvés dans les deux index et dans la série de bases de données consultées, on ne s'étonnera pas de constater qu'aucun d'eux figure uniquement en inuktitut. Les rares fois où la langue des Inuits apparaît dans une publication dédiée à leur art, c'est avec l'anglais, qui est parfois majoritaire (*Jessie Oonark : a retrospective*, Winnipeg Art Gallery, 1986) ou conjointement au français et à l'anglais, comme ce fut le cas pour certains titres publiés par le gouvernement fédéral (*Crafts from Arctic Canada/Artisanat de l'arctique canadien*, Conseil canadien des arts esquimaux, 1977). Parmi les publications trilingues, un titre fait figure d'exception puisque l'approche éditoriale et l'historique de ses rééditions sont significatives. Il s'agit de *Unikkaatuat sanaugarnngnik atyingualiit Puvirngniturngmit* = *Légendes inuit de Povungnituk, Québec : figurées par des sculptures de stéatite*, publié une première fois en 1969, dans le Bulletin du Musée national de l'Homme, par les auteurs Zebedee Nungak et Eugene Arima.

Cette publication est parmi les dix premières à avoir été éditées au Canada pour la diffusion des sculptures inuites de la période contemporaine. Elle s'inscrit dans ce qui deviendra une approche privilégiée, notamment dans les catalogues d'expositions. Cette approche s'attarde à l'enregistrement des propos et témoignages des artistes comme source d'informations premières à transcrire intégralement ou partiellement en format texte (*Early masters: Inuit Sculpture 1949-1955*, Winnipeg Art Gallery, 2006 ; *Inuit women artists : voices from Cape Dorset*, Musée canadien des civilisations, 2006). Or, si aujourd'hui ces transcriptions occupent une large part du

¹² Près de vingt-ans avant ce marqueur temporel des plus déterminants pour l'historiographie de l'art inuit au Canada, 1930 marque une autre année importante, soit celle de la première exposition d'art et d'artisanat inuit au Musée McCord, organisée par la Guilde des métiers d'art dont le siège social était à Montréal (WATT, «Les débuts», Guilde canadienne des métiers d'art Québec, 1980, pp. 11-15). L'événement a connu un vif succès et plusieurs médias l'ont couvert (Special Correspondence, «Eskimo Art Shown : Montreal Sees Crude Pencil Drawings and Ivory Carvings», The New York Times, 14 décembre 1930, Section Editorial, Page E6 ; Anonymus, «Montreal Shows Art of Eskimos», Art News, vol. 29, 20 décembre 1930, p. 59).

contenu des catalogues d'expositions, elles apparaissent soit en version unilingue anglaise ou en version bilingue anglais-français. L'inuktitut n'apparaît plus à titre de troisième langue à part égale aux deux autres dans les titres des institutions muséales.

En effet, après sa première parution, *Unikkaatuat sanaugarnnik atyngualiit... a* fait l'objet de plusieurs rééditions (un autre cas rare dans la bibliographie) mais cette fois, avec le titre bilingue : *Inuit Stories Povungnituk : Légendes inuit de Povungnituk, Québec : figurées par des sculptures de stéatite* (Musée canadien des civilisations, rééd. 1975, 1988, 1990, 1992, 2000). Si, dans ces pages, n'apparaît plus la langue originale par laquelle les mythes et les légendes sont rapportés par les sculpteurs inuits qui s'en ont inspirés pour créer leurs pièces, le nom de Zebedee Nungak y est toujours rattaché. Celapuisqu'il a étroitement collaboré à l'étude de terrain de Eugene Arima, alors chargé de compiler l'anthologie, qu'il a veillé à la mise au point du texte original, et qu'il est l'auteur de la traduction de l'inuktitut vers l'anglais.

À côté de cette mouvance éditoriale à l'égard de la place de l'inuktitut dans les publications des musées canadiens, d'autres institutions, notamment universitaires, font dans leur cas le chemin inverse. Au Québec, le cas est notoire et mérite une attention particulière pour mieux comprendre les réalités de l'offre et de la présentation de contenu scientifique qui affectent de près les études sur l'art inuit, notamment celles des francophones.

Car si l'ouvrage pour lequel a travaillé Zebedee Nungak n'est plus réédité dans la langue originale des textes rédigés par des Inuits, celui qui constitue la première monographie canadienne consacrée aux oeuvres d'un artiste inuit à fait l'objet d'une réédition qui, contrairement à sa version précédente unilingue française, inclut l'inuktitut. Il s'agit de *Unikkaatuat ujaraangutitait. Vie et oeuvre de Davidialuk Alasuaq, artiste inuit du Québec arctique* de Bernard Saladin d'Anglure (1978) celui-là même qui a aussi traduit, de l'inuktitut vers le français, les textes du titre précédent de Nungak et Arima.

En 1981, soit trois ans après la parution de cette monographie, publiée sous les presses du gouvernement québécois (*La parole changée en pierre : vie et oeuvre de Davidialuk Alasuaq*, artiste inuit du Québec arctique, Ministère des Affaires culturelles, 1978), cet anthropologue, spécialiste des cultures inuites de l'Arctique, à réédité le titre dans une nouvelle version bilingue inuktitut-français, par l'Association Inuksiutiit Katimajiit qu'il a fondée au sein du département d'anthropologie de l'Université Laval.

Cet ouvrage, au-delà de son engagement éditorial unique, constitue une pierre angulaire dans la bibliographie sur la sculpture inuite au Canada. Si les titres qui concernent la carrière et la pratique des artistes du Nunavik sont un fait rare aux côtés du plus grand nombre de parutions consacrées aux artistes du Nunavut (surtout depuis 1999, année de sa constitution en territoire distinct), celui sur Davidialuk Alasuak Amittuq, un des artistes inuits les plus réputés, demeure une réelle contribution scientifique, notamment pour l'importance accordée aux enjeux des étapes techniques et créatives reliées à la pratique de la sculpture sur pierre dans l'Arctique. Si Saladin d'Anglure, comme il en témoigne notamment par le texte biographique de la première partie, a passé beaucoup de temps avec l'artiste, il ne basera pas son analyse des oeuvres sur les entrevues réalisées avec celui-ci, contrairement à l'approche de certains conservateurs de musées canadiens.

Enfin, ce n'est pas un historien-ne de l'art qui aura donc rédigé la première monographie sur l'art inuit mais bien un anthropologue. L'indice révèle l'importance de la place des sciences sociales dans ce champ d'étude où, contrairement à ce qu'on pourrait croire, les auteurs, tels les anthropologues et les ethnologues, empruntent aussi les approches historiques et artistiques qui caractérisent l'histoire de l'art.

Aujourd'hui, les monographies dans ce champ d'étude demeurent des cas d'exception. Au Québec, mis à part celui sur Alasuak Amittuq, un seul autre titre, celui-là plus récent, a été repéré. Il est lui aussi trilingue et n'a pas été publié par un musée mais plutôt par l'Institut culturel Avataq, une organisation non-gouvernementale à but non-lucratif fondée en 1980 pour contribuer à la protection et

à la promotion de la culture des Inuit du Nunavik¹³. Il s'agit de *Le monde de Tivi Etok : la vie et l'art d'un aîné inuit* = *The World of Tivi Etok : the Life and Art of an Inuit Elder*, publié en 2008 qui retrace la vie et la carrière de cet artiste graveur, par un texte formulé selon une approche thématique littéraire et rédigé et adapté par deux auteurs inuits, Jobie Weetaluktuk et Robyn Bryant, à partir des paroles de Tivi Etok.

Au chapitre des auteurs inuits, outre Zebedee Nungak qui a également signé deux essais, le premier sur une des collections institutionnelles les plus importantes au pays (*The Harry Winrob Collection of Inuit sculpture*, Winnipeg Art Gallery, 2008) et un autre qui éclaire sur l'histoire du plus ancien mensuel du gouvernement fédéral (*Inuktitut*, «Five Decades of Inuktitut Magazine», 2012), on retrouve d'autres noms importants, tels Paulosie Kasadluak pour son essai *Port Harrison/Inoucdjouac*, Winnipeg Art Gallery (1977); Peter Pitseolak pour sa monographie autobiographique *People From Our Side* (1975); Johnny POV pour son introduction *Joe Talirunili : a Grace Beyond the Reach of Art* (1977); Ann Meekitjuk Hanson pour sa préface *L'art inuit en fête 1948-1970/Celebrating Inuit art : 1948-1970* (1999); Phoebe Anne Kudja'aq pour sa postface *Marion Tuu'luq* (2002) ; et Aliva Tulugak qui a co-écrit un ouvrage avec Peter Murdoch *Partager autrement: la petite histoire du mouvement coopératif au Nunavik* (2007). Au tableau de ces importantes contributions, d'autres noms inuits sont rattachés aux projets de publication sans que toutefois ils n'apparaissent dans les références bibliographiques. C'est plutôt dans les remerciements ou les avant-propos qu'on les repèrera.

Pour conclure cette partie de l'enquête bibliographique, il vaut la peine de spécifier que ces faits relatifs à la part des Inuits dans les publications canadiennes ne sont jamais soulevés, même dans le cadre des articles les plus critiques qui ont été recensés. À l'image des enjeux politiques importants liés aux faits que les études sur

¹³ Sur l'engagement du Québec face à l'art inuit du Nunavik, lire : «Promotional Support for Inuit Art in Quebec» (*Inuit Art Quarterly*, 1990-1991, p.42). Aussi, l'Institut culturel Avataq, conjointement avec le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) et l'Administration régionale Kativik (ARK) a renouvelé, en 2012, l'entente du Fonds du Nunavik pour les arts et les lettres pour soutenir les artistes et les écrivains de la région du Nord-du-Québec (communiqué de presse, Conseil des arts du Québec, Kativik, Avataq, 22 juin 2012).

l'art inuit sont contenues dans des institutions extérieures à celles gérées par des Inuits, les indices bibliographiques sont des marqueurs importants pour déceler les initiatives et les volontés de réconciliations culturelles et la place de l'histoire de l'art au sein de celles-ci.

Si, dans certains cas, l'irritation des lecteurs avisés est grande face à certaines tentatives d'inclusion forcée des Inuits dans le contenu scientifique ou des auteurs non-Inuits qui usent de stratégies pour faire valoir leur filiation avec ces communautés, les titres dont il a été plus spécifiquement question dans cette partie témoignent que l'apport des Inuits n'a pas à faire l'objet d'une intention politique d'inclusion particulière. Sa valeur en terme de savoir, au-delà du biographique, est incontestable.

Face à ces considérations, une bibliographie consacrée à l'art inuit pourrait elle aussi élargir significativement son cadre de références à des domaines qui touchent d'autres dimensions du savoir. Si les auteurs-res ne manquent pas de soutenir leurs analyses avec des concepts Inuits, repris par les sciences humaines et sociales, dont la tendance est qu'ils empruntent le mot en Inuktitut pour donner un titre à l'exposition pour laquelle il publie un catalogue¹⁴, nous pourrions aussi inclure, dans les projets de recherche, plusieurs titres qui diffusent leurs connaissances, tels que la seule encyclopédie Inuite qui existe (Qumaq, A. T., *Sivulitta piusituqangit=Une Encyclopédie de la vie traditionnelle Inuite=An Encyclopedia of Inuit Traditional Life*, 2010), un guide de référence sur le savoir ancestral botanique (Aînés de Kangiqsujuaq et A. Cuerrier, *Le savoir botanique des Inuits de Kangiqsujuaq*, 2008),

¹⁴ *Tuu'luq/Anguhadluq : an exhibition of works by Marion Tuu'luq and Luke Anguhadluq of Baker Lake* (Winnipeg Art Gallery, 1976) ; *ItuKiangâtta! : sculptures Inuites de la collection du Groupe Financier Banque TD* (Musée des beaux-arts du Canada, 2005) ; *Sanattiaqsimajut : Inuit art from the Carleton University Art Gallery collection* (Carleton University Art Gallery, 2009) ; *Uuturautiit : Cape Dorset celebrates 50 years of printmaking = Cape Dorset célèbre 50 ans de gravure* (Musée des beaux-arts du Canada, 2005) ; *Tuvaq : Inuit art and the modern world* (Sansom and Co, 2010) ; *Iqqaipaa: celebrating Inuit art 1948-1970* (Musée canadien des civilisation, 1999).

leur savoir d'ordre mathématique (Closs, M. P. *Native American Mathematics*, 1998) et géographique (Jones, *The Inuit as Geographers: The Case of Eenoooloapik*, 2004).

1.4 OÙ EST L'HISTOIRE DE L'ART?

«Let's face it : Inuit art studies are a mess». Si cette affirmation concerne plus spécifiquement le champ d'étude propre à l'histoire de l'art, c'est pourtant un professeur de littérature anglaise, spécialiste du XVIII^e siècle, qui l'a publiée dans une revue canadienne d'art contemporain (Millard, *Border Crossing*, 2001, p.82). Outre cet article et quelques autres qu'il a rédigés¹⁵, Peter Millard n'a jamais consacré un projet de recherche dans ce domaine. Son intérêt et son engagement envers cette pratique artistique sont d'abord motivés par son rôle social à titre de collectionneur¹⁶.

Les occasions de lire les propos d'auteurs dont la part d'érudition scientifique n'a pas d'égale face à la passion artistique qu'ils cultivent via leur collection personnelle, sont nombreuses dans le champ d'étude de l'art inuit. Elles s'étendent même jusque dans les titres de références qui, normalement, sont dirigées par des spécialistes reconnus. Lorsque Millard annonce de front que les études en art inuit sont synonymes de désordre, c'est pour souligner l'empressement qu'il avait de voir publier la première anthologie consacrée à l'histoire de cette pratique (Crandall, R. et al., *Inuit Art: A History*, 2000), d'où sa motivation d'en faire l'objet d'un compte-rendu. Or, l'auteur en question, Richard Crandall, est lui aussi un collectionneur dont, pour sa part, les recherches en sociologie et en gérontologie n'ont rien à voir avec le sujet pour lequel il s'est lancé dans pareille entreprise académique.

Si Millard énumère avec fougue plusieurs caractéristiques de ce champ d'étude qu'il transforme en symptômes : la grande couverture historique (4000 ans) à laquelle s'attarde plusieurs auteurs-res pour servir de contexte aux pièces de la période

¹⁵ Il a surtout rédigé des compte-rendus d'exposition dans la revue *Inuit Art Quarterly* (Millard, 1994a, 1994b, 1994c) mais aussi un article qui diffuse les résultats d'une enquête qu'il a menée auprès de conservateurs de musées canadiens pour exposer la problématique des jugements esthétiques en art inuit (Millard, 1996).

¹⁶ *Inuit Art Quarterly* a fait un portrait du collectionneur Peter Millard (IAQ, 1990-1991, p.)

contemporaine; le programme de mise en marché commercial et gouvernemental à l'origine d'une crise de définitions pour déterminer sa valeur artistique; la tradition orale des Inuits face à la construction du discours esthétique des non-Inuits à la base d'un déséquilibre rhétorique; la chronologie des faits remplie d'inexactitudes historiques; le degré de politisation du sujet où l'art a servi aux causes sociales (notamment féministes qu'il caractérise d'ineptes); au désintérêt des spécialistes en art qui a favorisé l'occupation des écrits amateurs (collectionneurs enthousiastes, voyageurs du Nord, écrivains à l'imagination fertile) et à ceux qui n'engagent que le point de vue de la sociologie ou de l'anthropologie (Millard, 2001, p.82), c'est sur les mérites esthétiques de l'art inuit qu'il articulera la nécessité de faire table rase avec les études passées :

Obviously, something drastic is called for. We need someone to clear the ground, and then lay the foundation for a cleaner, more factually accurate, less muddled approach to the study of what is, after all, one of the greatest gifts this country has been given: the astonishing aesthetic achievement of the Canadian Inuit. (Millard, 2001, p.82)

Autrement dit, Millard prescrit d'oublier les caractéristiques de l'art inuit auxquelles sont confrontées les études qui s'y consacrent, pour se concentrer sur les spécificités esthétiques qui, elles, font de cet art le meilleur cadeau que le Canada ait pu offrir : «un art canadien inuit». Or, comme plusieurs autres auteurs sur le sujet, dont l'engouement pour l'art des premiers occupants d'un territoire devenu l'objet de juridictions nationales, semble être dépourvu de raisonnement critique face aux lieux communs qu'ils alimentent sur les tribunes publiques, Millard reprend la même rhétorique, utilisée cinquante ans plus tôt par l'artiste et entrepreneur James Houston. En effet, après avoir ouvert la voie à cette opération gouvernementale notoire, à la base de cette vaste production de sculptures et de gravures dans les communautés inuit du Nord canadien, Houston, et une série d'autres acteurs¹⁷, ont été les premiers à

¹⁷ Dont des directeurs de musées nationaux (William S. Taylor, Musée nationale de l'Homme), des professeurs et collectionneurs (George Swinton), des compagnies privées (La Baie d'Hudson) et des associations nationales (Guilde canadienne des métiers d'art)

s'engager dans la promotion des mérites esthétiques de cet art auprès des collectionneurs pour favoriser le marché¹⁸.

Face à la portée nationaliste et colonialiste qui n'a pas échappée à pareille entreprise sociale, économique et politique, vue l'engagement de l'État canadien, et qui, fait moins discuté, constitue ni plus ni moins le travail du galeriste comme acteur pivôt pour la carrière des artistes (reconnaisances artistiques qui augmentent la production et les retombées financières), l'art inuit, justement pour ses qualités esthétiques et le très grand nombre de pièces qui n'ont pas manquées de le faire entrer dans toutes les collections muséales (échelle nationale et internationale), constitue un champ d'étude, non pas «bordélique», mais plutôt extrêmement bien ficelé et documenté pour mieux comprendre la place et les enjeux de l'histoire de l'art dans les études et les expositions des collections institutionnelles canadiennes.

Car si l'exercice des activités de conservation et de diffusion du patrimoine artistique et culturel national repose sur une politique d'acquisition de dons de collectionneurs privés (individuels et corporatifs), gérée par la direction de divers musées, l'art inuit, mis à part les nombreuses publications d'introduction générale (maisons d'éditions privées et universitaires), n'a fait l'objet d'études spécifiques au champ de l'histoire l'art, que dans le cadre d'expositions basées sur les singularités de ces dons auxquels dépendent les institutions. Autrement dit, dans ce contexte, les chercheurs et conservateurs d'art inuit au Canada sont face à des contraintes qui ont des conséquences importantes sur l'avancement de la recherche, la seule voie pour sortir cette pratique du ghetto nationaliste canadien dans lequel elle est confinée depuis plus de soixante ans.

Après une première compilation de compte-rendus bibliographiques, cette notice de l'article de Millard est la seule qui signifiait concrètement ce qui, à l'époque, m'apparaissait en effet comme un champ d'étude à éviter tant les problèmes étaient nombreux et à plusieurs niveaux. Dans la quête de trouver des écrits où l'histoire de

¹⁸ Le premier article de James Houston est parut en 1951 Houston, James. 1951. *Eskimo Sculptors*. «The Beaver». no. 282 (juin), p. 34-39.

l'art prend position sur les problématiques en jeu, les titres de ceux qui s'y rapprochaient le plus n'étaient en fait qu'une série de reproches dirigés vers les fondements et les développements de la discipline.

Les auteur-res énoncent le contexte bourgeois qui l'a vu naître, la hiérarchie des genres sur laquelle elle catégorise ses jugements critiques en fonction des médiums et des thèmes et sa nature occidentale basée sur l'étude des textes face à un art de tradition orale (Vastokas, 1987; Lalonde, 1996). D'autres sont critiques de son approche esthétique héritée du modernisme européen et américain et de son manque d'inclusion de voix autochtones dans les institutions canadiennes (Phillips, 2011, Vorano, 2008), de sa sous-représentation dans les programmes d'études de troisième cycle universitaire consacrés à l'art inuit (Berlo et Vorano, 2006) et de son manque d'approches démocratiques (Jackson, 2004; Vorano 2006).

CHAPITRE II

LA PROBLÉMATIQUE DE L'ATTRIBUTION

Dans les publications sur la sculpture inuite au Canada, la géographie occupe une place importante. D'abord, parce qu'il faut considérer que ce sont les expéditions des explorateurs, des marchands et des missionnaires dans l'Arctique qui ont généré les collections nationales et les premiers écrits sur le sujet. Avant l'histoire donc, qui allait subséquemment constituer l'approche des récits, journaux et rapports de voyages, la cartographie et la topographie, sur lesquelles reposaient les plans de navigation, avaient une incidence sur les découvertes de sculptures. Les consignations de notes à l'égard de celles-ci apparaissaient aux côtés des autres descriptions liées aux voyages d'exploration selon aussi la toponymie des lieux explorés.

C'est ainsi que 1585 marque l'année où John Davis (~1550-1605), un explorateur anglais à la recherche du passage du Nord-Ouest, est le premier à faire mention de sculptures inuites en provenance de l'Amérique du Nord (Martijn, 1964, p.37). Davis inscrira qu'il les a trouvés à la baie Cumberland (Île de Baffin, Nunavut) puis notera à leur sujet : «...many small trifles, as a canoe made of wood, a piece of wood made like an image...many images cut in wood» (Markham, 1880, p. 17, 19 ; in Martijn, 1964, p. 34). Ces mots brefs, semblables à l'énumération d'une liste, seront plus tard publiés dans des ouvrages de références sur la découverte et la colonisation de l'Amérique par les Anglais : Richard Hakluyt, *The Principall Navigations Voiages and Discoveries of the English Nation* (Londres, 1589) et Albert Hastings Markham, *The Voyages and Works of John Davies the Navigator* (Londres, 1880).

Ces types de description sont courantes dans les journaux et carnets de voyages des explorateurs de l'Arctique du XIX^e au début du XX^e siècle. Parmi les plus souvent cités, on retrouve ceux de Edward Belcher, *Last of the Arctic Voyages* (Londres, 1855); Albert Peter Low, *Report on the Dominion Government Expédition*

to Hudson Bay and the Arctic Islands on board the D.G.S. Neptune, 1903-1904 (Ottawa, 1906); Knud Rasmussen, *Report of the Fifth Thule Expedition, 1921-1924* (Copenhagen, 1921); Stefanson, Vilhjalmur *The Stefansson-Anderson Arctic Expedition (Expédition Arctique Canadienne-1913-1918)* (Washington, 1919); et Richard King, *Narrative of a Journey to the Shore of the Arctic Ocean under command of Captain Back* (Londres, 1836).

2.1 LA PÉRIODE HISTORIQUE (1750-1948)¹⁹

Malgré leur relative pauvreté en matière d'informations artistiques, la rareté de contenus écrits sur les pièces d'art historiques fait que ces passages sont méticuleusement consignés et pris en considération par les chercheurs contemporains (Blodgett, 1988, p.99). C'est le cas de cinq auteurs-res, parmi les plus reconnus et investis dans les études canadiennes sur la sculpture inuite : Jean Blodgett, «The Historical Period in Canadian Eskimo Art» (1978) ; Darlene Driscoll, «Zwischen Konvention und Innovation: die historische Periode der Inuit-Kunst 1800-1950» (1988); Ingo Hessel, «Art of the Historic Period (1770's to 1940's)» (1998); George Swinton, «The Development of Art in Historic Times» (1965) et Maria von Finckenstein, «Playthings and Curios: Historic Inuit Art at the Canadian Museum of Civilization» (1999-2007)²⁰.

Ces notices, telles qu'elles sont présentées, soit par un seul titre de chapitre, démontrent que la période historique ne constitue pas le sujet d'ouvrages entiers sur l'art inuit canadien. En fait, aucun ne l'est dans la présente bibliographie. Cette affirmation est confirmée par deux figures d'autorité dans le champs d'études plus

¹⁹ Les dates qui constituent la période historique sont prises de Maria von Finckenstein, *Playthings and Curios: Historic Inuit Art at the Canadian Museum of Civilization*, Musée canadien des civilisations, 2007.

²⁰ Cette exposition virtuelle a été préparée à partir d'une série d'articles parus dans *Inuit Art Quarterly*. Le dernier titre, daté de 2004, ne semble pas avoir été publié puisqu'il n'est pas archivé sur le site du magazine en ligne. «A Few Things in the Way of Curios: Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization» (1999) ; «Harry Teseuke, Captain Comer's Mate: Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization, part II» (2002) ; «Uqaamak's Collection: Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization, part III.» (2003) ; «Early Ivories from Cape Dorset: Part IV of Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization» (2003) ; «Playthings from the Keewatin» (2004).

élargit des arts autochtones en Amérique du Nord, soit Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips. Dans l'essai bibliographique de l'importante publication qu'elles co-signent, *Native North American Art* (Série Oxford History of Art, Oxford University Press, 1998), elles ne manquent pas d'affirmer la rareté des titres spécifiques au sujet de l'art inuit historique du Canada²¹. Hormis deux articles consacrés à la production du Labrador, elles signalent *The Fifth Thule Expedition* comme une source précise de matériel ethnologique dans laquelle puisée (Berlo et Phillips, 1998, p.266).

En plus du fait que les premières grandes expéditions de l'Arctique ont généré un lot de références écrites pour les recherches du XX^e et du XXI^e siècles, celles-ci peuvent constituer une ressource unique pour identifier des pièces historiques. À défaut souvent de posséder le nom de l'artiste et l'année de production, les chercheurs comptent sur les journaux et les rapports des explorateurs (publiés ou non et conservés dans les archives des institutions) pour déterminer l'indice géographique et temporel selon les divers itinéraires des explorations.

Parmi les indices bibliographiques compilés, une des auteurs-res qui se démarquent le plus dans cette démarche est Maria von Finckelstein, conservatrice de l'art inuit du Service canadien de l'ethnologie du Musée canadien des civilisations (1997-2005), dont le titre mentionné plus-haut renvoie, non pas à une publication mais à une base de données en ligne (à partir du site du Musée) dans laquelle vingt-deux collectionneurs, dont des explorateurs, agents gouvernementaux, naturalistes et chirurgiens engagés dans des expéditions canadiennes passées, sont associés à la région de l'Arctique parcourue et aux objets artistiques et artefacts qu'ils auraient rapportés sans toutefois veiller à les accompagner de leurs informations premières. Les carnets et journaux archivés deviennent des pièces à conviction pour von Finckelstein et celle-ci en témoigne, en partageant publiquement les étapes et résultats de ses enquêtes.

²¹ Mises à part les deux références d'articles de Frank Speck sur le Labrador, elles mentionnent le chapitre de Blodget, qu'elles décrivent comme une source d'introduction sur la période historique. Les trois autres références sont des articles de Rasmussen du rapport *The Fifth Thule Expedition* dont elles signalent qu'elles sont parmi : «A great deal of fine material can be found in the early ethnographies» (Berlo, Phillips, p.266).

Faute aussi de posséder les noms des sculpteurs, l'auteure de «Playthings and Curios: Historic Inuit Art at the Canadian Museum of Civilization» présente les sculptures selon deux regroupements : les noms des six régions explorées et visitées et les noms des explorateurs et autres visiteurs en charge de réaliser des études. Outre la qualité éditoriale, le mérite de cette base de données tient beaucoup aux faits que, disposant d'un minimum de ressources pour attribuer et identifier les pièces, von Finckelsen appuie ses pistes et éléments d'analyse par des références bibliographiques qu'elle intègre au texte. Au lieu de mettre ces notices en exergue, celles-ci participent à rendre compte du cadre scientifique, malgré l'approche pédagogique d'une telle exposition virtuelle institutionnelle.

Cette dernière référence constitue à la fois un modèle méthodologique en plus d'attester les riches qualités artistiques des pièces attribuées à cette période. À ce propos, comme l'écrit Jean Blodgett dans un article où elle témoigne, comme von Finckelstein, des difficultés spécifiques liées à la recherche sur l'art inuit historique, les opinions des spécialistes divergent. En effet, à côté de cette dernière, qui qualifie cette période artistique de majeure (Blodgett, 1990-1991), les trois autres auteurs-res (dont les titres des ouvrages figurent plus haut) décriront celle-ci différemment. George Swinton parle d'un art fonctionnel plutôt qu'esthétique (Swinton, 1972, p. 119); Ingo Hessel la fait correspondre à une importante phase de transition, tant du point de vue artistique que du développement du marché (Hessel, 1998, p. 26); tandis que Driscoll n'hésite pas à la marquer du sceau des innovations et des expérimentations ayant pavé la voie à la production artistique contemporaine (Driscoll, p. 221, in : Hessel, 1998, p. 190).

Pour Driscoll, conservatrice de l'art inuit à la Winnipeg Art Gallery, les pièces de cette période se distinguent selon deux types : l'«art de fonction», caractéristique des arts traditionnels (tels les designs de vêtements) qui combinent tradition et innovation; et «l'art de la mémoire», qu'elle décrit comme un art pour communiquer avec les étrangers (Driscoll, p.215, in : Hessel, 1998, p.190). Face à cette typologie, il est d'intérêt de souligner que parmi ces cinq auteurs-res cités, Swinton a commencé à

publier ses premières recherches plus de vingt ans avant les autres, soit au moment où les collections, comme celles du Musée canadien des civilisations mais aussi celles des collectionneurs privés, étaient encore largement méconnues et à l'étape d'être mieux constituées par l'étude et l'ajout de nouvelles pièces.

De fait, le chapitre compris dans l'ouvrage de Swinton, maintes fois réédité (1965, 1972, 1982) et encore aujourd'hui cité comme étant une référence classique (Berlo et Phillips, 1998, p. 266), est représenté par six reproductions photographiques d'objets parmi lesquelles trois sont des jouets, considérés comme fonctionnels mais aussi comme objets d'échange avec les gens de passage (Hessel, 1998, p. 21). Alors qu'en comparaison, la partie consacrée à la période historique, dans l'ouvrage de Hessel, publié plus de vingt ans plus tard, compte six reproductions qui représentent toutes des objets d'art (cinq sculptures et un dessin). C'est donc dire qu'aujourd'hui, devant le plus grand nombre de pièces historiques dont la nature artistique est incontestée, George Swinton (1917-2002), premier spécialiste et professeur de l'art inuit au Canada pourrait difficilement ne pas l'attester. Autrement dit, étudier la sculpture inuite par le recensement bibliographique demande de prendre en considération l'effet du temps sur le nombre de pièces sur lesquelles les chercheurs basent leurs études et ainsi mieux mesurer l'effet d'incidence sur les valeurs artistiques et historiques qui leur sont attribuées.

2.2 PROBLEMATIQUE DE L'ATTRIBUTION

Le sujet des reproductions dans les publications est loin de représenter un fait secondaire dans la recension bibliographique sur la sculpture inuite au Canada. Si les notes des explorateurs et des scientifiques en expédition dans l'Arctique peuvent constituer, nous l'avons vu, un allié méthodologique pour étudier la période historique, l'usage étendu de la photographie représente un outil inestimable pour les chercheurs et les conservateurs les plus engagés face à la problématique de l'attribution qui touche aussi la période contemporaine.

En effet, la question de l'identification reste prédominante à l'égard de ce champs d'étude. Pour s'en rendre compte, il suffit de faire un simple décompte des pièces non-identifiées (totalement ou partiellement) représentées dans les ouvrages d'introduction, tel *Sculpture inuite* (Swinton, 1972) qui couvre une très grande production de sculptures, mais aussi de plusieurs catalogues d'expositions où le nombre de sculptures est plus restreint. C'est le cas notamment de *L'art inuit en fête 1948-1970* (Musée des civilisations, 1999), *Sculpture/Inuit : La sculpture inuite : chefs-d'œuvre de l'Arctique canadien* (Conseil canadien des arts esquimaux, 1971), *Early Masters : Inuit Sculpture 1949-1955* (Winnipeg Art Gallery, 2006) et *The Jerry Twomey Collection at the Winnipeg Art Gallery : Inuit sculpture from the Canadian Arctic* (Winnipeg Art Gallery, 2004).

2.2.1 Inukjuak : «Unknown Artists»

Plus précisément, dans ces cinq titres, Inukjuak (Nunavik) constitue un cas symptomatique de la problématique d'attribution. Bien que la provenance géographique soit précisée et que la période temporelle demeure plus ou moins estimée, plusieurs pièces restent non-attribuées à un nom de sculpteur, faute de preuves. Pour ces publications nommées précédemment, le ratio suivant a été calculé : le nombre de sculptures non-identifiées en provenance de Inukjuak versus le nombre total de sculptures non-identifiées. *Sculpture inuite* (33/103). *L'art inuit en fête 1948-1970* (5/12). *Sculpture/Inuit : La sculpture inuite : chefs-d'œuvre de l'Arctique canadien* (22/42). *The Jerry Twomey Collection at the Winnipeg Art Gallery : Inuit sculpture from the Canadian Arctic* (sur les cent soixante-quinze sculptures de Inukjuak : il s'y trouve soixante-six qui proviennent d'artistes connus contre dix-neuf inconnus (p. 19). *Early Masters Inuit Sculpture 1949-1955* (6/6). Ce dernier cas est si révélateur que la conservatrice et auteure de la publication, Darlene Coward Wight, en a fait une partie à part qu'elle a nommée «Unknown Artists» (p. 98-103).

Au titre de cette constante dans la problématique de l'attribution, aucun indice bibliographique traite des raisons particulières ayant pu occasionner un sort différent aux pièces d'Inukjuak. Il apparaît cependant justifié de rapprocher ce fait de celui qui attribue à cette communauté du Nunavik le titre de premier pôle d'exportations vers le marché du sud, soit en 1949, au moment où James Houston était encore seul à gérer sur place les activités. Autrement dit, pendant plus longtemps que les autres centres de production, celui de Inukjuak n'aurait reposé sur aucun système officiel qui régularise davantage l'organisation commerciale et l'identification des pièces.

2.2.2 Cause et effets des problèmes d'attribution

Devant les précédents constats, il apparaît surprenant de voir qu'aucun titre de la bibliographie ne soit consacré exclusivement à ce problème généralisé de l'attribution. En revanche, les occasions ne manquent pas, dans les publications de musées canadiens mais aussi dans des articles, pour en déterminer les causes et en mesurer les effets. Parmi ces derniers, plusieurs sont récurrents dans la littérature.

En premier lieu, la notion «art» chez les Inuits n'est pas, à l'origine, une question d'expression individuelle mais plutôt de «savoir-faire» (Swinton, 1965). De ce fait, la question de l'absence fréquente de signature sur les pièces peut être expliquée (Hessel, 2011) mais résulte aussi de la conjoncture de plusieurs facteurs attribués notamment au programme économique et social du gouvernement canadien qui a généré une production intensive de sculptures pour le développement d'un marché d'art (Houston, 1951) et qui, avant l'avènement des coopératives (Mitchell, 1991), seule la signature d'un agent de l'État pouvait se retrouver inscrite sous les pièces (Brousseau, 2002).

Au chapitre des complications, il faut aussi mentionner la forte présence d'imitations industrielles qui a rapidement intégré le marché des sculptures et fait de l'ombre à la reconnaissance des pièces originales. Peu de temps a suffi pour inciter le gouvernement fédéral à agir et c'est ainsi que le ministère des Affaires indiennes et du Développement du Nord, en charge de la commercialisation, a créé l'étiquette

Igloo ou Igloo Tag dont la présence était gage d'authenticité («The Igloo Tag», *Inuit Art Quarterly*, 1990-1991).

Avant de voir apparaître de plus en plus fréquemment la signature des artistes, selon notamment le développement de leur carrière individuelle qui contribue à confirmer leur talent et leur notoriété nationale et internationale (Hessel, 2011), il importe aussi d'ajouter que le système gouvernemental, connu sous le terme *disc number* ou numéro de disque, et qui consistait à attribuer un numéro aux Inuits, a longtemps régi l'identification des pièces (1941-1970). Pour associer un numéro à un nom, les chercheurs doivent encore aujourd'hui se référer à des index publiés par la Section «Art Inuit» du ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada. En 1970, au moment de l'abolition de ce système, un nouveau type d'assignation de surnoms a engendré plusieurs autres problèmes d'attributions (Coward-Wight, 2006). En effet, la translittération arbitraire des noms de l'inuktitut vers l'anglais constitue un véritable casse-tête pour les chercheurs qui s'efforcent de restituer les sculptures des Inuits qui appartiennent aujourd'hui aux collections institutionnelles et privées canadiennes.

Les problèmes d'identification sont aussi attribuables au fait que les premiers sculpteurs de renom exerçaient une influence de *leadership* au sein des camps d'été où ils étaient plusieurs de la communauté à créer des pièces dans un rapport de collégialité en vue de l'apprentissage et du partage des techniques et des inspirations (Saucier, 1994). À tel point que, comme c'est le cas du réputé Johnny Inukpuk, plusieurs sculptures élaborées suivant le style artistique qui le caractérise et le démarque ont été en fait réalisées par d'autres membres de sa communauté et de sa famille ayant omis d'apposer leur signature (Coward-Wight, 2006, p.83).

C'est le cas aussi des femmes sculpteuses qui travaillaient en étroite collaboration avec leur mari et omettaient de les signer pour favoriser la vente. Aujourd'hui, les artistes, femmes et hommes, sont de plus en plus nombreux à gagner la reconnaissance du public et des institutions grâce à des conservateurs engagés qui conçoivent des expositions et des catalogues de qualité, tels *Inuit Women Artists*, Musée canadien des civilisations (2006); *The Inuit Amautik: I like my hood to be full*,

WAG (1985); *In the Shadow of the Midnight Sun: Sámi and Inuit Art 2000 – 2005* (Art Gallery of Hamilton, 2007); *Grasp Tide the Old Ways. Selections from the Klamer Family Collection of Inuit Art* (MBAO, 1988) et *Early masters : Inuit Sculpture 1949-1955* (WAG, 2006). Parmi ceux-ci, les deux derniers titres constituent de réels exemples où la problématique de l'attribution devient gage du degré d'investissement des chercheuses face à l'objet de leurs études : les sculptures.

2.2.3 «The Search for Inuit Early Masters: A Curator Quest»

Face aux nombreux obstacles de cette entreprise de réappropriations, les chercheuses qui s'y adonnent, comme Darlene Coward-Wight et Jean Blodgett, avec parfois un taux de réussite encourageant, usent de stratégies méthodologiques qu'elles partagent dans le cadre de leurs publications.

Dans l'introduction du catalogue *Early Masters...*, «The search for Inuit Early Masters: A Curator Quest» (p.11-19), Coward-Wight souligne que ce sont les rencontres avec les membres des communautés et plus particulièrement de ceux des familles des artistes qui lui ont permis d'identifier 55 sculptures sur les 116 de la collection de la Winnipeg Art Gallery restées non-identifiées avant ce projet de recherche et d'exposition (*Early Masters...*, p.18). Avec raison, elle signifiera que son enquête aurait pu être davantage fructueuse si elle avait été menée 10 ou 20 ans plus tôt. En effet, les pièces appartiennent aux premières années de la période contemporaine (1949-1955), soit cinquante ans avant ses investigations (publication des résultats en 2006).

Cette réalité constitue un autre symptôme de ce champs d'étude, soit le fait que les recherches ciblées sur les sculptures inuites sont récentes et les indices du passé sont éloignés dans le temps et donc de plus en plus rarissimes. C'est ainsi que les témoignages des membres des communautés, notamment ceux des aînés, vue la distance temporelle qui sépare les chercheurs des années de production des pièces liées à des problèmes d'identification, deviennent une ressource unique via leur mémoire. Les enquêtes bibliographiques s'enrichissent de notices, celles-là

constituées non pas de reproductions photographiques mais d'enregistrements écrits et sonores de voix humaines.

Les chercheurs, comme Coward-Wight, se présentent à leurs informateurs, dans le cadre de séjour de recherche dans le Nord, avec des bases de données spécialement conçues où les photographies des pièces inconnues mais aussi des pièces connues qui servent de motifs de comparaisons stylistiques, apparaissent comme moteur de transmission orale des connaissances. Le travail de recherche devient ainsi un travail de terrain. Les investigations, après celles réalisées dans les archives et les centres de documentations où tout est scruté à la loupe, atteignent le maximum de leur potentiel de réussites, une fois qu'elles sont menées auprès d'informateurs ciblés. Celles-ci concourent à démontrer la nature particulière de ce type de recherche, comme l'affirme Coward- Wight à la fin de son introduction : «This project has demonstrated that a curator must sometimes be a detective» (Coward-Wight, 2006, p.18).

2.2.4 «Twenty Years of Researching Inuit Art»

Le titre «Twenty Years of Researching Inuit Art», signé par Jean Blodgett (*Inuit Art Quarterly*, 1990-1991), révèle lui aussi que les actions de la recherche s'appliquent autant aux étapes d'analyses et d'interprétation des sculptures inuites qu'à celles des enquêtes dirigées pour identifier celles-ci. Si Blodgett, à la lecture du cadre méthodologique de ses investigations, use des mêmes stratégies que Coward-Wight pour remplir son rôle de conservatrice de l'art inuit qu'elle qualifie elle aussi de détective (Blodgett, 1983, p. 15), elle s'attardera toutefois plus directement à un élément qui, pour la recherche en cours, devient la clef pour répondre à l'hypothèse. Au-delà des indices bibliographiques, photographiques et de ceux compilés à partir des discussions avec les artistes et leur entourage, qu'elle décrit plus loin comme étant « a real eye-opener » (Blodgett, 1990-1991, p. 99), c'est l'objet d'art qui importe :

In any kind of research, the actual art object is your primary and most important research resource. All the books in the library cannot replace the experiencing of one successful art work. The study of actual objects is especially important in Inuit art research for a number of reasons: there are many three-dimensional works, there is a strong tactile sense in the works, and there is still a dearth of representative illustrations in publications (Blodgett, 1990-1991, p. 99).

Pour expliquer la primauté de l'objet dans la recherche, qui selon elle s'applique encore plus particulièrement à l'art inuit, Blodgett soulève ici trois raisons. Les deux premières s'appliquent à l'objet-sculpture tandis que la troisième porte sur l'accessibilité des reproductions dans les publications. Plus précisément, la première ne concerne pas l'objet mais plutôt le fait que, dans l'art inuit, les pièces en trois dimensions sont nombreuses. Ainsi, même si l'auteure s'adresse à l'art inuit en général, c'est l'importance des sculptures en terme de nombre et d'attributs tactiles, ajoutée à l'insuffisance des illustrations qui l'amène à désigner le contact direct avec l'objet comme ressource première pour mener des recherches dans ce champs d'étude.

Or, chez cette historienne de l'art qui a le plus contribué à étudier et à diffuser la sculpture inuite au Canada (33 titres dans la présente bibliographie, dont la moitié sont des catalogues d'expositions qu'elle a commissariées), cet engagement envers la sculpture inuite comme objet d'art est particulièrement repérable dans son approche face à la problématique de l'attribution. Dans le catalogue de l'exposition *Grasp Tide the Old Ways. Selections from the Klamer Family Collection of Inuit Art* (WAG, 1983) qui, plusieurs années plus tard, est encore considéré comme un événement déterminant pour la reconnaissance artistique de cette pratique et de ce champs d'étude (Berlo et Vorano, 2006), Blodgett consacre trois pages à trois sculptures en ivoire, achetées par les Klamer à la fin des années 1960, mais restées non identifiées dans le projet d'exposition et de publication.

2.2.5 «Unknown»

À la fin du catalogue, la partie est titrée «Unknown» (p. 249-251). Blodgett y expose en quatre temps les pistes qui n'ont pu lui servir pour l'identification puis celles qui, sans parvenir à des conclusions, ont permis d'émettre des hypothèses et des affirmations.

Le premier indice qu'elle soulève est une question de matières. C'est reconnu, celles-ci aident à retracer l'origine des sculptures contemporaines. Mais cette mesure peut s'appliquer, affirme Blodgett, que lorsqu'il est question de pierre, d'andouiller et d'os de baleine, car celles-ci proviennent de régions plus ciblées où s'approvisionnent les sculpteurs. C'est particulièrement le cas depuis les années 1950 où l'utilisation de ces matières était encouragée au détriment de celle du bois et de l'ivoire qui était dans le passé plus courante et répandue sur tout le territoire. Aujourd'hui donc, contrairement au type de pierre (stéatite, serpentine, argilite, basalte) comme indice vérifiable, l'ivoire ne peut aider significativement les chercheurs à identifier la sculpture temporellement et géographiquement.

Dans un second temps, Blodgett affirme que le style des sculptures en ivoire ne peut non plus l'aider à avancer une hypothèse sur la provenance. En effet, contrairement aux pièces contemporaines, celles qui datent du début des années 1900 présentent des caractéristiques stylistiques moins spécifiques à leur communauté d'origine. Cela est dû au fait que, comme elle le souligne, le manque de données et de spécimens ne permet, à ce jour, d'émettre aucune conclusion basée sur des regroupements de styles, mais aussi que les pièces en ivoire se distinguent moins en termes de format, traitement et sujet que les sculptures réalisées dans d'autres matières.

Si le style de ces sculptures ne permet pas à Blodgett d'énoncer une origine géographique, il l'aide néanmoins à établir une échelle temporelle qui, dans un deuxième temps, lui servira également d'hypothèse pour signifier la localité. Parce que le commerce des sculptures a débuté avec le début de la présence étrangère à partir de la fin du XIX^e siècle (notamment celle des baleiniers), Blodgett peut

affirmer que ces trois sculptures datent des années postérieures à 1900. Cela s'explique parce que les dimensions, les formats, notamment la présence d'une base pour fixer les objets sculptés (deux cas), puis les sujets représentés (Couple, Man in Kayak, Bear) sont typiques des sculptures mises en vente par les Inuits et non pas conservées à des fins personnelles (amulette, jouet, rituel). Plus précisément, la sculpture représentant un couple, par le choix d'une robe de type moderne qui habille la femme (dont l'influence est de type européen), signale la même correspondance temporelle (après 1900).

Blodgett parvient ensuite à cibler davantage la date de production de l'une d'elle (Couple) en signifiant que le format des pièces sculptées et le bois utilisé pour la base sont représentatifs de la production des années 1930. Ce qui l'amène ensuite à signifier des régions comme Panguitung, Lake Harbour et le sud de l'île de Baffin, soit des endroits fréquemment visités par les étrangers, comme possibilité de provenance géographique.

Enfin, par son observation attentive, Blodgett signale les fins détails du travail artistique, dont ceux de Man in Kayak, où l'équipement complet pour la chasse en kayak, soit un avataq (flotteur en peau de phoque attaché au harpon pour repérer la cible), harpons, filet, couteau et rame, est finement fixé à l'embarcation. Ce qui lui permet d'identifier l'approche artistique de la pièce, soit celle de la réplique parfaite du modèle qui était un type de sculpture populaire au début et à la mi-temps des années 1900.

Et c'est ainsi que se termine la page qui reste l'une des plus captivantes et digne d'intérêt pour le commencement de mon propre travail de recherche dans le champs d'étude de la sculpture inuite au Canada. Parmi le nombre de pages qui ont été tournées, lues et résumées au terme de cette première enquête et synthèse bibliographique, celle-ci est, à elle seule, la preuve que l'approche historique et l'approche artistique peuvent ensemble prévaloir dans l'analyse de la sculpture inuite. La problématique de l'attribution, en forçant la chercheuse à étudier la sculpture au plus près de ses caractéristiques, devient une démonstration positive que la discipline

de l'histoire de l'art conserve les meilleurs outils méthodologiques pour pouvoir y remédier.

CHAPITRE III

HISTORIQUE, ORIGINE ET VALEUR DU CORPUS DE SCULPTURES INUITES DANS LA COLLECTION DE LA GALERIE DE L'UQAM

3.1 INTRODUCTION

L'enquête sur l'histoire et l'origine du corpus s'est effectuée en cinq temps : à la Galerie de l'UQAM (stage de recherche à la réserve de la collection); aux Archives de l'UQAM; aux Archives de la bibliothèque des arts de l'UQAM (héritière des archives de l'EBAM); par une entrevue réalisée avec Luc Monette (ancien directeur de la galerie); et par une recherche sur le profil et les intérêts de Leon Frankston. En dernière partie, la question de la valeur artistique, historique et marchande sera abordée. Ce chapitre constitue les premières étapes liées à l'identification du corpus comme un lot d'acquisition et non pas à l'analyse individuelle des vingt-sept pièces.

3.2 ARCHIVES DE LA GALERIE DE L'UQAM

La Galerie de l'UQAM ne conserve aucune trace de l'origine du lot de sculptures inuites dans la collection, ni de version verbale constituée de faits historiques transmis au fil des ans. En fait, les seules bribes de souvenirs ayant été récoltées témoignent que ces pièces, avant d'être déplacées avec le reste de la collection dans la réserve de la rue Peel (Centre des collections muséales de Montréal), avaient longtemps reposées sur la partie supérieure d'une étagère à usage quotidien et que l'une d'elles (sans pouvoir l'identifier précisément) avait été endommagée lors du temps où elle avait été prêtée pour décorer un bureau de la haute administration de l'UQAM²². Faire la lumière sur celles-ci devenait un certain objet de curiosité pour l'équipe de la Galerie, notamment Louise Déry, directrice et Audrey Genois, conservatrice adjointe.

²² Cette affirmation a aussi été corroborée par Luc Monette, ancien directeur de la Galerie, qui spécifiait également qu'une sculpture avait été endommagée dans le bureau du recteur, sans pouvoir lui aussi l'identifier clairement puisqu'il n'y a pas qu'une seule pièce endommagée dans le lot actuel.

Ainsi, à cette étape initiale de mon enquête, la Galerie n'avait en sa possession que les fiches techniques incomplètes des sculptures dont j'ai obtenu les copies à partir de leur base de données²³. Suivant le premier objectif de savoir si le corpus avait été exposé (en partie ou en totalité), je vérifiais dans le répertoire des expositions où une seule entrée pouvait constituer une piste. En 1982 avait eu lieu l'exposition «Art inuit au Canada», dans le cadre de la 48^e conférence générale de la Fédération internationale des associations de bibliothécaires et d'institutions qui avait lieu à l'UQAM. Le seul document photographique montrait trois sculptures autres que celles du corpus à l'étude (Galerie de l'UQAM, 2005). Il fallait toutefois rester alerte à de nouvelles informations qui pouvaient ultérieurement s'ajouter au sujet de cette exposition.

3.2.1 Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM

C'est en consultant les archives de la Galerie de l'UQAM, cette fois au Service des archives et de gestion des documents de l'UQAM, que la diffusion du corpus à l'exposition de 1982 a pu être confirmée. Sur un document photographique pris au cours de l'événement, huit des sculptures inuites apparaissent dans deux vitrines représentées en avant-plan (figure 3.1) sans qu'aucune information écrite n'apparaisse à leur sujet. Les archives liées à la correspondance entre les divers acteurs rattachés au projet (Bibliothèque des arts, ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, Musée national de l'Homme et Galerie de l'UQAM) aux factures de transport, aux rapports de prêts et aux fiches techniques des pièces, indiquaient que les sculptures et les gravures de l'exposition étaient empruntées du Musée national de l'Homme (devenu par la suite le Musée canadien des civilisations aujourd'hui nommé Musée canadien de l'histoire) et du Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada mais ne signalaient aucune trace des huit sculptures retrouvées sur la photographie. L'hypothèse que celles-ci aient été ajoutées aux autres au moment de

²³ C'est à l'arrivée de Louise Déry à la direction de la Galerie en 1997, qu'une importante charge de travail a été consacrée à l'élaboration d'une base de données informatisée des pièces de la collection.

l'installation est fort plausible mais le déroulement de l'enquête soulevait malgré tout un doute quant à l'appartenance de ce corpus des vingt-sept sculptures. Le fait qu'elles figurent aujourd'hui dans la collection de la Galerie de l'UQAM ne peut en effet garantir que cette institution en soit réellement propriétaire.

Deux chiffres permettaient d'émettre un certain raisonnement. Par la soustraction du chiffre «17», nombre des fiches techniques photocopiées par le Musée national de l'Homme, au chiffre «25», nombre total des sculptures de l'exposition (tel qu'inscrit sur la facture du transport émise par le Musée national de l'Homme et adressée à la Galerie de l'UQAM), le chiffre «8» correspond en effet au nombre des sculptures du corpus placées dans les deux vitrines qui apparaissent sur la photographie. Mais si ces sculptures appartenaient à la Galerie, pourquoi auraient-elles fait l'objet d'un transport des œuvres? Un des documents d'archives n'aidait pas à élucider la question puisqu'il mentionne de manière imprécise qu'à côté des quatre-vingt gravures sont exposées «une vingtaine de sculptures»²⁴. Ainsi, dans le cas où ces huit sculptures appartenaient à la Galerie de l'UQAM, la facture comporterait-elle une erreur (17 et non 25) dans le report du chiffre des sculptures incluses dans le transport?

3.2.2 Archives de la bibliothèque des arts de l'UQAM

C'est par la consultation d'archives sur la Galerie, conservées aux Archives de la Bibliothèque des arts de l'UQAM, que la découverte d'un nouveau document permis de connaître la période d'entrée du corpus dans la collection²⁵. Malgré l'absence d'une identification précise, il y a lieu de croire qu'il s'agit d'un procès-verbal. Il y est inscrit qu'«au cours de la même année [1969-1970], M. Frankston a fait l'acquisition pour la Famille²⁶ d'une importante collection d'art esquimau».

Cette information était de taille car elle annonçait non seulement l'année d'acquisition du lot mais aussi le nom d'une personne qui y était affiliée. Plus loin

²⁴ Lettre de Luc Monette adressée le 1^{er} juin 1982 à Denis Rousseau de IFLA. (UQAM. Service des archives et de gestion des documents. Fonds d'archives du Service des communications, 133U-812 : 12/15).

²⁵ «La collection d'art de l'UQAM», p. 2. (UQAM. Service des archives de la bibliothèque des arts. «Archives de la Galerie de l'UQAM», 90-610/169#1281, 804.008).

²⁶ Il s'agit ici de la Famille des arts de l'UQAM.

dans les dossiers d'archives des expositions de la Galerie, deux cartons d'invitation apparaissaient comme nouvelles pièces à conviction. Le premier annonce ceci : «mini-expo : l'exposition du Québec à Montréal présente des gravures d'étudiants de l'ancienne École des Beaux-Arts et des sculptures esquimaudes de sa Collection d'Art à la bibliothèque du Pavillon Lafontaine, du 17 avril au 21 avril 1972»²⁷. Le second, sans mention de date, indique que « La Collection d'art de l'Université du Québec à Montréal présente une exposition de gravures et de sculptures »²⁸. Dans le cas de la première, la date concorde avec celle correspondant au legs de Frankston. La seconde demandait des précisions puisqu'il n'était pas spécifié qu'il s'agit de sculptures inuites; chose qui a été corroborée par la liste des expositions de la programmation de l'année 1972. Ainsi, deux nouvelles entrées apparaissaient dans l'historique de diffusion du lot sans que des sculptures y étaient spécifiquement affiliées.

3.2.3 Luc Monette ²⁹

C'est au cours d'une entrevue menée avec Luc Monette, ancien directeur de la Galerie³⁰, que l'origine du corpus des sculptures a pu être vérifiée. Il confirme d'abord que le lot est un leg de Leon Frankston. À l'époque, celui-ci avait été nommé vice-doyen de la Faculté des arts de l'UQAM, après qu'il soit devenu responsable de la transition avec l'EBAM. Avant l'inauguration de la Galerie au Pavillon Judith-Jasmin (1976), il siégeait déjà sur le comité de la collection. Monette relatera, à titre de témoin, une partie des événements qui ont précédé l'acquisition des sculptures.

²⁷ *Ibid.*, n.p.

²⁸ *Ibid.*, n.p.

²⁹ De 1969 à 1980, Luc Monette sera assistant de Umberto Bruni (artiste et professeur déchargé de ses fonctions pédagogiques pour être conservateur de la collection). En 1980, suite au départ de Bruni, Monette deviendra directeur intérimaire puis sera nommé directeur de la Galerie (après l'ouverture du poste), de 1980 à 1997 (Monette, Luc, communication personnelle, 12 janvier 2012).

³⁰ Entrevue réalisée dans la salle de consultation des archives de la bibliothèque des arts de l'UQAM, le jeudi 12 janvier 2012, de 9 h 30 à 11 h 45, organisée par Mme Lise Dubois, Archiviste de la bibliothèque des arts.

3.3 LEON FRANKSTON ET GUY DURANCEAU : COLLECTIONNEURS

Au cours de l'année 1971, lors du vernissage d'une exposition tenue dans les premiers locaux de la Galerie (rue St-Urbain), Leon Frankston discute avec Guy Duranceau. À l'époque, ce dernier était jeune professeur de littérature à l'Université de Montréal et consacrait une partie importante de son enseignement à l'étude du roman *Agaguk* (Yves Thériault, 1948). Ce classique littéraire québécois, le premier du genre à avoir nourri une fascination romanesque et populaire pour le mode de vie des Inuits du Nord du Québec l'aurait motivé à commencer une collection de sculptures inuites. C'était en 1969, au Pavillon Igloo de la Terre des Hommes³¹, où d'ailleurs il fait la connaissance de Luc Monette (alors responsable de la mise en diffusion et de la vente des sculptures inuites).

Au cours de cette discussion de 1971, Frankston démontre lui aussi son intérêt pour le Nord et les deux s'entendent pour réaliser un séjour d'une dizaine de jours à Puvirnituk. À l'époque, cette plus grande communauté du Nouveau-Québec (aujourd'hui le Nunavik) représentait, avec Inukjuak, un des pôles de production et de vente de sculptures les plus importants. Ainsi, grâce à un fonds discrétionnaire de la Famille des arts et du Décanat du 1^{er} cycle de l'UQAM (rendu possible du fait que Frankston occupait une position privilégiée dans l'administration de l'Université), le financement aurait rapidement été défrayé pour payer le séjour et fort probablement aussi l'acquisition d'un lot de sculptures inuites dont une partie sera léguée à la collection (Monette, Luc, communication personnelle, 12 janvier 2012).

Monette affirme que Frankston et Duranceau auraient fort probablement séjourné à Puvirnituk seulement³². Ainsi, les sculptures auraient été achetées à la coopérative des lieux, seul endroit organisé pour la vente de pièces sur place. Par le principe

³¹ Igloo faisait partie du Pavillon de l'OCDE [(Organisation de coopération et de développement économique à Terre des Hommes (héritage de Expo 67 qui durera jusqu'en 1981)], où 21 pays industrialisés, dont le Canada, confrontent leurs politiques économiques en vue de l'harmoniser.

³² Cette affirmation ne peut être entièrement confirmée par Monette. Mais celui-ci a précisé que selon ses souvenirs, aucune autre communauté n'aurait été visitée par Frankston et Duranceau (Monette, Luc, communication personnelle, 15 janvier 2012).

même de cette organisation, à savoir que les sculpteurs de chaque communauté y déposent leurs pièces³³, il serait fort probable que la très grande majorité des sculptures du corpus aient été réalisées par des sculpteurs de Puvirnituk. À ce titre, Monette confirme que les sculptures ont été envoyées par caisses à la Galerie, directement de cette coopérative. Autre fait important formulé par l'ancien directeur, Frankston et Duranceau auraient aussi acheté des sculptures pour leurs collections personnelles respectives³⁴.

3.4 LEON FRANKSTON : PROFIL

Leon Frankston, acteur principal à l'origine du corpus de sculptures, représente une figure déterminante pour les premières orientations de la collection d'art de l'UQAM. Ses responsabilités à titre de directeur de l'EBAM, vice-doyen de la Faculté des arts de l'UQAM, directeur des programmes d'études avancées en arts visuels et en art education à l'Université Sir George Williams³⁵ (avant l'Université Concordia) et d'organisateur du colloque «Penn State University Seminar in Art Education» qui fut l'objet «d'une publication culte à laquelle on se référerait régulièrement dans le milieu de l'éducation artistique» (Wallot, 1995), ont amené Frankston à considérer la collection d'art de l'UQAM comme une priorité pour l'Université.

³³ Aujourd'hui les coopératives des quatorze communautés du Nunavik sont de moins en moins nombreuses à vendre les sculptures sur place. L'étude de terrain a révélé que la coopérative de Puvirnituk ne conserve que quelques pièces et celles-ci ne sont pas présentées en magasin ; Kuujuarapik et Akulivik n'en conservent aucune ; Inukjuak est le seul à réserver une partie de la coopérative à la vente des sculptures avec un vendeur spécialement désigné. Les gérants des coopératives envoient dorénavant les pièces directement à la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec à Baie d'Urfé.

³⁴ Dans le cadre des prochaines étapes de l'enquête, des actions seront posées pour communiquer avec les deux familles de ces hommes aujourd'hui décédés. Dont la veuve de Guy Duranceau, Lucie Roberge Duranceau, anciennement chargée du Programme québécois de Bourse d'excellence au ministère de l'Éducation du Gouvernement du Québec, et auteure d'un mémoire de maîtrise (Duranceau, Lucie Roberge. 1969. «La conception de la femme chez Léon Bloy à travers "La femme pauvre"», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal).

³⁵ Cette filiation entre Frankston et l'Université Sir George Williams pourrait bien être à la source de la présence de sculptures inuites au sein de la collection actuelle de l'Université Concordia, dont une première piste a été retenue à partir de cette notice bibliographique : Galeries d'art Sir George Williams. 1971. *Sir George Williams University Collection of Art*, Montréal : Sir George Williams University. Même la date de cette publication concorde avec celle à l'origine du lot du corpus à la Galerie de l'UQAM. Dans les prochaines étapes de l'investigation, il s'agira de voir les possibilités de reconstituer le «corpus Frankston» entre les collections de ces deux universités et aussi, idéalement, sa propre collection personnelle à repérer.

De tradition américaine et anglaise, où la valeur d'une collection d'art peut être supérieure à celle de l'université, Frankston avait réfléchi à trouver des solutions pour continuer les acquisitions malgré l'absence de budget. Il a entre autres initié la pratique de demander au lauréat-e de la Bourse Greenshields de faire don de l'œuvre primée à la collection d'art de l'UQAM. C'est ainsi, selon les affirmations de Luc Monette, que la collection fut enrichie des premières œuvres d'artistes aujourd'hui reconnus, tel Alain Paiement qui, trois fois primé de cette bourse, fit don de trois pièces déterminantes des débuts de sa carrière.

Contrairement au cas de Guy Duranceau, les motifs à la source de l'intérêt de Leon Frankston pour la sculpture inuite ne sont pas aussi facilement identifiables. Par contre, il n'est pas inapproprié d'émettre l'hypothèse suivante : Frankston, alors à la fin de sa carrière (à l'époque il a près de 70 ans), marqué par la pensée humaniste d'intellectuels anglo-saxon (Herbert Read), français (Abraham Mole) et québécois (Jacques de Tonnancour), a développé une vision engagée pour l'éducation par l'art. Au-delà de ses fonctions administratives pour le développement des programmes académiques en art, cet engagement l'aurait amené à considérer toutes formes de pratiques artistiques, telle la sculpture inuite, comme étant dignes d'appartenir à une collection institutionnelle, en l'occurrence celle de l'UQAM. Parmi ses filiations intellectuelles, à côté de l'influence plus générale de Abraham Mole (concept socio-dynamique de la culture où l'art est favorisé non pas comme production mais comme action), deux méritent d'être soulignées car elles ont aussi été marquées par la force de l'amitié.

3.4.1 Jacques de Tonnancour

La première filiation amicale est celle entretenue avec l'artiste et intellectuel québécois Jacques de Tonnancour (1917-2005). Celui-ci est ancien élève et professeur au moment de la transition EBAM-UQAM (1969 à 1982), moment au cours duquel Frankston est nommé à la direction. Plusieurs années plus tôt, de Tonnancour rédige avec Alfred Pellan le manifeste Prisme d'yeux (lancé le 4 février

1948, quelques mois avant le Refus Global) qui entendait réagir contre une définition trop étroite de l'avant-garde en peinture.

Dans un court article, Jacques-Albert Wallot, professeur retraité de l'École des arts visuels et médiatiques de l'UQAM, affirmera qu'entre Frankston et de Tonnancour, il y eu une «amitié intellectuelle et stratégique». Il ajoutera :

On peut également penser que le souci de Jacques de Tonnancour était de protéger les acquis académiques de l'École des Beaux-Arts au moment de son inclusion à la nouvelle université. Quant à Leon Frankston, son souci était de faire en sorte que cette nouvelle école d'art universitaire puisse se situer par rapport au consensus disciplinaire, le mainstream anglo-américain, tant en arts visuels qu'en éducation artistique. (Wallot, 2010, p.5)

3.4.2 Herbert Read

La plus ancienne amitié intellectuelle de Frankston remonte au temps où il enseignait au collège Goldsmith de l'Université de Londres, lorsqu'il a rencontré l'Anglais Herbert Read (1893-1968). Historien de l'art, philosophe socialiste, éditeur, professeur en arts visuels à Édimbourg et anarchiste³⁶, Read est notamment l'auteur de *Education Through Art* (1943). L'ouvrage maintes fois réédité est le sujet central d'une discussion menée par Frankston avec Read (*Art Journal*, 1968).

La pensée complexe et ambitieuse de Herbert Read, dont on ne semble pas encore aujourd'hui mesurer toute l'étendue, est à la fois influencée et contraire à l'idéologie marxiste qui prévaut chez plusieurs historiens de l'art, notamment dans l'étude du modernisme des années 1930 et 1970 (dont Read était spécialiste). Dans une introduction de Michael Paraskos³⁷, spécialiste de l'analyse critique des écrits de Read, la thèse de celui-ci est présentée selon deux pôles.

³⁶ Read a entre autres écrit *Henry Moore : A Study of His Life and Work* (1965) ; *A Concise History of Modern Painting* (1959) ; *The Art of Sculpture* (1951). Au titre de son engagement politique, influencé comme plusieurs intellectuels de l'époque par la sortie du pamphlet *Non-Governmental Society* de Edward Carpenter (1911) il a aussi publié *Poetry & Anarchism* (1938) ; *Philosophy of Anarchism* (1940) ; *Revolution & Reason* (1953) ; *My Anarchism* (1966).

³⁷ Maître de conférences en arts, Université de Hull.

D'abord, Read s'affirme en accord avec les néo-marxistes qui étendent la théorie dialectique de base du marxisme (la société se définit en terme d'oppositions entre bourgeoisie et prolétariat) pour expliquer les diverses hiérarchies en art (art et artisanat, art majeur et art mineur, peinture d'histoire et de genre). Ces oppositions suggèrent que les arts sont créés, utilisés, manipulés par des groupes sociaux dominants qui veulent maintenir leur pouvoir et où les arts sont ainsi perçus comme une force destinée à maintenir le statu quo économique et politique (Paraskos, 2002, p. XII-XIII).

D'un autre côté, Read s'insurge contre le pouvoir de la bourgeoisie sur la liberté individuelle, garante de l'art et de la culture qui, contrairement à l'idéologie marxiste, doivent être distinguées en définissant le corps non pas comme une «boîte vide», uniquement perméable au social, mais comme une forme d'expressivité qui lui est propre. Ainsi, pour Read, l'art est une combinaison des effets de la société et de la personnalité de l'individu et de l'artiste qui permet de répondre aux questions sur l'origine de l'art et sur sa valeur esthétique.

Cette incursion dans la pensée de Frankston via l'énoncé d'une partie de ses influences permet d'annoncer les motifs ayant pu conduire celui-ci à acquérir ce corpus de sculptures pour la Galerie de l'UQAM. De plus, cette introduction permet de dessiner une piste pour l'analyse ultérieure des diverses approches qui ont pu entraver la juste place de la pratique de la sculpture inuite dans l'histoire de l'art.

3.4.3 Systèmes de valeurs dans l'histoire de l'art

Par la découverte des enjeux de la pensée de Herbert Read face au marxisme, il devient éloquent d'intégrer le plaidoyer socialiste de William Morris (*The Arts and Crafts of To-Day*, 1899) et l'étude sociologique de Nathalie Heinich (*Du peintre à l'artiste : Artisans et académiciens à l'âge classique*, 1993) qui, plus tôt dans mes lectures, m'avaient mis sur la piste d'une hypothèse, soit celle que la place limitée de la sculpture inuite (à l'instar de plusieurs autres pratiques non occidentales) dans l'histoire de l'art est, encore aujourd'hui, attribuable aux effets du système de valeurs

(hierarchies, catégories) opérés par l'Occident pour distinguer l'artisanat (artisan) des beaux-arts (artiste). À ce propos, Morris affirmera ce qui suit :

En outre, à toutes les époques où les arts étaient florissants, il existait un lien étroit entre ces deux types d'art, un lien si étroit qu'aux époques où l'art était à son zenith, le type supérieur et le type inférieur n'étaient pas divisés par des lignes nettes et distinctes [...] En résumé, le meilleur artiste restait encore un artisan, le plus humble des artisans était un artiste. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, depuis deux ou trois siècles dans les pays civilisés. (Morris, 2002 [1899], p.52)

Il est probable que Morris, comme plusieurs autres aujourd'hui, n'attribuait pas ce changement majeur à l'institutionnalisation du passage du système corporatif au système académique, survenu à la fin du XVII^e siècle, au moment de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris. Il sera, un siècle après Morris, le sujet à propos duquel Nathalie Heinich conclue son premier chapitre :

Ce bousclement dans l'univers académique constitue un moment-charnière, avec des effets que nous n'avons pas fini de mesurer – non toutefois sans en avoir déterminé les causes spécifiques qui, au-delà des péripéties historiques et des revendications conjoncturelles, tiennent à la nature même des arts en question. (Heinich, 1993, p. 37)

3.5 EXPOSITIONS DES SCULPTURES INUITES : 1972 ET 1982

D'autres informations recueillies au cours de notre entrevue avec M. Monette sont tout aussi importantes mais moins précises. Aux questions relatives aux expositions dans lesquelles une partie des sculptures ont été présentées, Monette confirme qu'un nombre indéterminé de celles-ci ont fait l'objet d'une première diffusion en 1972 (correspondant au carton d'invitation dont il a été question précédemment). Pour augmenter le nombre de sculptures, à côté de celles réalisées au cours de l'année par les étudiants en arts, il affirme avoir ajouté quelques sculptures inuites de la Collection.

Au sujet de l'exposition «Art inuit au Canada» de 1982, les faits entre les documents d'archives et les propos de Monette semblent par ailleurs moins concorder. En effet, ce dernier mentionne que l'exposition a été pensée et montée en quelques jours seulement avant la conférence de IFLA et qu'elle constituait une exposition «clé en main» produite et mise en circulation par le Musée national de l'Homme. À l'annonce du document photographique où apparaissent huit des sculptures, il dit ne pas avoir souvenir de les avoir ajouté aux autres.

Or, dans les documents consultés aux Services des archives et de gestion des documents de l'UQAM, la première lettre de correspondance en vue de l'organisation de cette exposition date du 11 décembre 1981, soit huit mois avant l'ouverture de celle-ci. Afin d'y apporter un meilleur éclairage, Odette Leroux, à l'époque conservatrice de l'art inuit au Service ethnologique du Musée national de l'Homme et chargée de l'organisation de l'exposition, a été contactée à ce sujet. À l'annonce des faits, Leroux affirmait ne pas être en mesure de se rappeler d'aucune information. Cette pratique de prêts des pièces de la collection nationale, dont elle avait la charge des activités, était courante et vue aussi le nombre d'années qui nous séparent de l'événement, la tâche était difficile (Leroux, Odette, communication personnelle, 23 août 2012).

Au sujet de cette exposition de 1982, Monette se rappelle le peu de couverture médiatique³⁸, le justifiant en partie par le fait qu'elle ait été présentée en période estivale. Ce qui était très frais à sa mémoire concerne la réception positive du public, constitué majoritairement des visiteurs et des conférenciers du congrès de IFLA, notamment auprès de ceux en provenance des États-Unis dont certains, dit-il, découvraient la sculpture inuite et démontraient un réel intérêt en répétant le nombre de visites sur les heures de dîner et entre les séances de conférences.

³⁸ Le critique Henri Barras en a fait l'annonce et un court commentaire («Carrousel du samedi matin», Émission de radio, Montréal : Société de Radio-Canada). René Viau en a fait un entrefilet (Viau, René. 1982. «Expositions : Rétrospectives très ordinaires». *Le Devoir* (Montréal), samedi le 21 août 1982, p. 26 [UQAM. Archives de la bibliothèque des arts de l'UQAM, «Archives de la Galerie de l'UQAM»]).

3.6 RÉCEPTION CRITIQUE ET LOT INITIAL

Cette rencontre avec Monette a aussi été l'occasion de savoir si le corpus avait un jour constitué plus de vingt-sept sculptures. Sans être disposé à le confirmer, il affirme qu'il est fort probable que le lot ait comporté plus de pièces à une époque. Au cours des années, il affirme y avoir eu des vols au sein de la collection³⁹ et que pareil acte dirigé sur les sculptures inuites aurait pu être accompli en prenant soin de détruire les traces écrites de la pièce (fiches techniques). D'ailleurs, il mentionne que lorsqu'il était en poste, les sculptures inuites étaient chacune identifiée par une petite fiche sur laquelle étaient inscrites les dimensions et où apparaissait une image de mauvaise qualité⁴⁰.

Enfin, Monette se rappelle aussi qu'à l'époque ce lot de sculptures ne faisait pas l'unanimité dans l'entourage de la Galerie. En parlant d'un certain dénommé Mirolot, professeur d'arts plastiques de l'UQAM, il affirmera ceci : «il haïssait ça pour mourir, pour lui, ces sculptures ne valaient pas la peine d'être achetées car elles faisaient objet de spéculation. Pour des gens comme Mirolot, ces sculptures décrivent des mœurs avec des thèmes récurrents comme la mère et l'enfant, les chasseurs, le gars en kayak, où le style n'est pas vraiment défini» (Monette, Luc, communication personnelle, 12 janvier 2012). Alors que d'autres personnes, affirme Monette, aimaient beaucoup ces sculptures.

3.7 FILIATION DE LA GALERIE DE L'UQAM AVEC L'EBAM

Après un recul significatif face aux premières étapes de cette enquête, une information d'abord perçue comme anodine, puis comme objet de confusion, est apparue comme une clé pour l'interprétation de la place du corpus inuit au sein de la collection. Dans l'inventaire de la Galerie, toutes les fiches sont marquées de

³⁹ Il mentionne au passage qu'une pièce considérée importante, soit une sculpture en or de petit format représentant Jésus-Christ a été un jour volée et que les traces écrites sur l'existence de celle-ci auraient été effacées pour éviter les soupçons.

⁴⁰ Selon les souvenirs de Monette, ces images sont des photos polaroid (Monette, Luc, communication personnelle, 12 janvier 2012). La Galerie ne conserve plus celles-ci. Elle les a fort probablement relayées à la poubelle lors de la construction de la base de données complète de la collection.

l'inscription «Legs de l'EBAM», ceci à la case «Nom de la collection». Au départ, cette information avait simplement été interprétée comme étant un témoin du déménagement de la Galerie. Il s'avérait juste de croire que les sculptures, bien qu'elles n'avaient pas appartenu à la collection de l'EBAM, avaient été rattachées à l'inventaire de celle-ci car elles provenaient elles aussi de l'édifice de la rue St-Urbain, au moment de l'aménagement au Pavillon Judith-Jasmin.

Plus tard, au fil des démarches consacrées à élucider l'origine du lot, cette inscription refit surface. Faute, à ce moment-là, de parvenir à identifier la date et le nom des acteurs à l'origine du lot, l'EBAM comme premier propriétaire des sculptures, devenait une nouvelle piste de recherches. Ces sculptures avaient peut-être été, au même titre que la momie et le sarcophage égyptiens qui figurent elles aussi dans la collection, objet d'un don diplomatique ou encore, comme les pièces de porcelaines, un legs d'un des professeurs. Mais aucune mention de celles-ci apparaissaient dans les archives de l'EBAM.

C'est ensuite, il en a déjà été question, qu'une certaine confusion émergea. Entre l'EBAM, le ministère des Affaires Indiennes et du Nord et le Musée national de l'Homme (les deux impliqués dans l'exposition des sculptures en 1982) et la Galerie de l'UQAM, l'origine du corpus inuit représentait encore une énigme.

C'est par la découverte ultérieure du nom de Leon Frankston et par l'entrevue menée avec l'ancien directeur que l'inscription «Legs de l'EBAM» représentait maintenant une information erronée, à laquelle la Galerie de l'UQAM pourra remédier. L'alternative pour la case «Nom de collection» n'est pourtant pas si claire. À ce sujet, le document d'archive dans lequel il est écrit qu'« Au cours de la même période, M. Frankston a fait l'acquisition pour la Famille d'une importante collection d'art esquimau» et le fait que celui-ci siégeait sur le premier comité de la collection, constituent les seules informations disponibles pour la prise d'une décision. L'idéal serait peut-être de savoir si l'achat des sculptures a été financé par la Famille des arts ou par Leon Frankston personnellement.

À défaut de posséder pareille information, la présente inscription détaillée, pourrait correspondre à une option : «Don de 1972 de la Famille des arts, par l'entremise de Leon Frankston, membre du premier comité de la Collection d'art de l'UQAM, avant la fondation de la Galerie de l'UQAM». Elle prend en référence le fait que la date de l'acquisition correspond au passé de la Galerie de l'UQAM à titre de collection seulement et prend pour acquis que l'achat a été financé par l'UQAM. Énoncé de la sorte, la Galerie fait le choix de distinguer ces acquisitions des autres qui se sont ensuite succédées. Si tel n'est pas l'intention de la direction, il s'agira tout simplement de rien inscrire dans la case en question et d'ajouter les informations ci-haut mentionnées, dans une case dédiée à la description historique du lot.

Enfin, le but de cette partie de l'énoncé est de témoigner que le lot de sculptures inuites ne constitue pas un legs de l'EBAM (comme il est inscrit dans l'inventaire actuel de la Galerie). En effet, comme vu précédemment, celles-ci n'ont jamais fait partie de la collection de l'EBAM puisqu'elles ont été acquises après sa fermeture, soit au moment où l'UQAM inaugurait sa Faculté des arts. Si cette allégation erronée se perpétuait c'est parce que l'historique du lot n'avait pas encore été établi. On ignorait en effet qu'elles avaient été acquises au cours de la période où les bureaux de l'administration et les salles de classe de l'UQAM étaient disposés dans les anciens locaux de cette école (rue St-Urbain) avant de pouvoir emménager dans le nouvel édifice en 1976 (Pavillon Judith-Jasmin). Cela explique la raison pour laquelle, lorsqu'il est question de diffuser des informations sur la collection de la galerie, la nomination des sculptures inuites figure à la suite de la liste des œuvres et objets de la collection de l'EBAM, conformément à l'inventaire. Tel a été le cas récemment, dans un article paru dans la revue *Inter* :

«Mais entre les pièces contemporaines acquises pendant les années 80, les bustes de plâtre, les sculptures en pierre à savon et les objets de l'Égypte ancienne hérités de l'École des beaux-arts, plus personne n'aurait pu dire exactement ce qu'elle contenait». (Bourdon, 2011, p.29)

Bien que cette affirmation n'établit pas une corrélation directe entre le corpus inuit et la collection de l'EBAM, la présente mise à jour des informations permettra une meilleure contextualisation en vue d'une transmission des faits qui rendent justice à l'histoire des institutions, telle la Galerie de l'UQAM. Non seulement il sera possible d'établir une chronologie historique plus juste mais celle-ci permettra aussi de sortir la sculpture inuite des clichés auxquels elle est réduite. À commencer par le qualificatif «pierre à savon», comme dans cet extrait cité.

3.8 LE CORPUS DANS LA COLLECTION DE LA GALERIE DE L'UQAM

Le corpus des vingt-sept sculptures avait non seulement jamais fait l'objet d'une étude et constituait une partie négligée de la collection mais la recherche de son origine formulait aussi la nécessité de connaître l'histoire et le mandat de cette collection et, de surcroît, de la Galerie de l'UQAM. L'étude a ainsi été l'occasion de revisiter la chronologie des événements entre la fermeture de l'EBAM (1969) et l'intégration complète de la Galerie de l'UQAM dans les nouveaux espaces du Pavillon Judith-Jasmin (1979), afin de mieux cerner le contexte institutionnel dans lequel s'inscrit le corpus.

3.8.1 La Collection d'art de l'UQAM : 1969 à 1972

En 1969, au moment de la fermeture de l'EBAM et de son annexion pour la création de la Faculté des arts de l'Université du Québec à Montréal, nouvellement fondée par le gouvernement québécois, la collection de l'EBAM devient «La collection d'art de l'UQAM». Aucune source n'a permis jusqu'à présent de quantifier le nombre de pièces à cette époque mais un document d'archive répartit celles-ci selon onze catégories :

- Armoires anciennes ;
- Pièces d'artisanat ;
- Céramiques ;
- Vases ;
- Tissus antiques/peintures sur tissus ;
- Sculpture ;

Bronzes ;
 Aquarelles ;
 Antiquités égyptiennes/sarcophage et momie (détériorée) / lions de pierre ;
 Plâtres (moulages)
 Importante collection de gravures (environ 2000 œuvres d'anciens étudiants)⁴¹

Deux autres inventaires, dont un plus ancien, signé en 1969 par Umberto Bruni (nouvellement nommé conservateur de la collection), répertorie les «objets d'art» selon huit catégories :

Icône russe (1)
 Tissus anciens (13)
 Feuille de musique enluminée (3)
 Miniatures persanes (2)
 Miniature française XV^e siècle St-Marc (1)
 Gravure Jean Bertholle (1)
 Early 19th Century Water Color of Canadian Indians [sic] (2)
 Japanese Wood Blocks (13)⁴²

L'inventaire suivant est non daté mais date fort probablement de 1972⁴³. Il a été rédigé par Luc Monette (à l'époque assistant de Umberto Bruni) et fait le décompte suivant :

2000 gravures ;
 Peintures primées et prêtées ;
 Sculptures primées ;
 Sculptures africaines ;
 Sculptures égyptiennes ;
 Sculptures esquimaudes ;
 Art québécois : Armoires, colonnes, statues, bas reliefs ;
 Divers : Dessins, aquarelles, tissus antiques, statuettes, lances africaines, sarcophage égyptien, encres chinoises, enluminures⁴⁴

⁴¹ « La collection d'art de l'UQAM », Archives de la Galerie de l'UQAM : Université du Québec à Montréal. Service des archives de la bibliothèque des arts, p. 1., 90-610/169#1281, 804.008.

⁴² *Ibid.*, n.p. Daté de «Septembre 1969», avec papier en-tête du «Pavillon des arts, 125 ouest, rue Sherbrooke, Montréal 129».

⁴³ Selon la liste des expositions à l'actif, dressée plus loin dans le même document.

Ces trois inventaires précédents démontrent, chacun selon des catégories et des nominations différentes, la nature éclectique de la collection de la Galerie de l'UQAM. Lors de l'entrevue, Luc Monette confirmera qu'au long de son histoire, l'EBAM se sera doté d'objets divers dont plusieurs, tel un bol de fruits en céramique, étaient ramenés par des professeurs revenus d'Europe, en vue de la formation des étudiants d'après modèle. Ce type de programme traditionnel, hérité des écoles de beaux-arts en France, a aussi initié la pratique de commander du Musée du Louvre des copies en plâtre de statues gréco-romaines. À l'image des deux premiers directeurs, Emmanuel Fougera (1923 à 1925) et Charles Maillard (1926-1945)⁴⁵, tous deux d'origine française, l'EBAM entretenait plusieurs liens avec l'Europe, qui aujourd'hui se vérifie encore dans la collection.

Parmi les trois inventaires retranscrits plus haut, celui de 1972 indique plus clairement la présence d'un corpus de sculptures inuites à la collection, aux côtés d'une vingtaine d'autres œuvres (non identifiées) acquises depuis la formation du premier comité à l'automne 1969. Celui-ci était composé de Umberto Bruni (conservateur), Leon Frankston (vice-doyen de la Faculté des arts), Louis Archambault (artiste) et Joan Essar (à la présidence du comité) et avait pour mandat de travailler «autour de questions telles les modalités d'acquisition et de sélection d'œuvres, l'organisation d'exposition et la mise en marche éventuelle d'une galerie»⁴⁶.

Faute de budget, ce comité procèdera à une première politique d'acquisition basée sur des demandes de dons ou de prêts auprès des artistes. Celle-ci permettra

⁴⁴ «Rapport périodique : Collection d'art UQAM», signé «Luc Monette, C.T.C.A.», Archives de la Galerie de l'UQAM : Université du Québec à Montréal. Service des archives de la bibliothèque des arts, 804.008.

⁴⁵ Contrairement aux inscriptions des documents d'archives, les faits, tels que présentés par Lise Dubois, archiviste en chef des archives de la bibliothèque des arts de l'UQAM (et ancienne étudiante de l'EBAM), sont les suivants : la date de fondation de l'EBAM est octobre 1923 (et non mars 1922), et Charles Maillard n'est pas le premier directeur en poste mais plutôt Emmanuel Fougera, ancien directeur de l'École des beaux-arts de Nantes. Le dernier directeur, au moment de la fermeture, sera Claude Vidal.

⁴⁶ «La collection d'art de l'UQAM», Archives de la Galerie de l'UQAM : Université du Québec à Montréal. Service des archives de la bibliothèque des arts, 90-610/169#1281 804.008, p.1-2.

cette entrée (mentionnée plus haut) d'une vingtaine d'œuvres «dont plusieurs de grande valeur»⁴⁷ mais devra rapidement cesser son fonctionnement suite à un désaccord de la Société des artistes professionnels du Québec face à cette politique. En juin 1970, le comité cessera toutes ses activités, «après avoir tenté de définir les principes généraux du développement d'une collection centrés sur l'art contemporain»⁴⁸. Bruni assurera dès lors à temps plein les responsabilités de la collection (principalement le catalogage) jusqu'en novembre 1971, moment où il sera dégagé à demi-temps, suite à des problèmes techniques et des coupures budgétaires⁴⁹.

3.8.2 Service de la collection d'art et Galerie UQAM : 1972 à 1980

En plus de cette collection éclectique donc, l'actuelle Galerie de l'UQAM héritera d'une tradition d'exposition de l'EBAM, soit celle d'exposer les œuvres des professeurs et des étudiants en arts. Pendant dix ans, elle sera aussi rattachée à chacun des deux bâtiments ayant marqué l'histoire de cette école. En effet, avant son intégration au Pavillon Judith-Jasmin, la collection d'art de l'UQAM sera dans un premier temps conservée au rez-de-chaussée de l'édifice du 125, rue Sherbrooke (où l'EBAM était logée de 1923 à sa fermeture en 1969). À cette époque, la collection est statutairement rattachée aux livres rares de l'UQAM et ne dispose d'aucun espace d'exposition : «L'accrochage se fait dans la foulée de l'École des Beaux-Arts : sur les murs dans le couloir, dans le hall avec, périodiquement, une présentation majeure – le reste des œuvres se retrouvant ici et là, dans les bureaux de l'UQAM» (Hétu, 1982, p.18).

En 1972, la collection et les bureaux sont déplacés au 3455 rue St-Urbain⁵⁰. Ce déménagement annonce l'élargissement du mandat de la collection en «Service de la

⁴⁷ *Ibid*, p.2. Aucun document ne permet à ce jour d'identifier les œuvres acquises dans le cadre de cette politique.

⁴⁸ *Ibid*, p.2.

⁴⁹ *Ibid*, p. 3. La cessation des activités serait aussi attribuable à des conflits interpersonnels au sein du comité (Monette, Luc, communication personnelle, 12 janvier 2012).

⁵⁰ L'EBAM occupera deux fois cet édifice de la rue St-Urbain (architectes Ernest Cormier-1885-1980 et J.-Omer Marchand-1876-1936). Une première fois, en 1923, au moment de sa fondation. À ce moment-là, l'EBAM

collection d'art», mettant ainsi de l'avant le travail de mise en exposition et en circulation des pièces de la collection au sein de la communauté universitaire. Le nouvel espace permet aussi la diffusion publique des travaux des étudiants de la faculté des arts. En mars 1972, le nouveau Comité de travail de la collection d'art (C.T.C.A) sera formé. Les nouvelles politiques seront de l'ordre suivant :

Axer le travail de la collection vers un service à la collectivité en activant sa vocation d'information et d'animation ; maintenant le C.T.C.A va permettre le développement d'une politique de rayonnement et de diffusion grâce à un budget de fonctionnement. Ce budget rendra possible l'emploi du personnel nécessaire pour la mise sur pied des activités de la collection – 1972-73.⁵¹

2.8.3 La Galerie de l'UQAM 1980-2012

Peu de temps après qu'elle emménage dans le Pavillon Judith-Jasmin, l'appellation Galerie UQAM change pour Galerie de l'UQAM, plus conforme aux règles de l'Office québécois de la langue française. Relevant directement de la vice-rectrice aux communications (à l'époque Florence Junca-Adenot), la Galerie contribue, par la vaste superficie et la nature multi-fonctionnelle de son nouvel espace, à accueillir des événements intra ou para universitaires, tel le congrès de IFLA, dans le cadre duquel, tel que vu, l'exposition «Art inuit du Canada» fut présentée en 1982.

Cette nouvelle étape dans l'histoire de la Galerie annonce un changement majeur dans la qualité des expositions et l'accrochage des œuvres, maintenant conforme aux normes muséales. Elle correspond aussi à l'élaboration, en juin 1981, d'une nouvelle politique d'acquisition et d'un règlement offrant un cadre juridique et administratif à

partagera l'édifice avec l'École d'Architecture de l'Université de Montréal. Mais, suite à un conflit entre les deux directions, l'EBAM se relocalisera tout près, sur la rue Sherbrooke. En 1972, son retour dans l'édifice de la rue St-Urbain est rendu possible suite au départ de l'École d'Architecture (relocalisée dans un nouveau pavillon du campus de l'Université de Montréal). L'EBAM partagera dès lors les espaces avec la Faculté des arts de l'UQAM (avant son implantation au Pavillon Judith-Jasmin).

⁵¹ «Rapport périodique : La collection d'art de l'UQAM». Archives de la Galerie de l'UQAM : Université du Québec à Montréal. Service des archives de la bibliothèque des arts, 804.008, p. 2

la gestion de la collection⁵². Un de ses objectifs sera «de rapatrier certaines œuvres des tout premiers créateurs de l'École des Beaux-Arts de Montréal, soit par achat, soit auprès des collectionneurs qui pourraient en faire don» (Hétu, 1982, p. 19). Plusieurs œuvres (telles que celles d'artistes reconnus et d'étudiants-tes, plus celles dédiées à l'art public) sont dès lors entrées dans la collection, d'une manière plus ou moins aléatoire. Cela jusqu'au début de la décennie 1990, au moment où une nouvelle perspective plus globale visait une meilleure orientation de la collection qui, en 1994, prit la forme d'un moratoire, «un temps d'arrêt jugé nécessaire»⁵³.

Il aura fallu attendre 2003, après «l'élaboration d'une politique d'acquisition rigoureuse» (propos de Louis Déry. In : Bourdon, 2011, p. 29), d'abord consacrée à rattraper le temps à l'égard de la production artistique des dix dernières années (2001-2011) et après avoir dresser un inventaire complet pour que le moratoire soit levé. Louise Déry, qui était à la barre de la direction depuis déjà six ans affirme aujourd'hui que :

[...] les quelques 100 œuvres qui ont été acquises depuis la fin du moratoire pourraient faire partie de la même exposition. Ces œuvres ont des liens les unes avec les autres, elles ont du sens ensemble. En milieu universitaire, ces questions de concordances sont très importantes (Bourdon, 2011, p. 29).

Entre cette présente considération pour la cohérence stylistique, historique et contemporaine de la collection et le commentaire suivant qui accompagnait le premier inventaire des œuvres léguées par l'EBAM : «Nul doute que le catalogage définitif en surprendra plusieurs quant à la variété et à la valeur des pièces conservées»⁵⁴, quarante ans se sont écoulés. La collection compte à ce jour plus de quatre mille pièces répertoriées dans une base de données informatisées. Sa diversité, tant du point de vue des styles, des médiums, des origines, des périodes et des genres,

⁵² Galerie de l'UQAM. s.d. «Collection : Historique de la collection». En ligne. <<http://www.galerie.uqam.ca/fr/collection/historique.html>>. Consultée le 22 mars 2012.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ « La collection d'art de l'UQAM ». Archives de la Galerie de l'UQAM : Université du Québec à Montréal. Service des archives de la bibliothèque des arts, 9U-610/169#1281 804.008, p. 4.

est directement liée au fait que la Galerie de l'UQAM, nous l'avons vu, est l'héritière légitime de l'École des beaux-arts de Montréal et qu'elle a été élaborée selon une succession de politiques d'acquisitions diverses.

3.8.4 Les sculptures inuites : 1972 à 2012

Dans cette histoire unique d'une des collections institutionnelles les plus importantes du Québec, le corpus de sculptures inuites constitue la première acquisition ayant été intégrée à l'héritage des œuvres de la première école consacrée à l'enseignement des arts au Canada⁵⁵. De 1972, année de son entrée dans la collection et sujet des deux premières expositions de la Galerie, à 1982, année de sa troisième exposition, cette fois dans le nouveau pavillon récemment inauguré, à 2012, année où il fait l'objet du présent mémoire en cours, ce lot de sculptures inuites couvre la totalité de l'histoire de la Galerie de l'UQAM.

Intégré au moment où la collection seule était gérée selon le modèle traditionnel de l'«Art Gallery», institué par Leon Frankston qui est à l'origine du don, le corpus répondait en partie au mandat établi par le premier comité. En effet, sans être complètement «des œuvres maîtresses de grands noms» destinées à être sollicitées, les vingt-sept sculptures inuites comblaient un des rôles premiers de la collection, soit celui de «décorer» les locaux et les bureaux. Cette fonction décorative des sculptures n'a pourtant pas été de longue durée car, dans un rapport périodique de la collection, daté de l'année 1972-1973, il était inscrit «Récupérations : sculptures esquimaudes, pièces diverses»⁵⁶. Autrement dit, les sculptures étaient rapatriées des bureaux de la direction et reformaient à nouveau le corpus.

⁵⁵ Il est regrettable de constater le peu d'écrits dirigés sur l'étude de cette école dont l'histoire est parmi les plus importantes qui ont érigé le Québec moderne. Outre le Fonds d'archives de l'École des beaux-arts de Montréal [1922?]-1972, conservée à la bibliothèque des arts de l'UQAM, deux sources, parmi les quelques publications sur le sujet, méritent une attention particulière : Couture, Francine, et Suzanne Lemerise. 1980. «Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal : 1923-1969». In *L'enseignement des arts au Québec*, Montréal : Université du Québec à Montréal, pp.1-8 ; Laflamme, Claude (réalisateur). 1988. *La République des Beaux-Arts la malédiction de la momie*. Montréal : Cinéma libre. Ce film relate les contestations étudiantes survenues en octobre 1968 pour lutter en faveur d'un programme d'enseignement consacré aux formes artistiques modernes.

⁵⁶ «Rapport périodique : La collection d'art de l'UQAM». Archives de la Galerie de l'UQAM : Université du Québec à Montréal. Service des archives de la bibliothèque des arts, 804.008, p. 31.

Sa place dans la collection a pris une plus grande importance au moment où celle-ci a pu bénéficier d'une salle d'exposition, dans l'édifice de la rue St-Urbain, là même où anciennement l'EBAM exposait les travaux des étudiants. Il en a déjà été question, le corpus inuit a été exposé en partie (sans pouvoir identifier la sélection de sculptures) à deux reprises au cours de l'année 1972. Une fois au printemps, aux côtés de gravures d'étudiants de l'EBAM et une autre à l'automne, à côté de gravures et de sculptures des étudiants de la faculté des arts de l'UQAM. Dix ans plus tard, la diffusion publique d'une partie du corpus a elle aussi marqué les débuts de la Galerie dans le Pavillon Judith-Jasmin, lors de l'exposition de IFLA en 1982.

3.8.4.1 Valeur artistique

Au chapitre de la place du corpus dans la collection de la Galerie de l'UQAM, il est permis de penser que si Leon Frankston a légué les sculptures à la Galerie c'est certainement aussi parce qu'il avait financé son séjour et probablement aussi l'achat du lot à la coopérative de Puvirnituk avec, selon les affirmations de Luc Monette, les fonds de la Faculté des arts mais aussi parce-qu'il siégeait sur le comité de la collection de l'Université. Malgré cela, ce legs n'était certainement pas dépourvu de bonnes intentions de la part de Frankston. Il correspondait à ses intérêts au sujet de l'éducation par l'art, soit de partager avec la communauté universitaire le savoir d'une pratique artistique à la fois unique et méconnue. Le cadre pédagogique des trois expositions dont les sculptures inuites ont fait l'objet en témoigne. On peut aussi penser que, venant des États-Unis, où l'art inuit était, depuis la fin des années 1950, très prisé sur le marché de l'art⁵⁷ mais aussi dans les musées, Frankston avait une curiosité que plusieurs de ses collègues d'ici n'avaient pas. Le partage de cet intérêt avec le professeur Guy Duranceau, venu à l'art inuit par ses recherches en littérature québécoise, va aussi de pair avec les débuts d'un marché lucratif pour cette pratique.

⁵⁷ James Houston, premier initiateur de la production et de la diffusion de la sculpture inuite avait, alors qu'il était en poste à la Guilde canadienne des métiers d'art et en collaboration avec la Baie d'Hudson, développé le marché américain avec beaucoup de succès (Murdoch, Peter, et Aliva Tulugak, 2007)

Dans ce contexte, il apparaît intéressant de relever le fait qu'en agissant ainsi Frankston dépassait la nature marchande de la production artistique pour l'inclure dans une institution dont la collection comportait des pièces de valeur inestimable, telle la momie et le sarcophage de la 26^e dynastie d'Égypte et le legs des 3000 gravures des étudiants-tes de l'atelier de Albert Dumouchel. Contrairement aux jugements de plusieurs, Frankston semble ne pas avoir établi de corrélations péjoratives entre la valeur commerciale et l'intérêt artistique, culturelle et historique. Son action était proche de celle des professeurs de l'EBAM qui rapportaient d'Europe des pièces artistiques et usuelles pour la pratique de leur enseignement et pour la collection de l'École qui forme aujourd'hui un patrimoine significatif. En cela, Frankston, comme ceux-ci, faisait profiter la communauté universitaire de leur séjour à l'étranger marqué par leurs engagements envers l'art. Cette pratique n'est pas sans rappeler aussi la nature des collections muséales canadiennes d'art inuit, en grande partie constituées par les dons de collectionneurs privés qui ont consacré des séjours dans le Nord en vue de rapporter des pièces selon leurs goûts et intérêts.

3.8.4.2 Valeur historique

La nature des événements ayant marqué l'intégration du lot dans la collection et sa valeur marchande n'est certes pas digne d'une acquisition rigoureuse et cohérente, mais constitue néanmoins une partie significative de l'histoire, non pas seulement de la Galerie mais aussi de l'Université. Cela à une période charnière du Québec qui, après des années de protestations en faveur de la modernité, devait fonder de nouvelles institutions, telle l'UQAM. En cela, il est intéressant de penser que ce corpus inuit, aujourd'hui identifié au Nunavik (anciennement appelé Nouveau-Québec), est sur le territoire québécois et qu'à l'époque il était contemporain. Il survient à un moment où, pendant les années 1970, les Québécois-ses étaient friand(e)s, dans leur recherche d'une identité nationale, des pratiques traditionnelles. Quarante ans plus tard, le retour au passé n'est pas tant motivé par un désir de

traditions mais plutôt par une volonté éclairée de revoir l'histoire avec des approches différentes et plus ouvertes.

3.8.5 Les sculptures inuites en 2012 à la Galerie de l'UQAM

Aujourd'hui, dans le Réseau canadien d'information sur le patrimoine, la collection de la Galerie de l'UQAM est présentée comme suit :

La Collection de l'UQAM s'est constituée grâce à un don de l'École des beaux-arts de Montréal lors de la fondation de l'université en 1969. Gérée par la Galerie de l'UQAM, elle comprend actuellement près de 4000 oeuvres et objets qui témoignent de l'enseignement des arts à Montréal, de certains courants de l'art contemporain au Québec et de pratiques individuelles d'artistes québécois reconnus. C'est le legs de l'atelier de gravure d'Albert Dumouchel, composé de quelque 3000 estampes réalisées par ses étudiants entre 1955 et 1970 (parmi lesquels Pierre Ayot, Serge Tousignant, Francine Beauvais, Louis Pelletier), qui représente l'élément majeur de cette collection. S'ajoutent à ce corpus les oeuvres d'art public intégrées au campus de l'UQAM ainsi que d'autres oeuvres acquises de façon autonome depuis 1980 : des sculptures (Henri Saxe, Marcel Barbeau, Danielle April), des peintures (Serge Lemoyne, Paterson Ewen, Claude Tousignant, Robert Wolfe), des dessins (Pierre Gauvreau), des gravures (René Derouin), des livres d'artistes, etc. Quelques ensembles d'objets anciens de cultures et d'époques diverses, pour la plupart hérités de l'EBAM, complètent la collection. On retrouve parmi ceux-ci des céramiques de Quimper, des vestiges d'églises, des rouleaux chinois, des meubles anciens, des sculptures égyptiennes ainsi qu'un sarcophage et sa momie.⁵⁸

Tout comme l'historique de la collection diffusé sur le site Internet de la galerie, cette présentation ne fait pas état du corpus inuit. Évidemment qu'il n'est pas seul à ne pas être identifié, vu le nombre de corpus différents, mais gageons qu'aujourd'hui la présente mise à jour pourrait inclure le lot de sculptures inuites comme un marqueur de transition historique entre l'EBAM et la fondation de la Galerie de

⁵⁸ «Renseignement sur les collections» : <http://www.rcip-chin.gc.ca/index-fra.jsp> (consultée le 12 février 2012)

l'UQAM, en plus de constituer un moteur stimulant pour initier une relecture de la collection.

Plus de quarante ans après l'époque marquante d'une nouvelle volonté politique commune de mener les institutions en dehors de la tradition longtemps dominante, telle que déclarée par le critique d'art Herbert Read «if institutions for art should exist they must not be places where the past is preserved, but experimental centres where the future is forecast⁵⁹ ; et telle que mise en action par les étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal, dont les protestations contre le type d'enseignement hérité de l'Académie française de peinture et de sculpture favoriseront la création de l'UQAM, première université francophone d'Amérique du Nord ayant formulé le projet d'une université démocratique et moderne; les institutions, telle la Galerie de l'UQAM, peuvent aujourd'hui s'allier au passé, dont ils ont le mandat de conservation, sans le poids idéologique de la tradition. Pour la collection d'art de la galerie, cela signifie la possibilité d'établir des concordances artistiques et historiques plus larges pour unir les œuvres et objets suivant un fil conducteur porteur de nouveaux sens.

⁵⁹ Read, Herbert, «A Civilization from Under», cité dans Paraskos, Michael, *Introduction to the Routledge Classics Edition, To hell with culture: and other essays on art and society by Sir Herbert Edward Read*, Routledge & Kegan Paul, 2002 [1963], p. XXIII

CHAPITRE IV

IDENTIFICATION TECHNIQUE DES VINGT-SEPT SCULPTURES INUITES

4.1 LE POIDS

Pour calculer le poids, une balance bien calibrée est requise. Outre la prise de données, cette tâche permet de prendre conscience du poids respectif des sculptures (entre 137 grammes et 18 kilos). De plus, elle établit un contact initial avec la pierre par laquelle une première observation s'est imposée.

Pour limiter les risques liés à la manutention des quatre pièces plus lourdes, l'abstention de porter les gants de coton d'usage garantissait une meilleure préhension. Ce rapprochement direct avec la paume des mains permet de prendre conscience d'une caractéristique de la pierre, soit la sensation physiologique lié au froid⁶⁰.

Au titre des préoccupations du projet de recherche sur les propriétés physiques de la matière, ce premier constat sur la température de la pierre ne manque pas de susciter un intérêt. Il fait écho à l'emblème de l'Institut Warburg (figure 4.1), choisi par l'historien de l'art Aby Warburg pour représenter la doctrine d'Hippocrate sur l'interrelation des quatre éléments (terre, eau, feu, air) avec leurs paires de qualités opposées (chaud/froid, humide/sec) au fronton de sa bibliothèque (Hambourg, 1926).

Ainsi, au moment d'émettre les choix de données pour constituer les fiches techniques du corpus intégrées à une nouvelle base de données (Appendice A) cette observation, motivée par une incursion dans la pensée de la Grèce antique qui combine poésie et science, a favorisé l'ajout d'une catégorie pour décrire les

⁶⁰ J'ai étendu l'expérience par le contact tactile avec les autres sculptures qui elles, me sont apparues plus chaudes, dépendamment de la taille de celles-ci. Une question était soulevée. La pierre peut-elle être plus froide si la sculpture est plus volumineuse et vice versa? À ce sujet, le sculpteur Aisa Amittuq (aussi chargé de récolter des échantillons de pierre pour le ministère canadien des ressources naturelles) affirmait qu'il pourrait y avoir une corrélation entre la température et la taille de la sculpture. Plus celle-ci est de grande dimension, moins elle serait influencée par la chaleur environnante car celle-ci ne parvient pas à atteindre le cœur de la pierre aussi facilement. Il mentionnait également, sans pouvoir donner d'arguments précis, que la nature métamorphique de la pierre pourrait y avoir une incidence (Amittuq, Aisa, 2012, communication personnelle, 2 février 2012).

propriétés des sculptures selon les références aux saisons (printemps, été, automne, hiver) et aux principales propriétés des éléments (sec, froid, chaud, humide).

4.2 LES SAISONS ET LES ÉLÉMENTS

À ce titre, il est intéressant d'introduire sommairement ces lois de la nature, telles qu'elles ont été énoncées par Hippocrate, afin d'initier une première réflexion sur la place de la pierre dans ce cycle de la nature⁶¹. Pour ce physicien de la Grèce antique, comme pour d'autres anciens philosophes grecs tel Épicure, la terre est connectée à l'eau par une qualité commune liée au froid ; l'eau et l'air par l'humidité ; l'air et le feu par la chaleur ; le feu à la terre par la sécheresse.

À ces quatre éléments, s'ajoutent ces quatre qualités : la sécheresse (feu et terre), le froid (terre et eau), l'humidité (eau et air) et la chaleur (air et feu). Puis ces quatre saisons : été (chaud et sec), automne (sec et froid), hiver (humide et froid), printemps (humide et chaud). Ainsi, à l'égard de ces catégories de nature holistique et cosmologique, la pierre appartiendrait à l'élément «terre» (eau et humidité) ; à la qualité du «froid» (terre et eau), et à la saison «hiver» (humide et froid). Qui plus est, parce que la pierre des sculptures à l'étude est extraite de la terre occupée par le pergélisol, cela renforce cette référence au territoire situé au Nord du 55^e parallèle.

Ces considérations basées sur l'expérience du froid au contact de la main sur la pierre rejoignent une constituante importante de la sculpture inuite. Par l'observation des sujets et des thèmes représentés et des traitements de la pierre, on constate que les sculptures sont liées aux cycles de la nature. Plus précisément, le choix de l'animal, des vêtements, de l'action, de la mise en scène et de certains rendus de textures évoquent les saisons. Par exemple, un phoque, un parka, une paire de mitaines, une partie laissée blanche (sans polissage) pour symboliser la neige, une scène de chasse au harpon sur une banquise, des traces de pas, sont autant d'éléments pour représenter l'hiver et ses caractéristiques liées à la qualité du froid. Ailleurs, une tente en peaux

⁶¹ Ces propos de base sont tirés d'une lecture préliminaire d'un ouvrage de Hippocrate. Texte établi et trad. par Jacques Jouanna. 1996. *Airs, eaux, lieux*, 2 t., Les Belles Lettres, Paris.

de phoque, un caribou sans bois, une scène de dépeçage sans mitaine suggèrent soit l'automne, le printemps ou l'été.

En fait, en réalisant le décompte du corpus en matière de saisons, nous faisons le constat suivant. Sur le lot des vingt-sept sculptures, treize représentent l'hiver. Les quatorze autres ne peuvent être spécifiquement rattachées à l'une des trois autres saisons. L'hiver, par la longue période de temps qu'il couvre sur l'année et par ses attributs très marqués qui caractérisent autant le mode de vie ancestral et actuel que l'imaginaire collectif (symbole de la survie), occupe une place déterminante dans la sculpture inuite. Le corpus à l'étude n'échappe pas à cette tendance.

L'attention ainsi portée à la température de la pierre initie une première position d'ordre méthodologique qui aura des conséquences sur l'analyse subséquente des sculptures. Matières, territoires et sujets, par leurs références réelles et symboliques, sont liées. Cette affirmation rejoint une autre constante au sujet de la sculpture inuite, à savoir que cette pratique est intimement liée aux connaissances aiguës des sculpteurs en matière de territoire d'où ils récoltent la pierre qui, en retour, les inspire dans le choix de leur sujet lié à leur mode de vie (territoires et cycle des saisons).

À ces propos s'ajoute un autre fait, celui-là moins pris en compte. La pierre, par ses caractéristiques liées à la présence de divers minéraux et selon sa place dans les profondeurs du sol, appartient à une partie géographique et géologique déterminée. Lors de l'étude de terrain réalisé au Nunavik, les sculpteurs rencontrés étaient nombreux à pouvoir déterminer la communauté du Nunavik (où les sculptures du corpus avaient été réalisées), cela par la simple observation de la pierre à partir de la photographie⁶².

Enfin, le froid, de manière littérale (sensation physique de la pierre) et référentielle (sujet représenté) est à ce stade-ci un élément déclencheur qui a pour effet de légitimer l'importance de la nature empirique de la recherche sur la sculpture

⁶² Ces considérations d'ordre géographiques et géologiques seront importantes dans la poursuite du projet de recherche car elles alimentent de manière significative une hypothèse dirigée sur les liens réels et symboliques entre matières (pierre) et mémoire (territoire) dans la pratique de la sculpture inuite.

inuite et annonce une proposition ultérieure d'ordre méthodologique et épistémologique. À l'image d'Épicure qui considère que la sensation est à l'origine de toute connaissance et annonce en cela l'empirisme comme «méthode, mode de pensée et d'action qui ne s'appuie que sur l'expérience» (Le Nouveau Petit Robert, 1996, p. 747), la recherche en cours gagnait en assurance.

4.3 LES DIMENSIONS

À ce premier épisode de la recherche destiné à valoriser l'observation attentive du corpus en vue, notamment, de constituer la base, a ensuite succédé la prise des dimensions des sculptures. Sur les fiches techniques de la Galerie de l'UQAM, celles-ci comportaient plusieurs erreurs. Cette étape technique devenait elle aussi l'occasion de corriger les données qui ont un impact direct sur l'étude des pièces et qui, trop souvent, sont prises pour acquis lors des recherches théoriques. La correction devenait l'occasion de veiller attentivement à la succession des événements.

Par souci professionnel de répondre aux conventions muséologiques, le *Guide de gestion du Réseau Info-Muse* (Lafaille, Madeleine ; Société des musées québécois, 1995) devenait un outil de référence efficace qui garantissait une méthode systématique pour le traitement des données. Au chapitre «Comment mesurer les objets» (p. 453 à 468), les quinze pages signifiaient l'importance de tenir compte de modalités spécifiques.

Pour mesurer les objets en trois dimensions, le guide considère trois critères : le socle (intégré ou amovible), la face principale (avec ou sans) et l'axe principal (vertical ou horizontal). Or, devant ces considérations, la sculpture inuite pose une problématique importante retrouvée dans le corpus de la Galerie de l'UQAM.

4.4 LE SOCLE

À l'exception des deux défenses en ivoire et d'une sculpture au socle amovible, toutes les sculptures du corpus ne comportent pas de socle. Or, même lorsque le socle est amovible, celui-ci doit être considéré comme partie intégrante puisqu'il forme une

part narrative et formelle de la sculpture. C'est le cas de cette sculpture illustrée à la figure 4.2, unique parmi les autres du corpus, où un homme, un enfant (fils) et leur proie reposent chacun sur des chevilles d'ivoire insérées dans une roche, laquelle offre un pourtour irrégulier qui donne un effet dynamique à la scène représentée et dont la texture non finie et brute se rapporte aux caractéristiques naturelles de la surface de la toundra (4.2).

À l'instar de plusieurs sculptures des années 1950 et 1960, où notamment les outils ne permettaient pas aux sculpteurs d'intégrer facilement la base au reste de la sculpture, le socle devient une partie constitutive de la pièce malgré sa nature amovible. Ainsi, contrairement à l'indication du guide, le socle amovible doit être pris en compte dans le calcul des dimensions des sculptures inuites.

4.5 LA FACE PRINCIPALE

À l'entrée des informations qui concernent spécifiquement la sculpture, le guide ne prend en compte que celles qui présentent une face principale. Or, bien que la sculpture inuite, par ses sujets réalistes qui, dans la presque totalité des cas, illustrent des humains et des animaux qui impliquent un visage et dont la norme est de le regarder de face, elle conserve cette particularité de comprendre plusieurs angles de vues. C'est particulièrement le cas des sculptures dont le sujet est la métamorphose entre deux animaux ou entre un humain et un animal, où chacun apparaît sur un angle différent. Dans plusieurs sculptures, comme dans deux du corpus, on retrouve aussi cette contiguïté des figures sans qu'il y ait transformation (figures 4.3 à 4.6).

La multiplicité des faces est aussi présente dans des sculptures où une seule action se déroule mais où la disposition du sujet implique des points de vue multiples. C'est le cas de la pièce du corpus où un homme tient un phoque par les nageoires caudales et dont la tête apparaît derrière l'Inuk, entre ses deux pieds (figures 4.7 et 4.8). On se retrouve ainsi devant une problématique qui rejoint celle de la sculpture abstraite pour laquelle l'artiste doit indiquer le sens de la lecture si celle-ci importe pour lui mais où, souvent, la non-indication est un acte délibéré pour notamment

laisser libre cours aux interprétations. Ainsi, en l'absence d'information, déterminer une face principale devient arbitraire.

Au-delà de cet aspect important qui concerne la sculpture inuite, ne pouvons-nous pas saisir l'occasion de réfléchir au fait que le traitement muséologique destiné à la sculpture (toutes pratiques confondues) subit encore aujourd'hui les conséquences de la tradition gréco-romaine où une seule face était considérée? D'ailleurs, les sculpteurs de l'époque antique ne travaillaient souvent pas la partie à l'endos qui, dans bien des cas, était cachée par l'alcôve dans laquelle la sculpture était insérée. Fait d'importance, en considérant que tous les angles de la sculpture inuite sont importants, peu importe le sujet représenté, la diffusion muséologique pourrait garantir une mise en espace qui permet au public de circuler autour de chaque pièce et éviter, comme c'est encore souvent le cas, de présenter la pièce contre le mur, ce qui a l'effet d'annuler sa lecture complète et d'affecter son appréciation esthétique et symbolique.

4.6 L'AXE PRINCIPAL

Hormis ces prises de position, le guide n'offre pas une solution pour mesurer les sculptures du corpus selon une méthode qui leur soit appropriée. Le critère de l'axe principal (vertical ou horizontal) qui détermine la longueur et la largeur n'aide pas davantage puisque celui-ci implique la détermination d'une face principale. En effet, dans le cas de la sculpture qui représente un caribou (figure 4.8 et 4.9), si la face principale est désignée comme étant celle où il se trouve de face, l'axe principal est vertical et détermine une longueur plus petite que la largeur. À l'inverse, si la face principale est désignée comme étant celle où le caribou est vu de côté, l'axe devient horizontal et détermine ainsi une longueur plus grande que la largeur.

4.7 LE DIAMÈTRE

Il fallait se référer à d'autres catégories d'objets du guide pour considérer la possibilité de calculer le diamètre extérieur et non pas la profondeur (comme il est

courant de le faire dans la catégorie «beaux-arts») qui implique un sens de lecture à la sculpture. Toujours selon le guide, il est aisé de calculer le diamètre d'un objet rond, tel un lustre. Mais comment s'y prendre face à un corpus de sculptures qui présente aucune régularité circulaire, ni même géométrique?

Après réflexion, une solution apparue convaincante. Il s'agissait de dresser le «cercle imaginaire» de la sculpture, en reliant les deux extrémités les plus éloignées pour connaître le diamètre extérieur. L'étape du calcul des dimensions de chaque sculpture était maintenant possible. Chaque sculpture devait être placée sur une feuille de papier sur laquelle les deux extrémités les plus éloignées étaient marquées au crayon de plomb. Une fois la sculpture retirée, il devenait possible de calculer à la règle la diagonale ainsi créée. Il restait ensuite à mesurer la hauteur, soit le point le plus haut depuis la base dans le sens de la verticale. Suivant cette méthode de calcul, une face n'est pas privilégiée par rapport à une autre.

4.8 MÉTHODE COMPARÉE

À la lumière de ces indications techniques, il est maintenant possible de mieux comprendre la comparaison entre la méthode de calcul des sculptures inuites de la Galerie de l'UQAM et celle de l'Institut culturel Avataq, qui détient la plus importante collection de sculptures d'artistes du Nunavik.

Alors que la Galerie s'en est tenue aux indications du guide au sujet de la sculpture : à savoir mesurer la hauteur, la largeur et la profondeur qui impliquent ensemble le choix d'une face principale; l'Institut culturel Avataq a opté pour un double système qui lui est propre. Lorsqu'il s'agit d'une pièce de taille petite à moyenne, le calcul de la profondeur est remplacé par celui de la longueur. Par un code interne, il est possible de différencier la longueur de la largeur par le fait que la première est marquée par le chiffre le plus élevé. Dans le cas des plus grosses pièces, le calcul de la profondeur est privilégié sur celui de la longueur (comme dans les indications du guide au sujet de la sculpture). Or, le choix de distinguer ainsi longueur et largeur est judicieux car il n'implique pas de face principale. Par contre,

le problème survient lorsque la pièce impose le calcul de sa profondeur car une face principale y est ainsi privilégiée. Cette double méthode a aussi le désavantage d'impliquer un mode de lecture moins systématique qui divise l'inventaire selon le format des pièces.

Pour la base de données, le choix de calculer le diamètre extérieur de chaque sculpture à partir de son «cercle imaginaire» rejoint une autre préoccupation. En plus de constituer une solution au problème lié à la détermination d'une face principale, le diamètre extérieur permet de prendre en considération non seulement les pleins de la matière mais aussi les vides qu'elle génère et qui font tout autant partie de la sculpture. Le calcul de la largeur, longueur, hauteur et profondeur réfère à un volume carré et rectangulaire. Bien qu'il implique aussi les vides, il limite la force de l'observateur à percevoir la dynamique des formes de la sculpture au-delà de ce qui lui est donné à voir par l'occupation physique de la matière dans l'espace. En effet, en faisant l'expérience d'imaginer un cercle autour d'une sculpture, l'espace environnant prend une dimension plus importante et plus flexible. En accord avec le but principal de consigner les dimensions des sculptures, soit de pouvoir offrir le meilleur aperçu des pièces en leur absence (en vue notamment de la préparation à une exposition et de la logistique de leur transport lors de prêts entre institutions), le calcul du diamètre permet une excellente visualisation de la pièce. Ainsi, au-delà d'une réflexion sur les dimensions techniques de la sculpture inuite, ces premières étapes de travail liées à l'identification, permettent de réfléchir plus largement aux spécificités de la sculpture qui impliquent l'adaptation de la méthodologie d'usage.

4.9 LA PHOTOGRAPHIE

La photographie occupe une place déterminante pour l'identification des pièces d'une collection. Dans le cas des vingt-sept sculptures à l'étude, la Galerie de l'UQAM avait initialement des photographies de qualité passable⁶³. La pratique

⁶³ Ces photographies étaient fort probablement les polaroids dont parlaient Luc Monette et dont il a été question dans le chapitre III.

courante d'attribuer une seule image par pièce, privilégiant ainsi une face plutôt qu'une autre, a été la cause d'une légère confusion lors du débalement des pièces à la réserve de la Galerie. En effet, pour les pièces comportant un sujet multiple à plus d'une face, les fiches techniques et les photographies n'éclairaient pas la situation. Les titres attribués ne pouvaient non plus donner un indice judicieux sur les parties non représentées dans la photographie, car ceux-ci comportaient des erreurs de nomination des éléments.

Pour pallier la qualité inférieure de la documentation et afin de profiter du contexte du projet d'étude en cours pour lequel les pièces étaient déballées et disposées à la réserve, la Galerie a pris l'initiative de désigner un photographe professionnel, David Jacques⁶⁴, pour consacrer le temps nécessaire pour photographier chaque pièce. L'organisation de cette opération, qui a duré trois jours, a pu bénéficier du cadre d'un studio professionnel⁶⁵.

À défaut de réaliser des séquences qui permettent une animation de la pièce en 360°⁶⁶, plusieurs prises ont été réalisées. Les faces de chaque pièce, dont le dessous de celles-ci lorsqu'il y a des inscriptions renvoyant à une signature, étaient dorénavant représentées. Ainsi, pour la création de la base de données, une section a été créée afin de permettre l'ajout de huit images pour chacune des sculptures. De surcroît, la base de données de la Galerie de l'UQAM gagnait en qualité.

4.10 LE TITRE

Les titres sont problématiques à l'égard de l'étude de la sculpture inuite. Une grande majorité des sculpteurs, surtout lorsqu'il s'agit d'un corpus plus ancien comme c'est le cas pour celui à l'étude, n'attribuent pas de titre à leurs pièces. Cette pratique peut être attribuable au fait que les sculpteurs inuits, bien qu'il y en ait de

⁶⁴ David Jacques était déjà en poste à la Galerie à titre de technicien en exposition.

⁶⁵ La réserve de la collection d'art inuit de l'Institut culturel Avataq est adjacente à celle de la Galerie de l'UQAM. Un simple transport des pièces permettait d'avoir accès à leur studio professionnel (toile de fond neutre et flash automatique branché à l'appareil photo).

⁶⁶ Comme le fait l'Institut culturel Avataq et un nombre grandissant d'institutions aujourd'hui, tel le Musée McCord.

moins importance aujourd'hui, n'ont pas une conception individualiste du statut de l'artiste et donc des motifs entourant la signature et le titrage des pièces. Dans son texte «I Am an Inuit Artist : The rise of the Individual Artist», Ingo Hessel fait état de ce problème récurrent : «one impediment to the early recognition of sculptors was the problem of signature and titles of works. As a rule, sculptors did not title their works, and art dealers were content to assign generic titles to them» (Art Gallery of Ontario, 2011, p.105).

Cela crée le phénomène qui est largement constitutif du traitement de la sculpture inuite, soit l'attribution de titres arbitraires par de tierces personnes : conservateurs, collectionneurs, galeristes, catalogueurs et historiens de l'art. Comme déjà mentionné, il arrive souvent que le choix des titres deviennent source de confusion et révèle une éthique de travail inappropriée. Celle-ci tend à relever du politique (attitude colonialiste), une forme de manque de respect dépourvu de mauvaises intentions envers une pratique rapidement jugée «simple à comprendre».

Dans le cas des fiches techniques de la Galerie de l'UQAM, mise à part la nomination «Esquimau», un terme aujourd'hui pratiquement révolu quoique encore en usage (surtout en France)⁶⁷, les mauvais choix d'attribution sont présents sans être majoritaires. C'est le cas notamment d'animaux mal identifiés ou d'un sujet mal interprété. Le cas le plus notoire du corpus est celui où une sculpture (figure 4.10) a été nommée «Guerrier Armé» alors qu'aucun élément valable ne permet pareille

⁶⁷ Par le classement des titres de la bibliographie compilée (1563 notices), 188 apparaissent avec le nom Esquimaux ou Eskimos. La grande majorité de ceux-ci appartiennent aux décennies 1960 et 1970 mais un nombre important concerne aussi les années ultérieures jusqu'à aujourd'hui. Le dernier date de 2011 (Cyvoct, Colin. 2011. «Matisse et le choc de l'art esquimau», *L'Œil*, no 631, p. 99). S'il apparaît courant et pratique d'utiliser le terme Eskimo lorsque les auteurs contemporains réfèrent aux écrits dont l'usage du mot était courant, il apparaît en revanche exceptionnel aujourd'hui de retrouver le terme à l'en-tête d'une exposition institutionnelle, comme c'est le cas pour «Les Esquimaux vus par Matisse» présentée au Musée Matisse à Nice, pour laquelle l'article ci-nommé en fait un compte-rendu. À ce sujet, on peut souligner au passage que les publications parues en France témoignent, encore largement, d'une vision exotique à l'égard des arts autochtones et inuit souvent qualifiés d'«arts lointains». Par ailleurs, pour l'histoire de l'usage et de l'éthymologie du nom Esquimo, se référer aux ouvrages classiques : Petitot, Émile Fortuné Stanislas Joseph. 1876. *Français-Esquimau*, Bibliothèque de linguistique et d'ethnographie américaines, vol. 3, p. IX-X., rééd. *Les grands Esquimaux*. 1998. Éditions Plon, Paris, 346 p. et de Charlevoix, Pierre-François-Xavier et Jacques Nicolas Bellin. 1744. *Histoire et description générale de la Nouvelle France, avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du Roi dans l'Amérique septentrionale*. 3 t. Paris Rollin.

identification. La sculpture représente plutôt une femme à la coupe de cheveux «ancienne»⁶⁸, habillée d'un amauti (vêtement traditionnel que les femmes portent encore aujourd'hui l'hiver) qui, aux yeux des non-spécialistes, peut entretenir un certain lien avec la cabrure d'un uniforme de guerre (type samouraï).

Pour pallier cet élément de la problématique d'attribution en vue d'effectuer un choix judicieux, le guide Info-Muse et les visites dans les salles d'exposition ou des pages du site Internet de cinq institutions canadiennes en charge d'une collection d'art inuit ont servi de cadre de références.

Le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO) mentionne d'abord le nom de l'artiste puis un titre descriptif sans spécifier si il s'agit d'un titre attribué (Inuit Modern : the Samuel and Esther Sarick Collection, exposition présentée du 2 avril au 21 août 2011). Au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), le nom de l'artiste précède le titre descriptif avec mention d'attribution (salle permanente d'art inuit, 5^e étage du Pavillon d'art québécois et canadien). Au Museum of Inuit Art à Toronto⁶⁹, le nom de l'artiste précède le titre descriptif, sans mention d'attribution (comme au MBAO). À l'Institut culturel Avataq, selon leur mandat de conservation et non de la mise en valeur de la langue et de la culture des Nunaviuts, aucun titre n'est attribué. La nomination des éléments apparaît dans la catégorie «description» des fiches techniques. À la Guilde canadienne des métiers d'art du Québec, dans leur unique publication sur la collection de sculptures et de gravures⁷⁰, aucun titre n'est mentionné, l'importance accordée au nom de l'artiste étant ici accentuée (Guilde canadienne des métiers d'art du Québec, 1980).

⁶⁸ Cette sculpture est l'objet des premières investigations d'ordre iconographique en vue de l'analyse et de l'attribution de la pièce.

⁶⁹ Le *Museum of Inuit Art* (le nom est traduit en Inuktitut mais non en français) est une référence muséologique pour l'art inuit. Ingo Hessel, conservateur au musée, auteur de nombreuses publications et expositions sur le sujet et lui-même sculpteur de métier (qui l'a mené à des séjours d'étude dans le nord canadien), démontre un engagement dans la mise en contexte et reconnaissance de la sculpture inuite, notamment dans l'importance qu'il accorde aux matériaux et spécifiquement aux caractéristiques géologiques et géographiques de la pierre.

⁷⁰ La plus ancienne au pays et l'une des plus importantes, étant donné le fait que la Guilde faisait partie des premiers organisateurs de la mise en marché des pièces avec le concours de James Houston (1949).

Enfin, le Guide Info-Muse conseille, dans le cas où une pièce n'a pas de titre, d'inscrire la mention «Non titré». Il y est ensuite ajouté les spécifications et indications suivantes : «Cependant, un titre peut lui être alloué. Si l'artiste est vivant, vous pouvez vous entendre avec lui. Si l'artiste est décédé, le conservateur peut choisir un titre après une recherche suffisante et en respectant l'œuvre» (Lafaille, Madeleine, Société des musées québécois. 1995, p.57). Or, bien que l'intention soit valable d'un point de vue muséologique, elle comporte aussi une part arbitraire trop importante pour la suivre à la lettre. Le problème se situe sur le fait que cette méthode peut s'appliquer dans le cas d'une collection où il y a des exceptions mais pour la sculpture inuite où l'absence de titre est la norme et reflète une part importante de la nature même de la pratique artistique, cette indication muséologique n'apparaît pas appropriée.

À la lumière de ces considérations sur différentes pratiques en vigueur dans les institutions, le choix pour le projet d'identification en cours s'est arrêté sur le cas de la Guilde canadienne des métiers d'art du Québec et Avataq qui n'attribuent ni l'une ni l'autre de titre aux sculptures. Celles-ci sont ainsi identifiées par le nom du sculpteur-re et, dans le cas où celui-ci n'est pas confirmé, la mention «attribué» suit le nom et le prénom.

Évidemment, cette pratique complexifie la tâche au moment de faire référence à une sculpture. Non seulement les noms en Inuktitut sont difficiles à retenir et à prononcer pour les non-Inuit, mais celle-ci demande une plus grande connaissance des pièces en dehors d'une identification visuelle directe. Enfin, le choix méthodologique de n'attribuer aucun titre, ni même d'inscrire la mention «Sans titre» ou «Non titrée», est un mélange d'une norme muséologique et d'une flexibilité à l'égard des spécifications d'une pratique, en l'occurrence celle issue d'une culture non occidentale, qui exige une prise de conscience basée sur une observation renforcée, l'acquisition de connaissances (bibliographiques et études de terrain) et un recul historique et politique significatif.

En l'absence de titre donc, il s'avère pertinent pour l'institution d'ajouter une description précise des sculptures dans les fiches techniques contenues dans les bases de données, outil de première instance pour les chercheurs-res et conservateurs-trices. Ainsi, il n'est pas surprenant que Avataq, conformément à son mandat premier de conservation de l'art et de la culture du Nunavik, ait opté pour une nomination des éléments dans la section «description» et non dans celle prévue pour le titre⁷¹.

Fait d'importance à relever, cette pratique largement répandue d'attribution de titres a surtout servi le marché qui, pour des raisons légitimes, répond à des impératifs économiques où la mémorisation des noms et spécificités d'identification (notamment sur la matière et l'appartenance culturelle et géographique) peuvent être perçues comme relevant plutôt d'un cadre muséologique et scientifique. La sculpture inuite est un cas notoire de pratiques artistiques pour laquelle les impératifs économiques liés au marché national et international ont un effet sur le contexte muséologique et de recherche. En effet, les collections institutionnelles d'art inuit sont directement influencées par la nature de leur premier statut au sein de collections privées⁷².

4.11 LA CATÉGORIE

Le guide Info-Muse détermine cinq types de collections : «ethnologie et histoire», «beaux-arts et arts décoratifs», «sciences et technologies», «archéologies, données sur l'artefact et données sur le site», et «sciences naturelles». Pour les musées ou les galeries universitaires destinés aux beaux-arts, comme le MBAM et la Galerie de l'UQAM, la sculpture inuite est désignée comme «beaux-arts»⁷³. Dans le cas de musées voués à l'étude anthropologique des civilisations, la sculpture est

⁷¹ Or, même en contexte d'exposition, cette pratique devrait à mon avis prévaloir pour les institutions muséales, tels la Galerie de l'UQAM et autres centres de diffusion.

⁷² Ce sujet méritera une attention particulière lors de recherches subséquentes. La question touche aussi la publication de catalogue qui met de l'avant le collectionneur et l'historique de la pratique de la sculpture inuite, souvent au détriment d'une analyse pointue sur les œuvres et les orientations de la collection.

⁷³ À cet égard, il est intéressant de se rappeler (et il vaudra la peine de connaître le contexte précis) qu'avant la fondation du Pavillon d'art québécois et canadien (2011), la collection de sculptures inuites occupait l'aile ancienne du MBAM, près des collections d'art décoratifs et usuels des civilisations du monde (telles celles des pays arabes et chinois) et non pas dans la partie consacrée à l'art canadien.

identifiée au type «ethnologique, culturel et/ou historique». Ailleurs, dans les musées dont les collections sont plus éclectiques, portant sur les cultures de l'humanité et l'histoire naturelle, tel le Musée royal de l'Ontario à Toronto, la sculpture inuite peut être identifiée au type «archéologique» puisqu'elle est présentée au même titre que les autres objets culturels et culturels, telles les amulettes issues de fouilles sur les sites. À l'Institut culturel Avataq, elle est désignée en français comme faisant partie de la catégorie «Objets de communication» et en anglais «Communication Artifacts». Pareil panorama fait émerger l'hypothèse suivante : la sculpture inuite, à l'instar de plusieurs pratiques artistiques non occidentales, adopte une catégorie propre au mandat de l'institution qui la conserve.

Dans ce cas particulier où les catégories sont multiples pour la désigner et suivant le fait qu'elle conserve des particularités géologiques et biologiques liées à la matière principale (pierre, peau et os), ne pourrait-elle pas aussi relever de la catégorie «sciences naturelles»? Un autre constat s'impose, celui-là à connotation plus politique : la sculpture inuite, lorsqu'elle est catégorisée «beaux-arts» dans les musées nationaux, semble occuper un contexte muséologique à part des autres⁷⁴ alors que lorsqu'elle occupe les catégories de types ethnologique, anthropologique et culturelle, sa place semble être de première priorité.

4.12 L'ATTRIBUTION

Au chapitre de l'attribution des sculptures par le nom de l'artiste, il en a été question dans la partie consacrée à l'attribution par le titre, l'absence fréquente de signature peut être considérée comme problématique pour l'identification de la sculpture inuite. Comme dit précédemment, ce fait relève d'une conception autre du

⁷⁴ À ce titre, affirmons le fait suivant : le dernier étage du MBAM, consacré à l'art inuit a aussi la fonction de constituer l'étage destiné aux réceptions et autres mondanités du musée. D'ailleurs, au cours d'une visite, la vue d'une sculpture était obstruée par un meuble laissé au hasard d'une mauvaise organisation. Il n'est pas de mauvaise foi de penser que la sculpture inuite est l'«alibi parfait» pour les rapports diplomatiques de telles institutions avec le milieu politique et des affaires dont elles dépendent. Autre exemple évoquant, pour l'exposition *Inuit Modern : the Samuel and Esther Sarick Collection* (2 avril au 21 août 2011, MBO), aucune signalisation ne guidait le visiteur vers les salles du musée qui lui était destinées, contrairement à l'exposition «Abstract Expressionist New York Masterpieces from The Museum of Modern Art» (28 mai au 14 septembre 2011), présentée conjointement, pour laquelle tous les efforts signalétiques y étaient déployés.

statut de l'artiste où la loyauté envers la communauté, héritée du mode de vie traditionnel, prime sur la réussite d'une carrière artistique singulière. Marybelle Myers, dans son texte «L'art esquimau : un phénomène social», formule l'idée que la popularité, forme de concurrence entre les sculpteurs, établit une forme d'individualisme et d'inégalités qui est à l'origine de certains changements dans l'organisation sociale. Parallèlement, elle affirme que pour les Inuitss, la sculpture est considérée d'un point de vue pratique, comme un lien avec le monde extérieur dans lequel elle doit être vendue (Myers, *Guilde canadienne des métiers d'art*, 1980, p.141-142).

Au cours de mon étude de terrain au Nunavik, ces affirmations ont pu être confirmées par des sculpteurs anciennement actifs pour qui, aujourd'hui, à côté de leurs nouvelles fonctions politiques (notamment aux affaires municipales) ou de la chasse, la pratique de la sculpture est relayée au second plan de leurs occupations. Pour eux, celle-ci mobilise trop de temps en proportion des profits qu'elle rapporte⁷⁵.

D'autres sculpteurs dont le nom est reconnu, Aisa Amittuq (Akulivik) et Noah Echalook (Inukjuak), pratiquent leur art au quotidien et affirment recevoir les gains suffisants pour subvenir aux besoins de leur famille, incluant leurs petits-enfants (Amituq, Aisa, communication personnelle, 2 février 2012; Echalook, Noah, communication personnelle, 6 février 2012). Il y aurait donc aujourd'hui une corrélation directe entre la réputation d'un sculpteur, dont sa signature garantie sa réputation artistique, et la poursuite de la pratique qui, jusqu'aux débuts des années 1980, était beaucoup plus importante dans la communauté en raison de la forte demande du marché.

Cela dit, le portrait du sculpteur d'aujourd'hui tend à se définir comme celui de n'importe quel artiste contemporain pour qui la pratique se marie au développement

⁷⁵ Cette affirmation rejoint aussi celle de Shaomik Inukpuk, coordonnateur du projet de financement pour l'approvisionnement en stéatite des sculpteurs, désignée par la Mairie de la municipalité de Inukjuak qui, dans ses efforts pour promouvoir la pratique auprès des jeunes, notamment par la transmission intergénérationnelle, observe que la nouvelle génération montre du découragement face à la proportion efforts/gains qu'ils peuvent retirer de la sculpture (Inukpuk, Shaomik, communication personnelle, 7 et 8 février 2012).

d'une carrière nationale et internationale, notamment par un partenariat avec une galerie privée. Ces impératifs font que ceux qui affirment pratiquer leur art au quotidien témoignent, par leurs propos sur leurs inspirations et visions artistiques, que la sculpture représente non seulement une nécessité économique mais aussi un besoin d'expression personnelle qui garantit leur épanouissement (Amittuq, Aisa, communication personnelle, 2 février 2012 ; Echalook, Noah, communication personnelle, 6 février 2012).

Au-delà du manque d'information, survenue au moment de l'acquisition du lot de sculptures au sein de la collection de la Galerie de l'UQAM, cette mise en contexte du statut de l'artiste inuit explique en partie les problèmes d'attribution du corpus à l'étude qui, comme vu dans le chapitre II du présent mémoire, ne représente pas un cas d'exception au sein des collections canadiennes.

À l'amorce du projet de recherche, sur les vingt-sept sculptures de la collection, treize n'étaient attribuées à aucun artiste. L'identification des quatorze autres comportait quant à elle plusieurs erreurs de transcriptions de noms et de prénoms, en plus de contenir des manquements (un prénom ou nom seul). Ce fait révèle un autre point important soit celui que les Inuitss ont souvent plusieurs noms qui les désignent, dont les prénoms anglophones qui leur ont été anciennement donnés par l'Église (aux références bibliques), par le gouvernement canadien ou encore par la communauté (surnom). C'est le cas notamment d'un sculpteur désigné par neuf nominations : Amamissés, Arnamissa, Arnamissak, Arnamitsa, Inaruli, Innaarulik, Jimmy Smith (nom d'artiste désignant qu'il est natif de Cape Smith) et Quissa. Or, dans la base de données de la Galerie de l'UQAM, une des sculptures était attribuée à «Jimmy Smith» et une autre à «Jimmy Amamissés» alors qu'il s'agit du même artiste. L'analyse ultérieure de ces deux sculptures doit donc se faire conjointement et non distinctement, selon une seule référence.

À ce jour, parmi les treize sculptures initialement non identifiées, sept sont finalement identifiées (confirmées), trois sont attribuées (non-confirmées) et trois demeurent non attribuées. Cet exercice d'identification a été réalisé en trois temps : 1)

à la Fédération des coopératives du Nouveau-Québec, avec la collaboration du directeur Richard Murdoch et de la spécialiste en culture inuite Talasia Tulugak; 2) dans le cadre de l'étude de terrain au Nunavik; 3) dans le cadre d'une recherche bibliographique étendue, notamment dans les universités, au centre de documentation à la Guilde canadienne des métiers d'art du Québec, à la médiathèque du MBO, sur le réseau ebay et dans les librairies de livres usagers⁷⁶.

La recherche a aussi eu pour objectif d'identifier la communauté à laquelle l'artiste appartient ou a été rattachée avant son décès. C'est ainsi que le corpus a été attribuée à la région spécifique du Nunavik, avec l'exception, à ce jour, d'une seule entrée associée plutôt au Nunavut (Cape Dorset). Enfin, parmi les vingt-cinq identifiés et attribués, seulement quatre artistes sont à ce jour vivants et j'ai eu la chance de les rencontrer individuellement : Adamie Anauta Alaku (1946, Akulivik), Markusi Pangutu Anauta (1939, Akulivik), Joannasie Jack Ittukalak (1949, Puvirnituk) et Josepie Kakutuk Qaqutu (1949, Akulivik). Pour deux autres artistes : Davidialuk Alaasuaq Amittuk (1910-1976) et Sakariasi Kinnappag Nappatuq (Akulivik, 1928-?), les fils sculpteurs Aisa Amittuk (Akulivik) et Willia Nappatuq (Akulivik) ont pu confirmer la pièce de leur père respectif au cours des échanges.

4.13 LES MATÉRIAUX

Au sujet des matériaux, la Galerie de l'UQAM est conforme à la méthode désignée par le guide Info-Muse. L'inscription du terme générique est suivi du terme spécifique (pierre, stéatite) avec l'ajout, le cas échéant, des inscriptions suivantes : ivoire, défense de morse, peau, cuir, bois, encre. Certains éléments, plus difficilement identifiables n'y sont pas inscrits mais figurent aujourd'hui dans la base de données. C'est le cas des matières utilisées pour les incrustations en vue du rendu des yeux ou celles employées pour la finition, telle la cire à chaussure noire qui laisse un fini plus

⁷⁶ Bien que les ouvrages sur le sujet de l'art inuit abondent, il faut souligner que les titres sont parfois difficiles à trouver, surtout en dehors des centres de documentation situés à Ottawa (tel que discuté dans le chapitre I). Pour remédier à cette situation, des visites régulières dans les principales librairies de livres usagers de Montréal m'ont permis de constituer une bibliothèque personnelle qui comptabilise à ce jour près de 100 titres, parmi lesquels des raretés qui sont parfois même truffés de coupures de journaux et de cartons d'invitations parus à l'époque.

ou moins lustré sur les pièces et qui, souvent, est utilisée soit pour uniformiser les couleurs de la pierre (Ittukalak, Joannasie Jack, communication personnelle, 28 janvier 2012), ou encore pour cacher les imperfections du travail ou la trace des outils (Amittsuq, Aisa, communication personnelle, 28 janvier 2012).

Après l'étape de l'identification technique, une part importante du travail est consacrée à l'étude scientifique de la stéatite, de la serpentinite, du basalte et de l'argilite. Ainsi, contrairement à l'idée généralisée que les sculptures inuites sont constituées à partir du même type de «pierre à savon», l'étude précise de leurs compositions révèle qu'elles réfèrent à des catégories différentes de pierre, en provenance de différentes carrières de différentes communautés et qu'elles influencent directement les propriétés formelles, narratives et esthétiques des sculptures.

4.14 LA BIBLIOGRAPHIE

Dans la base de données, chaque sculpture du corpus est associée à une bibliographie, avec fiches de lectures. À ce jour, la base comporte un minimum d'entrées bibliographiques en matière d'ouvrages. Par ailleurs, il a été décidé que les informations recueillies lors des entrevues avec les sculpteurs et agents politiques et culturels (étude de terrain au Nunavik), constituent elles aussi des sources bibliographiques. Ainsi, chaque sculpture comporte des références bibliographiques conventionnelles (ouvrages, articles, archives) et des références bibliographiques liées aux communications personnelles. En effet, l'étude de la pratique de la sculpture inuite doit aussi s'effectuer par des sources non écrites, telle celles rapportées par la mémoire, d'où l'importance d'y consacrer une partie de la recherche sur le terrain.

4.15 L'ÉTAT DE CONSERVATION

Le stage de recherche réalisé à la Galerie de l'UQAM a aussi été l'occasion de faire état de la conservation des vingt-sept sculptures de la collection. L'examen attentif de chacune des sculptures a permis de corroborer, de rectifier ou d'ajouter des

éléments aux précédents rapports de conditions des pièces qui avaient été réalisés au fil des années passées par des catalogueurs différents. Plusieurs des fiches comportaient des inscriptions au caractère parfois arbitraire et laconique, tels «mauvais état» ou «excellente condition» sans que cela se confirme selon l'apparence réel de la pièce.

CONCLUSION

Au terme de ce mémoire, il apparaît clair qu'une étape importante du présent projet d'étude a atteint un premier niveau de résultats significatifs. Par la méthode d'enquête, il a été permis d'identifier le corpus des vingt-sept sculptures en tant que lot (année, collectionneurs et motifs des acquisitions) et en temps que pièces séparées (données techniques et nouvelles attributions). La découverte d'informations essentielles pour sortir ces sculptures de l'anonymat fait aujourd'hui la lumière sur ce qui, il y a deux ans et demi, constituait encore une énigme au sein de la collection d'art de la Galerie de l'UQAM.

Par une autre partie de la recherche, celle-là consacrée aux notices bibliographiques, l'enquête aura permis de constater que la problématique de l'attribution à laquelle est confronté le corpus ne représente pas un cas unique. En effet, l'étude des projets de publications et d'expositions des chercheurs canadiens, parmi les plus engagés dans la recherche sur l'art inuit, aura démontré que cette pratique est singulièrement touchée par de tels problèmes d'identification qui affectent le potentiel de ces sculptures d'être considérées en tant qu'objet d'étude.

Ainsi, comme affirmée en introduction, l'hypothèse d'expliquer l'aporie institutionnelle dans laquelle elles se retrouvent à la Galerie de l'UQAM ne peut être simplement justifiée par le fait qu'elles sont d'origine inuite mais repose plutôt sur le fait que le travail d'attribution, soit «l'acte consistant à reconnaître qu'une œuvre d'art a été exécutée par un artiste déterminé» (Encyclopédie Larousse), fait à ce point défaut dans ce champ artistique qu'il empêche ces sculptures d'atteindre une forme de reconnaissance juste et équitable.

En guise de conclusion, afin de mieux vérifier l'apport de ce projet de recherche pour les études futures de ces sculptures mais aussi pour les autres qui, comme elles demeurent cachées dans des collections insitutionnelles, faisons cet exercice de comparaison entre une des vingt-sept sculptures du corpus à l'étude (figure 5.1), telle qu'elle se présentait avant l'enquête menée dans le cadre de cette étude et une

installation sculpturale (figure 5.2), qui elle, ne figure pas dans la collection de la Galerie de l'UQAM mais ne comporte aucun problème d'identification comme c'est le cas pour la première.

Pour la figure 5.1, à côté des nominations «figurine» (type d'objet) et «pierre, stéatite; os» (matériaux), les deux seuls éléments qui la distinguent des autres du corpus sont le titre «Guerrier Armé» et la translittération «B.52» (inscription rouge sur une étiquette apposée sur le dessous de la sculpture). Le nom de l'artiste et la provenance géographique ne sont pas désignés.

La figure 5.2 est la reproduction photographique de l'œuvre titrée «Makusham 1». Le nom de l'artiste est «Mélisha Mollen Dupuis», l'année «2011» et les matériaux «ours Dollorama, yeux mobiles». Or, devant celles-ci et les données qui servent à les identifier, que pouvons-nous déduire?

Dans un premier temps, selon l'apparence des figures et des matériaux, les reproductions semblent indiquer que les sculptures sont «inuites». Par contre, les titres attribués à chacune d'elles déjouent cette allégation sur leur origine culturelle. Dans le premier cas, l'image à laquelle il renvoie, soit un «Guerrier Armé», correspond difficilement à ce qui est représenté dans la photographie. La personne responsable (non-identifiée) de cette désignation percevait-elle un homme protégé d'une armure mais dépourvu d'une arme (parties visiblement manquantes au niveau des doigts)? Contrairement aux titres attribués au reste des sculptures du corpus, celui-ci ne contient aucune connotation culturelle spécifique.

Dans le second cas, le titre «Makusham 1», celui-là choisit par l'artiste (et non par l'institution comme dans le cas précédent) est difficile à traduire pour ceux et celles qui en reconnaissent ni la langue ni la signification, mais se rapproche de l'orthographe des langues autochtones. Ainsi, dans les deux cas, le lien entre la reproduction photographique et le titre ne sont pas concomitants et ne peuvent servir à désigner formellement l'origine culturelle de l'œuvre.

Dans un deuxième temps, face cette fois à l'énumération des matériaux, leur filiation culturelle ne peut également être formalisée. Si, dans le cas de la première sculpture, l'inscription «Pierre, stéatite ; os» correspond effectivement à un trait de la pratique artistique des Inuits, on ne peut en dire autant de la seconde. Aucun matériaux indique que l'artiste a pratiqué la taille directe dans une matière première. La désignation «ours Dollorama, yeux mobiles» indique plutôt qu'il s'agit d'une installation de figurines industrielles vendues dans les boutiques souvenirs et les magasins de grande surface du Canada, qui imitent le style des «sculptures inuit». Elles sont faites en Chine, avec du plâtre et de la peinture appliquée sur lesquelles l'artiste est intervenu en ajoutant des yeux mobiles autocollants et en les disposant en cercle. Ainsi, les matériaux et objets de la composition ne sont pas des indices pour assujettir les œuvres à une nomination culturelle puisque rien nous indique encore formellement d'où elles proviennent.

Jusque-là, il n'est pas surprenant de constater que ces trois éléments (image, titre, matériaux) sont limités pour pointer l'origine d'une œuvre. Mais là où le problème de l'attribution survient pour la sculpture de la première figure c'est lorsque sa valeur artistique apparaît la même que celles de la seconde alors même que nous savons que ces sculptures sont du toc. Faute d'être identifiée par un nom d'artiste, son anonymat l'a rapproché ainsi des imitations exotiques de la culture matérielle des Inuit. Alors qu'en contrepartie, le nom Mélissa Mollen Dupuis permet de définir le contexte de production de l'œuvre et d'attribuer justement sa valeur artistique.

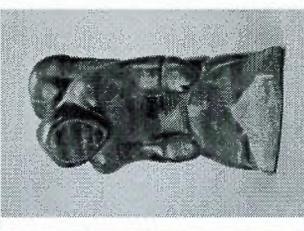
En effet, au-delà de l'image de la figure 5.2, nous pouvons découvrir que l'artiste est québécoise, d'origine Innue (communauté Ekuanitshit de la Côte-Nord du Québec) et Canadienne-Française (Saguenay). Par cette attribution, le titre «Makusham 1» qui signifie «le lien entre le festin et la danse qui résultait d'une chasse» dans la langue maternelle de l'artiste, permet à la pièce d'atteindre sa valeur artistique, au-delà de son image. Par le détournement d'un objet cliché de la culture autochtone, Mélissa Mollen Dupuis se moque de cet attrait populaire pour l'exotisme

culturel dans lequel les termes : «Autochtones, Amérindiens, Indigènes, Indiens, Premières Nations, Métis et Inuits» se valent toutes pour désigner les communautés auxquels ils renvoient. Autrement dit, même si elle est Innue, ces objets de pacotilles la représentent autant que si elle était Inuit. La valeur artistique de l'installation est désignée par sa valeur politique et ainsi annule l'appartenance culturelle auquel l'objet se réfère, alors que celle de la figure 5.1, faute de pouvoir s'appuyer sur le contexte de production, à partir de l'attribution du nom de l'artiste, reste enfermée dans le cliché.

Aujourd'hui, au terme de ce projet de recherche, même si cette sculpture demeure une de celles dont l'attribution à un nom d'artiste n'a pu être corroborée (faute de preuves significatives) elle atteint néanmoins une forme de reconnaissance. Ceci par le fait que son identification n'est plus assujettie à un titre déplacé ni à une image obsolète qui atténuait sa trace au sein de la collection. De plus, au terme de cette étude, la présence de cette sculpture est également signifiée par la place qu'elle occupe, non seulement dans le lot des vingt-sept sculptures, mais aussi dans l'histoire de la Galerie de l'UQAM où elle marque le moment de transition avec la fermeture de l'École des beaux-arts de Montréal.

Enfin, ce qui constituait ainsi une énigme à résoudre, dans l'objectif d'assurer la base méthodologique nécessaire pour permettre à ces sculptures de faire l'objet d'études subséquentes, est devenu, dans le cadre de ce projet de maîtrise, la prémisse d'une enquête plus vaste qui se poursuivra prochainement au doctorat. Le travail de détective, mené pour sortir ces sculptures de leur anonymat et faire profiter l'institution et la communauté de leur présence dans la collection, s'étendra à une étude cette fois épistémologique. Le but sera celui de profiter des nouveaux enjeux liés à la globalisation, pour revisiter les approches en histoire de l'art par un retour direct sur l'objet, la sculpture inuite, qu'elle a négligé dans le passé.

APPENDICE A
FICHES DES VINGT-SEPT SCULPTURES INUITES

Oeuvre		Expo		Bibliographie		Oeuvre		Artiste	
<p>Le vivant</p> <p>Titre</p> <p>Description</p> <p>Description Uqam</p> <p>Matières</p> <p>Couleurs</p> <p>Propriétés</p> <p>Médium</p> <p>Technique</p> <p>Dimensions (cm)</p> <p>Remarques</p> <p>Date</p> <p>Pays</p> <p>Nbre de parties</p> <p>Nom des parties</p> <p>Collection</p> <p>Condition / conservation</p> <p>Diffusion</p>		<p><input checked="" type="radio"/> Art Inuit <input type="radio"/> Bioart <input type="radio"/> momie</p> <p>Homme agenouillé sur la neige et incliné sur un phoque avec à son dos un grand visage humain. Minéraux visibles ; fines traces des outils ; dos légèrement courbé ; grand visage humain occupe 3/4 partie gauche du dos jusqu'à l'épaule.</p> <p>1969, 3173 «Esquimau agenouillé près d'un phoque et portant un masque au dos» Niviake, Silassie</p> <p>pierre, argilite</p> <p>tons de vert, noir et gris avec rainures oranger</p> <p><input type="checkbox"/> chaud <input checked="" type="checkbox"/> froid <input type="checkbox"/> sec <input type="checkbox"/> humide <input type="checkbox"/> printemps <input type="checkbox"/> été <input type="checkbox"/> automne <input checked="" type="checkbox"/> hiver</p> <p>Sculpture ; ronde-bosse</p> <p>Taille directe</p> <p>h 25.8 L 9.2 l 15.4 d 15.4 P 4.4 <input type="radio"/> gr <input checked="" type="radio"/> kg</p> <p>Période c1972</p> <p>Nunavik Ville / communauté Puvirnituq</p> <p>1</p> <p>Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche</p> <p>État : «Excellent».</p>		<p>PHOTO</p> 		<p>ARTISTE</p> <p>NIVIAKIE, Annie (attribué à)</p> <p>Identification</p> <p>Dessous : - «123-828» - Signature en inuktitut : «NIVIAKKE»</p>			

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Aigle agrippé sur 2 phoques sur la neige.

4 lignes courbes qui réunissent les 3 figures = alignement des éléments sur l'axe des yeux ; sur l'axe des ailes et des nageoires (dos, latéral gauche, latéral droit)

Description Uqam

1969.3174 «Le Totem oiseau phoque» Sheeg, Joshua ; État «bon».

Matières

Pierre, stéatite
cire à chausssure noire

Couleurs

tons de noirs, gris foncé, tons de blancs

Propriétés

chaud froid sec humide

Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 21.3 L 4.5 l 5.70 d 7.3 p Poids 890 gr kg

Remarques

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Puvirnituq

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

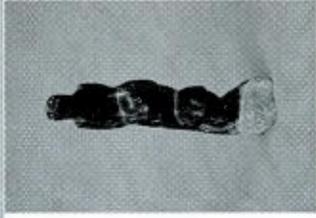
Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État : «bon»
Dépôt de matières brunâtres (légèrement volatiles) dans cavités ; museau du phoque (figure du centre) légèrement abîmé.

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

SIVUARAPIK Sheeg,
Joshua

Identification

Dessous :
- «11198(2)[?]»



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Art Inuit Bioart momie

Oiseau incliné avec poisson au bec.

Description Uqam

1969.3175 «Oiseau mangeant un poisson»
Sivuak, Paulosie ; État «bon»

Matières

Pierre, stéatite

Couleurs

gris ; cavités blanchâtres

Propriétés

chaud froid sec humide

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 5.4 L 2.8 l 14.6 d 14.6 p Poids 206 gr kg

Remarques

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Puvirnituq

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État : «excellent»

Diffusion

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

PHOTO



ARTISTE

SIVUAQ, Paulosie

Identification

Dessous :
- «Paulosie Sivuak»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Femme inclinée avec enfant dans son amautik dépèce un omble de l'Arctique.
Ligne diagonale centrale : queue du poisson à pied droit de la femme.

Description Uqam

1969.3177 «Esquimaude avec enfant sur son dos dépèce un poisson»
Amamisses, Jimmy ; Etat «mauvais»

Matières

Pierre, stéatite

Couleurs

Gris foncé ; tons orange ; bleuâtres. Cavités blanchâtres.

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 14 L 17 l 26 d 26.6 p Poids 4.929 gr kg

Remarques

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Puvirnituk / Inukjuak

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État : «assez bon» ;
Marque de rouille sur la tête du poisson et légèrement sur le vêtement du personnage
Abîmé sur la queue du poisson (extrémités) et sur le rebord du capuchon.

Diffusion

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

PHOTO



ARTISTE

ARNAMISSAK, Jimmy Inaruli

Identification

Dessous :
- «864»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Description Uqam

Matières

Couleurs

Propriétés

Médium

Technique

Dimensions (cm)

Remarques

Date

Pays

Nbre de parties

Norm des parties

Collection

Condition / conservation

Diffusion

Art Inuit Bioart momie

Homme assis dans un kayak avec attirail de chasse au phoque.
Visage sans trait détaillé

1969.3178 «Esquimau en kayak revenant de la chasse»
Janyl ; État «bon»

Pierre, argilite; bois; peau; ivoire

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Sculpture ; ronde-bosse

Taille directe

h 7.4 l 4.6 l 34.4 d p Poids 467 gr kg

Période c1972

Nunavut Ville / communauté Sanikiluaq

9

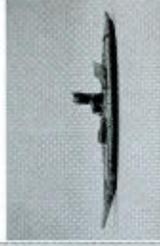
1 kayak; 1 Inuk; 1 oiseau mort; 1 Avataq; 1 pagaie; 2 harpons avec extrémités en ivoire; 2 «lancés» [?]

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

État : «passable»
2 parties cassées : bris à la main droite ; extrémité du chapeau.

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

PHOTO



ARTISTE

SAPPA, Davidee
(attribué à)

Identification

Dessous :
- «125431»
- Inscription en inuktitut
(voir photo)



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Homme penché avec phoque sous le bras.

Union des 2 figures : lignes courbes (plis de l'endos du parka et dos courbé du phoque) ; nageoire et pied en contiguïté.

Description Uqam

1969.3179 «Esquimau se battant avec un phoque»
Nowaya ; État «mauvais»

Matières

1969.3179

Couleurs

Tons de gris

Propriétés

chaud froid sec humide

Médium

Saisons printemps été automne hiver

Technique

Sculpture ; ronde-bosse

Dimensions (cm)

Taille directe
h 20.4 L 21.4 l 24.4 d 28.2 P 14 Poids 14 gr kg

Remarques

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Akulivik

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État : «bon»
Bris

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

QINUAJUA, Nowya
(attribue à)

Identification

Dessous :
- «193/19-1360»

Art Inuit
 Bioart
 momie

Le vivant
 Titre
 Description
 Outre assis mange une truite des rivières sur la neige.
 Traits des visages «dessinés».

Description Uqam
 1969.3180 «Phoque mangeant un poisson»
 Jack, Joanusi ; État : «bon»

Matières
 pierre, stéatite
 cire à chausssure noire

Couleurs
 tons gris foncés

Propriétés
 chaud
 froid
 sec
 humide

Médium
 Sculpture ; ronde-bosse

Technique
 Taille directe

Dimensions (cm)
 h 10.6 L 7.2 l 11.2 d 11.2 p Poids 880 gr kg

Remarques
 Période c1972

Date
 Nunavik Ville / communauté Puvirnituq

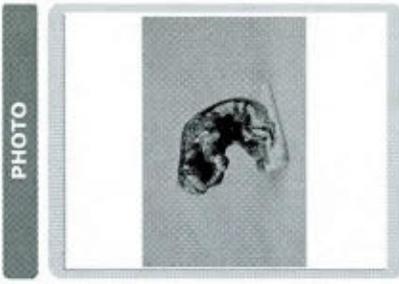
Nbre de parties
 1

Nom des parties
 Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Collection
 État «Excellent»

Condition / conservation

Diffusion



ARTISTE

ITTUKALLAK, Jackusi

Identification

Dessous :
- «111947»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant
Titre
 Description
 Loutre et ombre de l'Arctique

Description Uqam
 1969.3181 «Phoque tenant un poisson dans la bouche»
 Anautale, Adamie ; État «mauvais»

Matières
 pierre, stéatite, Puvimituq

Couleurs
 tons de gris foncés avec nervures blanches, orange

Propriétés
 chaud froid sec humide printemps été automne hiver

Médium
 Sculpture ; ronde-bosse

Technique
 Taille directe

Dimensions (cm)
 h 22.6 L 15.4 l 45.4 d 44 p Poids 7 gr kg

Remarques

Date
 Période c1972

Pays
 Nunavik Ville / communauté Akulivik

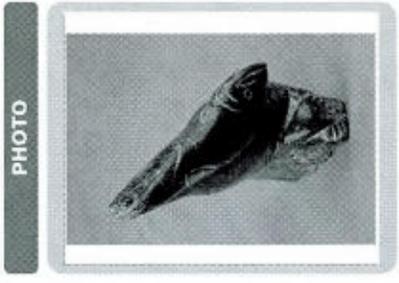
Nbre de parties
 1

Norm des parties

Collection
 Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation
 État «Très bon»
 «Oxydation» au pourtour de la base

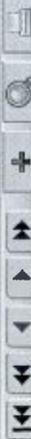
Diffusion



ARTISTE

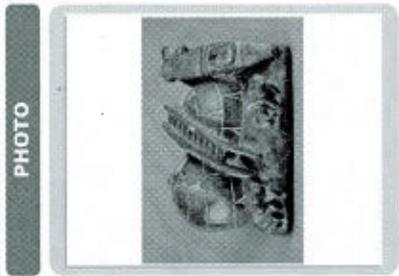
ANAUTA, Adamie Alaku

Identification
 Dessous :
 - «Adamie Ann»



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant	<input checked="" type="radio"/> Art Inuit <input type="radio"/> Bloart <input type="radio"/> momie
Titre	
Description	Un homme avec kayak à côté d'un igloo (double) avec deux chiens et un traineau.
Description Uqam	1969.3182 «Igloo, animaux, esquimau, kayak» Smith, Jimmy ; État «mauvais»
Matières	Pierre, stéatite
Couleurs	tons de gris clairs à foncés
Propriétés	<input type="checkbox"/> chaud <input checked="" type="checkbox"/> froid <input type="checkbox"/> sec <input type="checkbox"/> humide <input type="checkbox"/> printemps <input type="checkbox"/> été <input type="checkbox"/> automne <input checked="" type="checkbox"/> hiver
Médium	Sculpture ; ronde-bosse
Technique	Taille directe
Dimensions (cm)	h 12 L 18.4 l 22.6 d 29.6 p 8 Poids 8 <input type="radio"/> gr <input checked="" type="radio"/> kg
Remarques	
Date	Période c1972
Pays	Nunavik Ville / communauté Inukjuak
Nbre de parties	1
Nom des parties	
Collection	Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche
Condition / conservation	État «bon» Légères marques de «rouille» concentrée sur le dessus. Partie effritée de la rampe droite du traineau.
Diffusion	



ARTISTE

ARNAMISSAK, Jimmy
Inaruli

Identification

Dessous :
- «943»

Le vivant	<input checked="" type="radio"/> Art Inuit <input type="radio"/> Bioart <input type="radio"/> momie
Titre	
Description	Homme agenouillé avec couteau à la main. Rendu angulaire des formes.
Description Uqam	1969.3183 ; Esquimau avec un couteau Savo, Jani ; État «mauvais»
Matières	pierre, argilite ; Sanikiluaq ivoire
Couleurs	tons de vert foncé avec rainures noires.
Propriétés	<input type="checkbox"/> chaud <input checked="" type="checkbox"/> froid <input type="checkbox"/> sec <input type="checkbox"/> humide <input type="checkbox"/> printemps <input type="checkbox"/> été <input type="checkbox"/> automne <input type="checkbox"/> hiver
Médium	Sculpture ; ronde-bosse
Technique	Taille directe
Dimensions (cm)	h 12 L 8.5 l 10.6 d 11.3 p Poids 1.133 <input type="radio"/> gr <input checked="" type="radio"/> kg
Remarques	
Date	Période [c1972]
Pays	Nunavik Ville / communauté Kuujjuarapik
Nbre de parties	2
Nom des parties	Figure ; couteau en ivoire
Collection	Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche
Condition / conservation	État «très bon» Quelques égratignures sur le dessus
Diffusion	



ARTISTE

NIVIAxie, Jeannie (attribué à)

Identification

Dessous :
- signature en inuktitut «[Jani]»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Un homme sort d'une tente.

Traits dessinés pour déterminer les jonctions des peaux. Inclinaison de la tente.

Description Uqam

1969.3184; «Esquimau couché sous une tente»
Markossie, Ann ; État «mauvais»

Matières

Pierre, stéatite ; ivoire

Couleurs

Tons de gris

Propriétés

chaud froid sec humide

Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 9.0 L 10.1 l 19 d 19.4 p Poids 1674 gr kg

Remarques

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Akulivik (déplacement de Puvirnituq)

Nbre de parties

2

Nom des parties

sculpture et 1 pic détachable

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État : «Très bon»
Manque un des 4 pics en ivoire «bout cassé»

Diffusion

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

PHOTO



ARTISTE

ANAUTA, Markusi Pangutu

Identification

Dessous :
- «112169»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Art Inuit Bioart momie

Le vivant
Titre

Description
Un homme debout tient un phoque par les nageoires.

Description Uqam
1969.3185 ; «Esquimaux tenant par les nageoires un jeune phoque»
Sala, Harry ; État «bon»

Matières
pierre, argille, Sanikiluaq

Couleurs
tons de verts foncés avec rainures noires.

Propriétés
 chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium
Sculpture ; ronde-bosse

Technique
Taille directe

Dimensions (cm)
h 18.4 L 5.2 l 8.0 d 8.5 P Poids 1.277 gr kg

Remarques

Date
Période c1972

Pays
Nunavik Ville / communauté Puvirnitug / Sanikulak

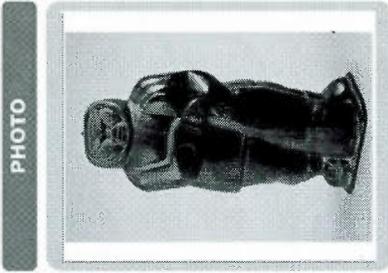
Nbre de parties
1

Nom des parties

Collection
Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation
état : «Très bon»
Légères marques de «rouille» aux parties incrustées

Diffusion



ARTISTE

SALA, Harry (attribué à)

Identification

Dessous :
- «125809»
- Signature en inuktitut
«[Harry Sala]»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Art Inuit Bloart momie

Représentation de 3 scènes sur un bloc rectabgulaire.

1969.3186 ; Non titré
Sala, Maina ; État «bon»

Matériaux : pierre, argilite, Sanikiluaq

Couleurs : tons de verts foncés avec rainures noires

Propriétés : chaud froid sec humide Saisons : printemps été automne hiver

Médium : Sculpture ; Bas-relief

Technique : Taille directe

Dimensions (cm) : h 9.0 L 5.7 l 34 d 28.8 P Poids 2.604 gr kg

Remarques : Ville / communauté Inukjuak / Sanikiluaq (déportation)

Date : Nunavik

Pays : 1

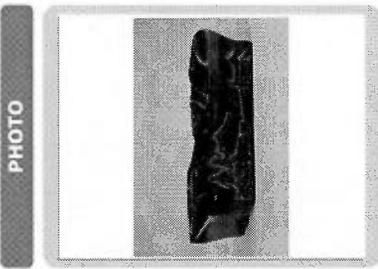
Nbre de parties : Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Nom des parties : État «Excellent»

Collection : Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation : État «Excellent»

Diffusion :



ARTISTE

SALA, Maina

Identification

Dessous :
- «125827»
- signature en inuktitut
«[Maina Sala]»



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Homme couché avec couverture en peau de phoque à côté de deux chiens et d'un panier.

Description Uqam

1969.3187 «Esquimau couché avec ses chiens»
Kark, Joseph ; État : «mauvais»

Matières

Pierre, stéatite

Couleurs

tons de gris foncés

Propriétés

chaud froid sec humide

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 3 L 8.0 l 10.2 d 15.0 p Poids 237 gr kg

Remarques

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Akulivik (Puvirnituq ; déplacement)

Nbre de parties

1

Norm des parties

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État «Excellent»

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

KAKUTUK, Josepie
Qaqutu

Identification

Dessous :
- «112139»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant
Titre
 Description
 Un morse, un ours et quatre hiboux.

Description Uqam
 1969.3188 ; «Ours, morse, oiseaux»
 État «mauvais»

Matières
 pierre ; serpentine ; dents

Couleurs
 tons verts forcés avec rainurés orange

Propriétés
 Médium
 Sculpture ; ronde-bosse

Technique
 Taille directe

Dimensions (cm)
 h 22.3 L 11.0 l 11.0 d 14.8 P Poids 2.940 gr kg

Remarques
 Date

Pays
 Nunavik Ville / communauté Inukjuak

Nbre de parties
 1

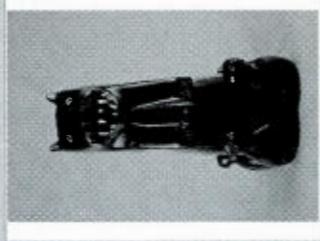
Nom des parties
 Période c1972

Collection
 Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation
 État «très bon»
 Dents manquantes de l'ours (voir enveloppe avec une dent)

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

ADMILAK, Levi
 (Attribution)

Identification

Dessous :
 - «B53»
 (inscrit en rouge)



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Art Inuit Bioart momie

Le vivant
Titre
 Femme agenouillée avec bouche ouverte et mains en action.

Description Uqam
 1969.3189; «Guerrier armé»
 État «mauvais»

Matières
 pierre, serpentine ; os, ivoire ; matière noire (probablement crayon feutre et peinture)

Couleurs
 tons verts forcés avec rainures orange

Propriétés
 chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium
 Sculpture ; ronde-bosse

Technique
 Taille directe

Dimensions (cm)
 h 23.2 L 8.0 l 16.0 d 17.0 P Poids 3.663 gr kg

Remarques

Date

Pays
 Nunavik Ville / communauté

Nbre de parties
 1

Nom des parties

Collection
 Doute : validation prochaine Groupe recherche

Condition / conservation
 État «bon»
 Légers bris par endroits, dont le coudre.
 2 pièces manquantes : fort probablement un ulu (main droite) et un poisson (main gauche)

Diffusion



ARTISTE

Non attribué

Identification
 Dessous :
 - «B.52»
 (inscrit en rouge)

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Description Uqam

Matières

Couleurs

Propriétés

Médium

Technique

Dimensions (cm)

Remarques

Date

Pays

Nbre de parties

Nom des parties

Collection

Condition / conservation

Diffusion

Art Inuit Bioart momie

Morse assis.

1969.3190 ; «Morse»
Towrie ; État «mauvais»

Pierre, stéatite ; peinture rouge

tons de gris foncés, rouge aux yeux

chaud froid sec humide

Sculpture ; ronde-bosse

Taille directe

h 7.2 L 7.6 l 15.40 d 16.0 P Poids 872 gr kg

Période

Ville / communauté

Nunavik

1

Doute : validation prochaine

État «Très bon»

Parties manquantes : deux trous sous le museau = deux défenses en ivoire

Groupe recherche

PHOTO



ARTISTE

TOWRIE ?

Identification

Dessous :
- «B.43» (inscrit en rouge)
- «5» (sur autocollant blanc)
- «TOWRIE / NSS / 700 (sur autocollant rouge et blanc)

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Lagopède incliné.

Description Uqam

1969.3191 ; «Lagopède»
État «mauvais»

Matières

Pierre ; stéatite
problème de baland

Couleurs

tons de gris et verdâtres

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 6.0 l 8.0 l 18.6 d 19.6 p Poids 931 gr kg

Remarques

traces d'étiquettes auto-collantes (2) ; traits des pattes dessous

Date

Période

Pays

Nunavut Ville / communauté Cape Dorset

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

Groupes de recherche

Condition / conservation

Doute : validation prochaine
État «très bon»
Manque incrustation rouge à l'œil droit.

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

Ragee, Joanassie
(attribution)

Identification

Dessous :
- «B.42»
(inscrit en rouge)

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Deux femmes dépècent deux phoques derrière un muret de neige.

Description Uqam

1969.3192 «Groupe d'Esquimaux dépècant des phoques»
Sakaraïase ; État «bon»

Matières

Pierre ; stéatite

Couleurs

Tons de gris foncés

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 9.6 l 12.4 l 24.4 d 25.4 p Poids 2.919 gr kg

Remarques

Superposition des mains avec les nageoires ; et des pieds avec la tête de phoque.

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Akulivik (Puvirnituq, déplacement)

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

État «très bon»
Légères zones «érodées» en-dessous

Diffusion

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

PHOTO



ARTISTE

**NAPPATU, Sakiriasi
Kinappa**

Identification

Dessous :
«SAKARAÏASE / 11215»



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Caribou

Description Uqam

1969.3193 ; «Caribou couché»
État «mauvais»

Matières

Pierre, stéatite ; peinture rouge

Couleurs

Tons de noirs avec rainures claires.

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 5.6 L 3.2 l 13.2 d 13.2 P Poids 348 gr kg

Remarques

Date

Période

Pays

Nunavik Ville / communauté

Nbre de parties

Nom des parties

Collection

Doute : validation prochaine Groupe recherche

Condition / conservation

Manques : incisions au-dessus de sa tête pour ses bois
Arrière érodé, marques, incisions

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

Non attribué

Identification

Dessous :
-B.40. (inscrit en rouge)
-[?] Côté droit : semble avoir les inscriptions «HFF»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Un homme et un enfant avec harpons entourent un morse abattu.

Description Uqam

1969.3194 ; «Esquimau et morse abattu»

Matières

pierre, argillite, Samikiluaq ; os, ivoire ; peau, cuir ; roche

Couleurs

tons de verts foncés

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 22.4 L 19.0 l 31.4 d 34.4 p Poids 4.132 gr kg

Remarques

Seul une cheville en ivoire est détachable, les autres sont fixes et transpercent jusque sous la roche.

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Kuujuaupik

Nbre de parties

8

Nom des parties

1 homme, 1 enfant, 2 cordes avec hameçon ; 1 couteau ; 1 phoque ; 1 harpon ; 1 socle

Collection

Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

Le socle est oxydé.
Détériorisation évidente du socle car sous les composantes de la sculpture, la pierre n'est pas jaunie.
Les lanières en peau sont en bonne condition, malgré qu'elles semblent sèches.

Diffusion

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

PHOTO



ARTISTE

TOOKTOO, Charlie
(attribution)

Identification

Dessous :
- «E.9.361/125830»
- Signature en inuktitut



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre
Description

Art Inuit Bioart momie

Femme agenouillée tenant un phoque.

Description Uqam

1969.3195 ; «Esquimaux tenant un phoque»
Kan, Paulosie ; État «bon»

Matières

Pierre, stéatite, Puvirnituaq

Couleurs

Gris foncé

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 23.6 L 14.8 l 23.0 d 23.4 P Poids 9341 gr kg

Remarques

Le phoque est fort probablement dépecé, marques pour représenter les incisions du couteau : la scène

Date

Période c1972

Pays

Nunavik Ville / communauté Puvirnituaq

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

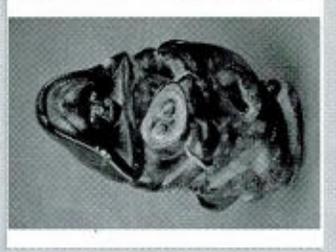
Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Condition / conservation

Rouille au centre de l'espace évidé du phoque et dans certaines autres cavités ; bris au pourtour droit et gauche du parka (pourtour de la tête)

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

KANAJU, Paulosie

Identification

Dessous :
- «977»

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Art Inuit Bioart momie

Homme debout.

1969.3196 «Esquimau»
«taillé; assemblé»; État «mauvais»
pierre ; stéatite

tons de bruns foncé

chaud froid sec humide printemps été automne hiver

Sculpture ; ronde-bosse

Taille directe

h 7.7 l 5.2 l 7.7 d 6.6 p Poids 137 gr kg

«9 / B.44» [inscription sur la fiche technique initiale de la Galerie, n'existe plus sur la sculpture]

Période

Nunavik Ville / communauté

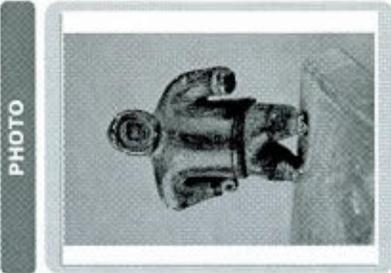
1

Manques probablement un harpon et/ou un couteau. Manque aussi socle (celui sur la photo est emprunté)

Doute : validation prochaine Groupe recherche

parties manquantes aux mains : possiblement un couteau et/ou harpon.
«Oxydé» aux parties en creux, surtout au visage mais aussi aux incisions ; rouille concentrée en cercle au centre du dos.

Diffusion



ARTISTE

Non attribué

Identification

Dessous :
-«B.45»
(Inscrit en rouge sur le dos de la figure)

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Art Inuit Bioart momie

Le vivant
Titre
 Un homme couché sur le dos avec narration écrit par l'artiste à l'endos de la pièce.

Description Uqam
 1969.3197 ; «Bébé esquimau»
 État «Mauvais»

Matières
 pierre, stéatite, Puvimittuq

Couleurs
 Tons de gris clairs et blanchâtres.

Propriétés
 chaud froid sec humide printemps été automne hiver

Médium
 Sculpture ; ronde-bosse

Technique
 Taille directe

Dimensions (cm)
 h 44 L 9.0 l 17.6 d 17.0 p Poids 1.048 gr kg

Remarques
 valeur : 4000-5000\$ (source : Richard Murdoch, Fédération des coopératives du Nouveau-Québec)

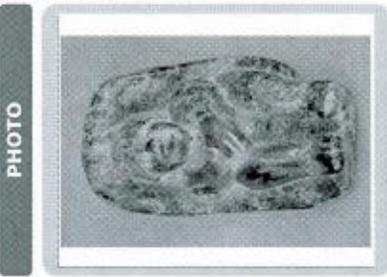
Date
 Période c1972

Pays
 Nunavik Ville / communauté Puvimittuq (Akulivik)

Nbre de parties
 Legs Collection d'art de l'UQAM (1972) Groupe recherche

Nom des parties

Condition / conservation



ARTISTE

DAVIDIALUK, Alasua Amittu

Identification

Dessous :
 - «DEVID»
 - «E9 824 / 112 229»
 - texte en inuktitut (voir photo)

Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982
 Document photographique : Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Scènes multiples peintes en noir sur une défense de morse.

Description Uqam

1969.3198 «Défense de morse gravée et peinte en noir»
État «mauvais»

Matières

Ivoire, défense de morse.

Couleurs

Ivoire et peinture noire

Propriétés

chaud froid sec humide printemps été automne hiver

Médium

Ivoire, peinture

Technique

Dessin sur os.

Dimensions (cm)

h 33.6 L 11.9 l 33.6 d 11.0 p Poids 479 gr kg

Remarques

ivoire plus foncé indique qu'il a été vieilli (technique traditionnelle pour éviter les cassures)

Date

période

Pays

Ville / communauté

Nbre de parties

Norm des parties

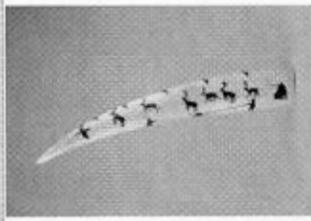
Collection

Condition / conservation

Doute : validation prochaine

Groupe recherche

PHOTO



ARTISTE

Non attribué

Identification

Dessous :
- «B.62 / 2[ajout]»
(Inscrit en rouge)



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Art Inuit Bioart momie

Le vivant

Titre

Description

Ours polaires, chiens et traineau sculptés dans une défense de morse.

Description Uqam

1969.3199 «Défense de morse sculptée»
État «mauvais»

Matières

Défense de morse en ivoire

Couleurs

ivoire, peinture noire (incrustations des yeux)

Propriétés

chaud froid sec humide Saisons printemps été automne hiver

Médium

Sculpture ; ronde-bosse

Technique

Taille directe

Dimensions (cm)

h 31.4 L 10.8 l 32.8 d 10.8 P Poids 163 gr kg

Remarques

le socle et la cheville en ivoire ont été ajouté pour la prise photo.

Date

Période

Pays

Ville / communauté

Nbre de parties

1

Nom des parties

Collection

Doute : validation prochaine

Condition / conservation

Groupe recherche

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

Identification

Sur la pièce :
- «B.61»
(inscrit en rouge)



Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

Description Uqam

Matières

Couleurs

Propriétés

Médium

Technique

Dimensions (cm)

Remarques

Date

Pays

Nbre de parties

Nom des parties

Collection

Condition / conservation

Diffusion

Art Inuit Bloart momie

Ours polaires, chiens et traîneau sculptés dans une défense de morse.

1969.3199 «Défense de morse sculptée»
État «mauvais»

Défense de morse en ivoire

Ivoire, peinture noire (incrustations des yeux)

chaud froid sec humide printemps été automne hiver

Sculpture ; ronde-bosse

Taille directe

h 31.4 L 10.8 l 32.8 d 10.8 p Poids 163 gr

le socle et la cheville en ivoire ont été ajoutés pour la prise photo.

Période

Ville / communauté

1

Doute : validation prochaine

Groupe recherche

PHOTO



ARTISTE

Identification

Sur la pièce :
- «B.61»
(Inscrit en rouge)

Oeuvre Description Analyse Bibliographie Expo Photos

Le vivant

Titre

Description

3 socles attachés à aucune pièce précise du lot.
 Ont servi pour les prises photo de 2 sculptures (petit homme debout ; défense de morse sculptée)

Description Uqam

Pierre, stéatite

Matières

Couleurs

Propriétés

Médium

Technique

Dimensions (cm)

Remarques

Date

Pays

Nbre de parties

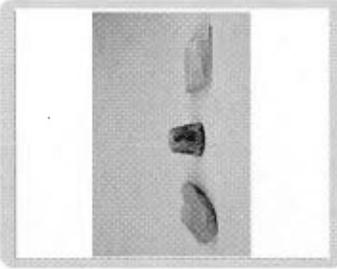
Nom des parties

Collection

Condition / conservation

Diffusion

PHOTO



ARTISTE

Identification

FIGURES



Figure 3.1 Exposition «Art Inuit au Canada», Galerie de l'UQAM, 14 au 26 août 1982.

Source : UQAM. Services des archives et de gestion des documents. Fonds d'archives du Service des communications, 45U-812 : F3:04/21

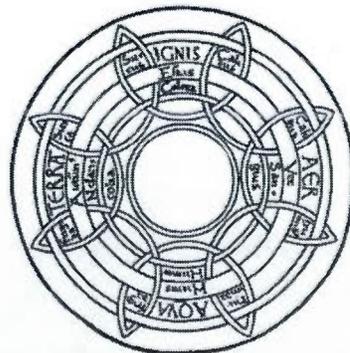
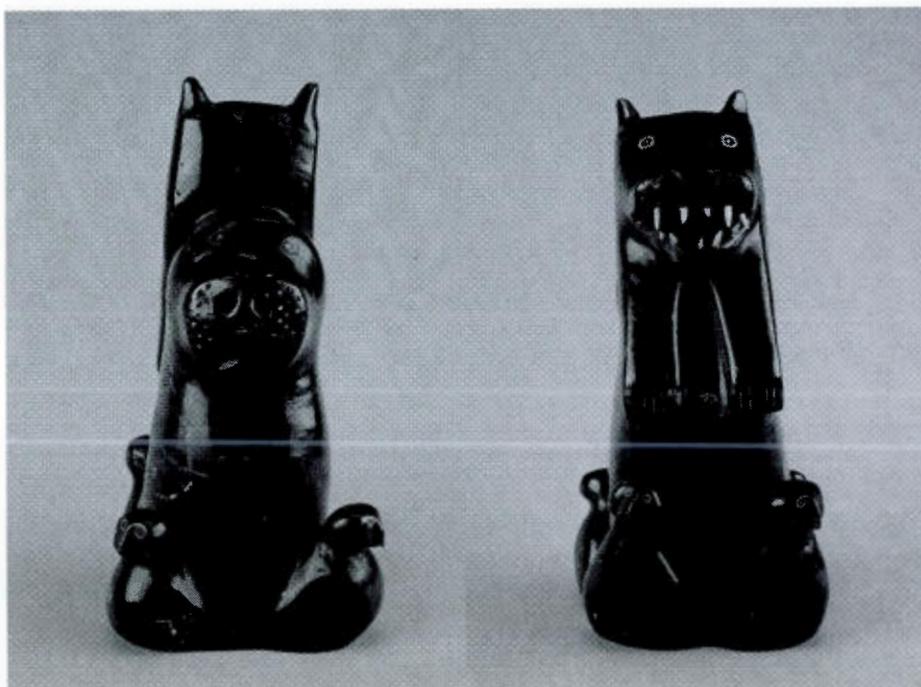


Figure 4.1 Reproduction du logo de l'institut Warburg (Londres).

Source : <http://warburg.sas.ac.uk/home/>



Figure 1.2 : Tooktoo, Charlie.
22.4 X 34.4 cm. Argilite, tendons, roche, ivoire. Photo : David Jacques Source :
Galerie de l'UQAM



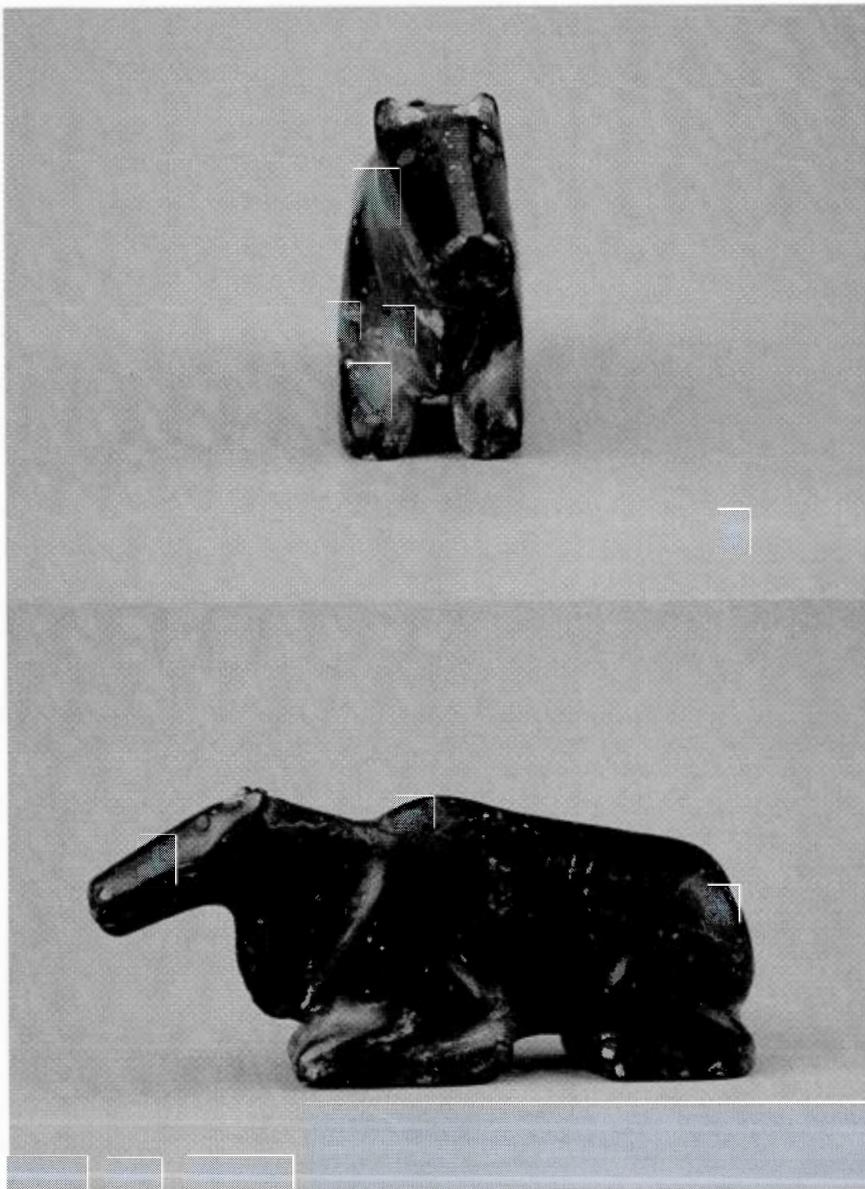
Figures 4.3 et 4.4 Admilak, Levi (attribution)
22.3 X 14.8 cm, stéatite, ivoire. Photo : David Jacques Source : Galerie de l'UQAM



Figures 4.5 et 4.6 Niviaxie, Sailasi
25.8 X 15.4 cm, argilite. Photo : David Jacques Source : Galerie de l'UQAM



Figures 4.7 et 4.8 Sala, Harry
18.4 X 8.5 cm, argilite. Photo : David Jacques Source : Galerie de l'UQAM



Figures 4.9 et 4.10 Artiste non-identifié. Non-datée.
5.2 X 13.2 cm, stéatite, pigment. Photo : David Jacques Source : Galerie de l'UQAM



Figure 4.11 Artiste non-identifiée. Non-datée.
23 X 17 cm, stéatite, ivoire, crayon feutre noir. Photo : David Jacques Source :
Galerie de l'UQAM



Figure 5.1 «Guerrier Armé».
«Pierre, stéatite ; os»
Source : Galerie de l'UQAM

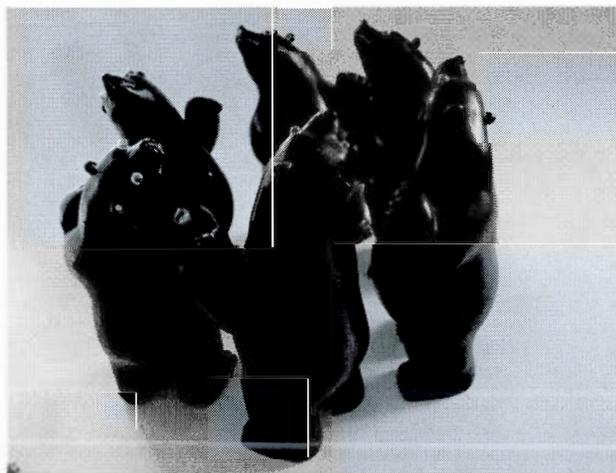


Figure 5.2 «Makusham 1»
Mélissa Mollen Dupuis, 2011.
«ours Dollorama, yeux mobiles»
Source : <http://www.mistuki.wix.com/melissamdupuis#!galerie>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Berlo, J., et Phillips, R. (1998). *Native North American Art*. Oxford : Presses de l'Université Oxford.

Brousseau, R. et Allard, N. (2002). *L'art inuit au Musée*. Québec : Musée d'art inuit Brousseau.

Closs, M. P. (1986). *Native American Mathematics*. Austin : Presses de l'Université du Texas.

Crandall, R. C. et Crandall, S. M. (2001). *An Annotated Bibliography of Inuit Art*. Caroline du Nord : McFarland.

Crandall, R. C. (2000). *Inuit art : a history*. Caroline du Nord : McFarland.

Cuerrier, A., et aînés de Kangiqsujuaq. (2011). *Le savoir botanique des Inuits de Kangiqsujuaq*. Montréal : Avataq.

de Charlevoix, P.-F.-X., et Bellin J. N. (1744). *Histoire et description générale de la Nouvelle France, avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du Roi dans l'Amérique septentrionale*. T. 3. Paris : Rollin.

Galerie de l'UQAM. (2005). *Galerie de l'UQAM : Répertoire depuis 30 ans*. Montréal : Galerie de l'UQAM

Galerie d'art Sir George Williams. (1971). *Sir George Williams University Collection of Art*. Montréal : Sir George Williams University

Hakluyt, R. (1885-1890). *The Principall Navigations Voiages and Discoveries of the English Nation*. (2^e éd.). Édimbourg : E. et G. Goldsmid.

Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste : Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Hessel, I. (1998). *Inuit art : an introduction*. Vancouver : Douglas & McIntyre.

Hippocrate. et Jouanna J. (texte établi et trad.). (1996). *Airs, eaux, lieux*. Paris : Les Belles Lettres.

King, R. (1836). Narrative of a Journey to the Shore of the Arctic Ocean under command of Captain Back. 2 v. Londres : R. Bentley.

Lafaille, M., Simard, F. et Société des musées québécois. (1995). Comment gérer vos collections? Le guide de gestion du Réseau info-muse. Montréal : Société des musées québécois.

Low, A. P.(1906). Report on the Dominion Government Expédition to Hudson Bay and the Arctic Islands on board the D.G.S. Neptune, 1903-1904. Ottawa : Gouvernement du Canada.

Markham, A.H. (1880). The Voyages and Works of John Davies the Navigator. Londres : Société Hakluyt.

Morris, William. 2011. L'art et l'artisanat. (éd. française). Paris: Rivages de poche/Petite bibliothèque.

Petitot, É. F. (1876). Français-Esquimau : Dialecte des Tchigliit des bouches du Mackenzie et de l'Anderson. Bibliothèque de linguistique et d'ethnographie américaines, vol. 3. Paris : Ernest Leroux Éditeur.

Rasmussen, K. et al. (1921). Report of the Fifth Thule Expedition 1921-1924. 10 vol. Copenhague : les auteurs.

Read, H. (1965). Henry Moore : A Study of His Life and Work. New York : Frederick A. Praeger.

----- (1959). A Concise History of Modern Sculpture. New York : Frederick A. Praeger.

----- (1951). The Meaning of Art. Londres : Faber & Faber.

Saladin d'Anglure, B., Baillargeon Richard et Amittuq. D. (1978). La parole changée en pierre : vie et oeuvre de Davidialuk Alasuaq, artiste inuit du Québec arctique. Coll. «Cahiers du patrimoine», no 11. Québec: Ministère des affaires culturelles, Direction générale du patrimoine.

Saucier, C. (1994). Le refus de l'oubli femmes-sculptures du Nunavik. Québec : L'Instant même.

Swinton, G. (1999). Sculpture of the Inuit (4^e éd.). Toronto: McClelland & Stewart.

Tulugak, A. et Murdoch P. (2007). *Partager autrement: la petite histoire du mouvement coopératif au Nunavik*. Québec : Fédération des coopératives du Nouveau-Québec.

Weetaluktuk, J., Bryant, R., Etook T. et Institut culturel Avataq. (2008). *Le monde de Tivi Etok : la vie et l'art d'un aîné inuit = The world of Tivi Etok : the life and art of an Inuit elder*. Québec: MultiMondes.

Chapitres dans des ouvrages

Blodgett, J. (1988). *The Historical Period in Canadian Eskimo Art*. In : *Art Inuit art : an anthology*. Winnipeg : Watson and Dwyer Publishing, (p. 21-29).

Couture, F. et Lemerise, S. (1980). *Insertion sociale de l'École des Beaux-Arts de Montréal : 1923-1969*. In : *L'enseignement des arts au Québec*. Montréal : Université du Québec à Montréal, (p. 1-8).

Driscoll, B. (1988). *Zwischen Konvention und Innovation: die historische Periode der Inuit-Kunst 1800-1950*. In : *Zeitgenössische Kunst des Indianer und Eskimos in Kanada*. Stuttgart : Cantz Verlag, (p. 215-222).

Paraskos, M. (2002). *Introduction to the Routledge Classics Edition*. In : *To hell with culture : and other essays on art and society by Sir Herbert Edward Read*, Londres : Routledge & Kegan Paul, (p. IX-XXIII).

Articles dans des revues

Anonymus. (1990-1991). *Inuit Art at the University*. *Inuit Art Quarterly*. 5(4), 104-105.

----- (1990-1991). *Inuit Art at the Three Canadian Universities and Two American Universities*. *Inuit Art Quarterly*. 5(4), 107-110.

----- (1990-1991). *The Igloo Tag*. *Inuit Art Quarterly*. 5(4), 57.

Blodgett, J. (1990-1991). *Twenty Years of Researching Inuit Art*. *Inuit Art Quarterly*. 5(4), 98-100.

Bourdon, M.-C. (2011). *Une collection en évolution*. *Magazine Inter-*. Université du Québec à Montréal. 9(2), 29.

Canada. Programme des affaires du Nord du Canada. Section de l'art inuit, et Affaires indiennes et du Nord Canada. (1992). *Inuit art bibliography = Bibliographie de l'art inuit*, (2 éd.). Ottawa : Programme des affaires du Nord du Canada.

- Canada. Affaires autochtones et Développement du Nord. (1977). L'art et l'artisanat/About arts and crafts. Hanannguagait mikhaanut. Ottawa : Affaires autochtones et Développement du Nord, 1(5).
- Craig, M., et Smith D. (1990). Ottawa Collections Moves North: Transfer of Artworks from Indian and Northern Affairs Collections to Avataq». *Muse*, 8(2), 51-56.
- Cyvoct, C. (2011). Matisse et le choc de l'art esquimau, *L'Œil*, (631), 99.
- Frankston, L. (1968). A Talk with Sir Herbert. *Art Journal*, 27(4), 371-386.
- Hétu, P. (1982). Dix ans de Galerie UQAM. Réseau [Le Magazine de l'Université du Québec]. 14(2), 17-19
- Houston, J. (1951). Eskimo Sculptors. *The Beaver*. 282, 34-39
- Jones, H. G. (2004). The Inuit as Geographers: the case of Eenoooloopik. *Études/Inuit/Studies*. 28(2), 57-72.
- Martijn, C. A. (1964). Canadian Eskimo carving in historical perspective. *Anthropos*, 59(3/4), 546-596.
- Millard, P. (2001). Inuit Art: a History: Book Review. *Border Crossings*, 20(4), 82-83.
- Millard, P. (1992). On Quality in Art: Who Decides. *Inuit Art Quarterly*, 7(3), 5-14.
- Mitchell, M. (1990). The Eskimo Art Business: A History and Analysis of the Cooperative Movement in the Arctic». *Inuit Art Quarterly*, 5(4), 28-37.
- Nungak, Z. et Arima, E. (1969). «Unikkaatuat sanaugarngnik atyingualiit Puvirngniturngmit = Légendes inuit de Povungnituk, Québec : figurées par des sculptures de stéatite». *Bulletin du Musée national de l'Homme. Série anthropologique*, 90(235).
- Speak, D. (1991). Mame Jackson: Hoping to Move Beyond Traditional Art Historical Approaches». *Inuit Art Quarterly*, 6(4), 30-34.
- Stefanson, V. (1914). The Stefansson-Anderson Arctic Expedition. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 14 (pt.1).

Viau, R. (1982, 21 août). Expositions : Rétrospectives très ordinaires. *Le Devoir* (Montréal), p. 26.

von Finckenstein, M. (2003). Early Ivories from Cape Dorset: Part IV of Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization. *Inuit Art Quarterly*, 18(4), 20-21.

----- (2003). Uqaamak's Collection: Historic Ivories at the Canadian Museum of Civilization, Part III. *Inuit Art Quarterly*, 18(3), 36-37.

----- (1999). «Curator's choice: "a few things in the way of curios", historic ivories at the Canadian Museum of Civilization». *Inuit Art Quarterly*, vol. 14, no 4, p. 28-32.

Wallot, J.-A. (2010). À propos de Leon Frankston, de Jacques de Tonnancour et des débuts de l'UQAM. *Bulletin de l'Association des professeures et professeurs retraités de l'UQAM (APR-UQAM)*, (48), p.5.

Catalogues d'exposition

Blodgett, J., et Kasadluak, P. (1977). Port Harrison/Inoucdjouac. [Catalogue d'exposition]. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

----- (1983). Grasp tight the old ways. Selections from the Klamer Family Collection of Inuit Art. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Art Gallery of Ontario.

-----, Bouchard, M. et Oonark, J. (1986). Jessie Oonark, a retrospective. [Catalogue d'exposition]. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

Brochu, M., Ministère des affaires culturelles du Québec et Musée du Québec. (1966). Esquimaux, peuple du Québec exposition d'art et d'objets d'usage courant des Esquimaux du Nouveau-Québec. [Catalogue d'exposition]. Québec : Ministère des affaires culturelles et Musée du Québec.

Conseil canadien des arts esquimaux. (1971). Sculpture/Inuit : la sculpture chez les Inuits : chefs-d'oeuvre de l'Arctique canadien. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Presses de l'Université de Toronto.

Coward, D.W. (2006). Early masters : Inuit Sculpture 1949-1955. [Catalogue d'exposition]. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

Des Rochers, J., Aquin, S. (dir.) et Musée des beaux-arts de Montréal. (2011). Art québécois et canadien. [Catalogue d'exposition]. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal.

Freeman, M. A., Jackson, M. E., Leroux, O. et Musée canadien des civilisations. (1995). *Inuit women artists : voices from Cape Dorset*. [Catalogue d'exposition]. Vancouver : Douglas & McIntyre.

Houston, J., Meekitjuk A. H., von Finckenstein, M. et Musée canadien des civilisations. (1999). *L'art inuit en fête 1948-1970*. [Catalogue d'exposition]. Hull : Musée canadien des civilisations et Toronto : Key Porter Books.

Lalonde, C., et Ribkoff, N. (2005). *ItuKiaġatta! : sculptures inuites de la collection du Groupe Financier Banque TD*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.

McMaster, G., Hessel, I., Eber, D., Samuel and Esther Sarick Collection et Musée des beaux-arts de l'Ontario. (2010). *Inuit modern : the Samuel and Esther Sarick Collection*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Musée des beaux-arts de l'Ontario, Vancouver : Art Gallery of Ontario et Douglas & McIntyre.

Nungak, Z., Winrob, H., Wight, D. et Winnipeg Art Gallery (2008). *The Harry Winrob Collection of Inuit sculpture*. [Catalogue d'exposition]. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.

Ouellet, L., et Musée national des beaux-arts du Québec. (2007). *Inuit : une sélection d'oeuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*. [Catalogue d'exposition]. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.

Actes de colloques

Belcher, E. (1861). *On the Manufacture of Works of Art by the Esquimaux*. Communication donnée au Département d'ethnographie du British Museum à Londres. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (éd.). 1. (p.129-146).

Mémoires, thèses et rapports de stage

Auger, E. (1994). *A Study of Cross-Cultural Aesthetic Receptivity: Art by Nicola Wojewoda and Inuit Artists' Responses To It*. (Thèse de doctorat non publié). Université de Victoria.

Bagg, S. (1997). *Without Carvings How Could I Survive? Economic Motivation and its Significance in Contemporary Inuit Art*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Carleton.

-----, (2006). *Artists, Art Historians, and the Value of Contemporary Inuit Art*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Queen's.

Barber, J. (1999). *Carving Out a Future: Contemporary Inuit Sculpture of Third Generation Artists From Arviat, Cape Dorset and Clyde River*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Carleton.

Blodgett, J. (1974). *Multiple Human Images in Eskimo Sculpture*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de la Colombie-Britannique.

Choquette, P. (1997). «Prolégomènes à une histoire de la gravure contemporaine au Nunavik et étude sémiotique d'un cas en art inuit : Sarah Joe Talirunili Qinuajua». (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Edmunds, A. J. (2002). *What's Not Set in Stone: Labrador Carvers' Views On the Cultural and Market Aspects of Inuit Art*. (Mémoire de maîtrise non publié). University du Manitoba.

Evtushenko, M. (2004). *Recognizing Aboriginal Voice in Federal Government Exhibitions: A Case Study of Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Carleton.

Gagnon, L. (1990). *Charlie Inukpuk : étude sémiotique d'un cas en art Inuit*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Laval.

Igloliorte, H. (2006). *Influence and Instruction: James Houston, Sunuyuksuk: Eskimo Handicrafts and the Formative Years of Contemporary Inuit Art*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Carleton.

Lalonde, C. (1996). *Cross-cultural Lines of Inquiry: the drawings of Pitseolak Ashoona*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de Carleton.

Mahood, G. (2010). *The Art of Colonialism : Inventing Canadian Identity Through Inuit Soapstone Carving*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Concordia.

Massey, J. (2003). *La collection de l'UQAM : sa diffusion, sa documentation, sa part à l'enseignement universitaire : un stage à la Galerie de l'UQAM : rapport de stage*. [Document non publié]. Université du Québec à Montréal.

Morin, S. G. (1994). *Méthode d'analyse sémiotique la représentation de l'ours polaire chez les Inuits de la période historique : (1550 à 1950)*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.

Moxon, J. (1999). *Youth Carvers and the Inuit Art Industry in Kinngait, Nunavut*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Saint Mary's.

Mullick, N.S. (1998). *The Transfer of the Northern Affairs (NA) and Indian and Northern Affairs of Canada (INAC) Collections of Inuit Art: 1985-1992*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Concordia.

Myers, M. (1984). *The Rise and Fall of the Eskimo Co-operative in the Canadian Arctic*. [Thèse de doctorat non publiée]. Université Carleton.

Pelaudeix, C. (2005). *Modèles de temporalités et lieux du sens en histoire de l'art : dessins et estampes (1959-2002) de l'artiste inuit Kenojuak Ashevak*. [Thèse de doctorat non publiée]. Université Laval et Université Pierre Mendès-France, Grenoble II.

Prokop, C. A. (1990). *Written in stone: a comparative analysis of Sedna and the Moon Spirit as depicted in contemporary Inuit sculpture and graphics*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université de la Colombie-Britannique.

Wise, J. (2000). *Photographic Memory: Inuit Representation in the Work of Peter Pitseolak*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université Concordia.

Expositions virtuelles

Musée canadien des civilisations. von Finckenstein, M. (2007-). *Playthings and Curios: Historic Inuit Art at the Canadian Museum of Civilization*. http://www.civilization.ca/cmhc/exhibitions/tresors/art_inuit/inarte.shtml

Dictionnaires et encyclopédies

Office de la langue française. (2000-). *Le grand dictionnaire terminologique*. Récupéré de <http://www.gdt.oqlf.gouv.qc.ca>

Qumaq, A. T., Saladin D'Anglure, B. (éd.) (1988). *Sivulitta piusituqangit = Une Encyclopédie de la vie traditionnelle inuit = An Encyclopedia of Inuit traditional life*. Québec : Association Inuksiutiit Katimajit (Département d'anthropologie, Université Laval).

Rey, A. et Rey-Debove, J. (dir.). (1996). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert.

Films

Laflamme, C. (1988). *La République des Beaux-Arts la malédiction de la momie*. [Cassette vidéo]. Montréal : Cinéma libre.

Archives

Galerie de l'UQAM. La collection d'art de l'UQAM. Fonds d'archives Galerie de l'UQAM (90-610/169#1281, 804.008). Service des archives de la bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal.

Monette, L. Rapport périodique : Collection d'art UQAM. Fonds d'archives Galerie de l'UQAM (804.008). Service des archives de la bibliothèque des arts, Université du Québec à Montréal.

Sites web

Galerie de l'UQAM. Collection : Historique de la collection. [s. d.]. Récupéré le 12 février 2012 de

<http://www.galerie.uqam.ca/fr/collection/historique.html>

Réseau canadien d'information sur le patrimoine. Renseignement sur les collections. Récupéré le 12 février 2012 de

<http://www.rcip-chin.gc.ca/index-fra.jsp>