

JEAN-JACQUES NATTIEZ

# LA MUSIQUE QUI VIENT DU FROID

Arts, chants et danses des Inuit

*Préface de Lisa Qiluqqi Koperqualuk*



DU MÊME AUTEUR

- Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau). Essai sur l'infidélité*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
- Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois, 1999 [1984].
- Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.
- De la sémiologie à la musique*, Montréal, Service des publications de l'UQÀM, 1988.
- Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993.
- Opera. Roman*, Montréal, Leméac, 1997.
- La Musique, la recherche et la vie. Un dialogue et quelques dérives*, Montréal, Leméac, 1999.
- Les Esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod (1850). Essai de poïétique*, Paris, Société française de musicologie, 2004.
- Histoire de la musicologie et sémiologie de l'historiographie musicale*, Iasi (Roumanie), Artes, 2005.
- Profession musicologue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.
- Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arles, Actes Sud, 2008.
- La Musique, les images et les mots. Du bon et du moins bon usage des métaphores dans l'esthétique comparée*, Montréal, Fides, 2010.
- La Musique et le discours. Apologie de la musicologie*, Montréal, Fides, 2010.
- Éloge de la musicologie*, Tunis, Karim Chérif éditions, 2011.
- Analyses et interprétations de la musique. La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Vrin, 2013.
- Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois, 2015.
- Peindre Écouter Écrire* (en collaboration avec Rita Ezrati), Sampzon, Éditions Delatour France, 2017.
- Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin, 2018.
- Les récits de Richard Wagner. Art poétique, rêve et sexualité du Vaisseau fantôme à Parsifal*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, 2018.

Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez

- Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, Arles et Paris, Actes Sud et Cité de la musique, 5 volumes: *Musiques du XX<sup>e</sup> siècle* (2003); *Les Savoirs musicaux* (2004); *Musiques et cultures* (2005); *Histoires des musiques européennes* (2006); *L'Unité de la musique* (2007).
- Quêtes d'absolus* avec Pierre Boulez, Yves Bonnefoy, Carol Bernier, Jeanne-Marie Conquer et Jonathan Goldman (coll.), Montréal, Simon Blais, 2009.

LA MUSIQUE  
QUI VIENT DU FROID

Tous les efforts ont été faits pour retrouver les propriétaires et les ayants droit des œuvres et archives photographiques reproduites dans cet ouvrage. En cas d'erreurs ou d'omissions, veuillez communiquer avec l'éditeur.

Photo de la couverture: Karoo Ashevak, *Sans titre (Joueur de tambour)*, 1973, Talurjuaq (Nunavut), Canada. Os de baleine, ivoire, matière noire, 46,5 x 29,5 x 51,2 cm. MBAM, achat, don de L. Marguerite Vaughan. 1973.Aa.6 © Public Trustee for Nunavut, Estate of Karoo Ashevak. Photo MBAM, Christine Guest.

Photo de la page 6: Anonyme. Photo prise à Tununirusiq (Arctic Bay) en 1906.

*Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada*

Titre: La musique qui vient du froid: arts, chants et danses des Inuit / Jean-Jacques Nattiez.

Noms: Nattiez, Jean-Jacques, auteur.

Description: Comprend des références bibliographiques.

Identifiants: Canadiana (livre imprimé) 20220008086 | Canadiana (livre numérique) 20220008094 |

ISBN 9782760646728 | ISBN 9782760646735 (PDF)

Vedettes-matière: RVM: Inuits—Musique. | RVM: Chansons inuites. | RVM: Chant de gorge. | RVM: Ethnomusicologie.

Classification: LCC ML3560.E8 N38 2022 | CDD 781.62/9712—dc23

Mise en page: Folio infographie

Dépôt légal: 4<sup>e</sup> trimestre 2022

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

© Les Presses de l'Université de Montréal, 2022

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de son soutien financier la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (Sodec).

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération des sciences humaines de concert avec le Prix d'auteurs pour l'édition savante, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

Financé par le gouvernement du Canada

| Canada

SODEC  
Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

# La musique qui vient du froid

Arts, chants et danses des Inuit

JEAN-JACQUES NATTIEZ

*Préface de Lisa Qiluqqi Koperqualuk*

Les Presses de l'Université de Montréal



Le chamanisme constituait la pierre angulaire du système  
de pensée, de croyances et de rites des Inuit.

Bernard Saladin d'Anglure



## Préface

*La musique qui vient du froid* est l'aboutissement d'une remarquable et ambitieuse entreprise visant à étudier la musique des Inuit dans l'ensemble de la région circumpolaire. L'engagement et l'éducation musicale de Jean-Jacques Nattiez l'ont conduit à se passionner durant une grande partie de sa vie pour la musique inuit et à produire une œuvre importante sur le sujet. Parler des chants et des danses des Inuit du nord circumpolaire est en soi un défi séduisant, car le sujet couvre une vaste aire géographique et son évolution s'étend sur plusieurs milliers d'années. L'enthousiasme de l'auteur transparaît dans tout le livre. Il est à la hauteur du défi que présente une synthèse de cette musique créée par les Inuit eux-mêmes et tant appréciée dans le monde.

La rédaction de cet ouvrage s'appuie sur des sources bien étayées telles que des documents historiques et diverses études savantes sur la danse à tambour et le chant de gorge, mais ce sont les rencontres directes avec les Inuit, dans leurs communautés, qui ont permis à Jean-Jacques Nattiez ainsi qu'à son équipe de recherche (composée de Nicole Beaudry, Paula Conlon, Denise Harvey, Claude Charron et Ramón Pelinski) de réunir des témoignages sur la musique des Inuit et d'en effectuer des enregistrements. Grâce à leurs voyages et au temps qu'ils ont passé dans différentes localités au Nunavut (Igloolik, Kinngait, Mittimatalik, Sanikiluaq, Taloyoak et Tununirusiq), au Nunavik (Inukjuak et Kangirsuk) ainsi qu'à Anadyr dans la péninsule de Tchoukotka en Russie, ils ont enrichi leurs recherches au contact immédiat des musiciens et musiciennes inuit. De plus, cet ouvrage est agrémenté de reproductions d'œuvres d'art inuit en relation directe avec la représentation de la musique, des œuvres qu'on a pu admirer dans le cadre de l'exposition du Musée des beaux-arts de Montréal qui leur a été consacrée et dont Nattiez a été le commissaire invité. C'est la démonstration du lien entre les œuvres d'art des Inuit et leur musique qui rend ce livre si attachant.

La longue expérience de Nattiez et son esprit particulièrement curieux l'ont poussé à analyser des aspects de

## Foreword

*La musique qui vient du froid* (Music born of the cold) is the result of a remarkably ambitious undertaking to study the music of the Inuit throughout the circumpolar world. It is the commitment of Jean-Jacques Nattiez, whose early background in music eventually led to a lifelong passion for Inuit music, that has resulted in this important work. Researching and analyzing the songs and dance of the Inuit from across the Circumpolar North, is an interesting challenge as the subject spans a vast geographical area as well as covering an evolutionary period of several thousand years. The author's enthusiasm for this vast subject matter shines through this book and he has proven to be equal to the challenge of presenting a synthesis of this music that the Inuit themselves created and which is loved around the world.

Professor Nattiez' book draws on valuable information sources such as historical documents and various scholarly studies of Inuit drum-dancing and throat-singing, but it was his firsthand meetings with Inuit, directly in their communities, that enabled him and the members of his research team to gather accounts and recordings of Inuit music. Like the members of his research team (Nicole Beaudry, Paula Conlon, Denise Harvey, Claude Charron and Ramón Pelinski), he went on field trips to Inuit communities such as Igloolik, Kinngait, Mittimatalik, Sanikiluaq, Taoyoak, Tununirusiq in Nunavut, Inukjuak and Kangirsuk in Nunavik and Anadyr in Chukotka (Russia). These travels deepened the team's research thanks to the direct contact its members made with Inuit musicians. In addition, this edition is enriched by the inclusion of Inuit artworks that directly relate to Inuit music, which is featured in these illustrations. The original artworks are part of an exhibition at the Montreal Museum of Fine Arts for which Nattiez was the guest curator (2022-2023).

Jean-Jacques Nattiez's long experience and inquiring mind compelled him to research aspects of Inuit music with the aim of better understanding the significance of each ritual, sound or gesture. The assistance of on-site Inuit collaborators' personal observations, discussions with other

la musique inuit qui permettent de mieux comprendre la signification de chaque rituel, de chaque son ou de chaque geste. La collaboration d'Inuit sur le terrain, les discussions avec d'autres spécialistes et les références aux arts visuels – sculptures, estampes, médias audiovisuels – lui ont fourni un riche matériau de base. En s'appuyant sur des sources d'information variées, dont des données archéologiques montrant l'ancienneté de la pratique de la musique chez les Inuit, l'auteur présente un portrait rigoureux, systématique et approfondi des rituels associés aux danses à tambour et aux chants de gorge dans la période antérieure à l'arrivée des missionnaires chrétiens. De cette façon, il a pu mettre en lumière des aspects historiques de la culture et les changements intervenus dans la musique à la suite des contacts avec les Qallunaat, les non-Inuit, et mettre en relation les cérémonies et rituels d'aujourd'hui avec la musique inuit du passé. C'est ce qui rend la lecture de *La musique qui vient du froid* si passionnante. Au fil des pages, nous redécouvrons la signification des différentes formes de danse à tambour, la façon dont les « cousins de chant » exécutaient en alternance des chants et des danses, et comment les chants étaient incorporés aussi bien dans le rituel du *tivajuut* que dans les styles de danse à tambour de chaque région du monde circumpolaire, de l'Alaska au Groenland.

Nattiez souligne par ailleurs l'importance des masques inuit, tout particulièrement dans les rituels anciens comme le *tivajuut* et les cérémonies de l'Alaska. À elle seule, la démonstration de cette connexion entre les masques, la musique et les rituels permet aux lecteurs qui ne sont pas familiers avec la culture circumpolaire de mieux appréhender la dimension rituelle de la musique et la façon dont elle a évolué, d'ouest en est, à travers les siècles. Cette approche peut également être appliquée à la manière de danser avec les tambours, à leur taille, aux performances et aux différents types de chants de gorge dont les styles se sont transformés au fil des générations dans les différentes régions du *Nunaat*, la patrie des Inuit.

Il n'existe à ma connaissance aucun ouvrage équivalent sur le sujet, ce qui en fait une contribution vraiment originale, digne d'être lue et partagée. Espérons qu'un jour, un ou une documentariste aura l'idée de s'en servir pour faire un film mettant en valeur les sons et les rituels des Inuit.

specialists, as well as the incorporation of visual arts in sculpture, drawing and audiovisual mediums are brought together to form a rich resource. Nattiez's attention to archaeological discoveries allowed him to put forth hypothesis about music-making in the distant past. A reliance on a broad range of information sources enabled him to convey—as rigorously as possible—a systematic and in depth portrayal of the rituals associated with drum-dancing and throat-singing particularly in the era before the influence of Christianity was yet to make an impact. In this manner, historical elements of Inuit culture and the changes that have occurred in Inuit music since the contact with the Qallunaat, or non-Inuit, are revealed. This is what makes reading this book so interesting, for there is much to discover on how present-day ceremonies and rituals are connected with the Inuit music of the past. Over the course of the book, we rediscover the meaning of different forms of drum-dancing, the way song-cousins alternated song and dance with each other, or how song was incorporated into the ritual of *tivajuut* or to the drum-dancing styles of each region of the circumpolar world from Alaska to Greenland.

Nattiez's book also highlights the role played by Inuit masks, especially in ancient rituals such as *tivajuut* and Alaskan ceremonies. This particular aspect, on the connection between masks, music and ritual, holds great promise as an introduction for those who wish to familiarize themselves to with the ritualistic dimension of Inuit music and its development from west to east over time. The same can also be said about drum-dancing, drums dimensions and throat-singing, all of which have evolved over generations to be introduced in every region of Inuit *Nunaat*, the Inuit Homeland. Like the music-themed Inuit artwork that appears in this book, it is one of the book's primary appeals. To my knowledge, no equivalent on this subject has ever been published, making this a truly original contribution that deserves to be widely read and shared. It is to be hoped that one day this book may even serve as a basis for a documentary film showcasing the sounds and rituals of the Inuit.

Lisa Qiluqqi Koperqualuk

Octobre 2021

Traduit de l'anglais

par Jean-Jacques Nattiez et Rita Ezrati

# Avant-propos

Le présent livre a pour but d'offrir un panorama systématique de la musique des Inuit<sup>1</sup> fondé sur quatre approches: historique, culturelle, musicale et iconographique.

## L'approche historique

Il faut tout d'abord situer le contexte historique, car la musique des Inuit telle qu'on peut l'entendre aujourd'hui sur disque, à la télévision, sur Internet ou en concert n'est plus exécutée dans le contexte des fêtes et des activités domestiques qui se tenaient dans l'iglou, dans les tentes ou, parfois, sur la banquise. Ce qui est décrit ici, je ne l'ai jamais vu dans le Nord. Au Canada, les «maisons de neige» ont disparu depuis les années 1960 pour être remplacées par des boîtes en contreplaqué et en aluminium dépourvues à l'époque des commodités sanitaires les plus élémentaires. Elles ont été construites par le gouvernement non pour apporter du confort aux Inuit, mais pour les regrouper dans des villages autour de l'église, du poste de la Gendarmerie royale du Canada<sup>2</sup>, du magasin général de la Compagnie de la Baie d'Hudson et de l'école afin d'affirmer la souveraineté du gouvernement fédéral d'Ottawa sur les territoires polaires, parfois contestée par les États-Unis. De plus, selon les régions et les religions, les missionnaires ont découragé la pratique de certains des genres musicaux traditionnels, notamment ceux qu'ils associaient au chamanisme. Enfin, les modalités d'exécution et le contenu musical des genres ont été modifiés par le contact des Inuit avec les musiques des non-Inuit, ceux qu'ils appellent les Qallunaat<sup>3</sup>. Ces musiques ont été d'abord exécutées par les baleiniers irlandais qui jetaient l'ancre au large des côtes. Beaucoup plus récemment, elles ont été diffusées à la radio et sur cassette avant de pénétrer par la télévision et Internet dans les foyers inuit.

Différentes sources nous permettent de reconstituer ce qu'a été la musique des Inuit, à commencer par les rapports d'explorateurs du XIX<sup>e</sup> siècle (Hall, Low, Lyon, Nelson, Parry) et les témoignages d'ethnographes. Les plus célèbres sont ceux de Franz Boas, fondateur de l'ethnologie américaine, et de Knud Rasmussen, mi-danois mi-groenlandais, qui parcourut le Nord, du Groenland à l'Alaska, notamment à la tête de la Cinquième expédition de Thulé (1921-1924). La consignation de ses observations sur diverses régions de l'aire inuit est un modèle de pénétration et de finesse ethnographiques, encore insurpassé aujourd'hui. Autre source fondamentale sur le passé de la musique des Inuit: les aînés, capables non seulement de chanter le répertoire ancien, mais également d'en rapporter le contexte d'exécution. Leurs témoignages sont abondamment cités dans de nombreux ouvrages. Sans leur générosité et leur patience devant les questions des ethnomusicologues et anthropologues, la connaissance de la musique inuit ne serait pas ce qu'elle est. Ce sont eux qu'il faut remercier au premier chef.

L'étude de la musique inuit dans une perspective historique est d'autant plus nécessaire que, malheureusement, les formes traditionnelles de musique, danse à tambour et chant de gorge, risquent de disparaître à cause du réchauffement climatique. Il faut en effet savoir que l'environnement des habitants du Nord subit les ravages de « polluants organiques persistants » (POP)<sup>4</sup>. Par ailleurs, à cause du réchauffement de la planète qui, selon l'Agence américaine d'observation océanique et atmosphérique (NOAA) et la Société américaine des météorologistes, a atteint un niveau record en 2017 en raison de la concentration des gaz à effet de serre, la température au sol dans l'Arctique était de 1,6 degré supérieure à la moyenne enregistrée entre 1981 et 2010. De ce fait, selon une étude publiée par l'Agence France-Presse, « l'étendue maximale de la banquise était la plus faible depuis 37 ans qu'elle est mesurée par satellite<sup>5</sup> ». Les effets de ce réchauffement sur l'environnement sont désastreux: rétrécissement accéléré de la banquise et de la calotte glaciaire, amincissement de la glace sur la mer, acidification de l'océan, augmentation du niveau de la mer, fonte du pergélisol, érosion des côtes<sup>6</sup>. Le sol est fragilisé et des maisons menacent de s'effondrer. Il est souvent nécessaire de se reloger. La météo est devenue imprévisible. La saison hivernale raccourcit. L'amincissement de la couche d'ozone et l'exposition aux rayons ultraviolets affectent la santé des populations<sup>7</sup>. La fonte du pergélisol libère le méthane qu'il tenait enfermé<sup>8</sup>. L'habitat naturel des animaux pourvoyeurs de nourriture se réduit de jour en jour. Un seul ours – ressource essentielle pour les Inuit – a besoin d'un territoire de 50 à 35 000 kilomètres carrés pour chasser les phoques dont il se nourrit<sup>9</sup>, et le phoque lui-même, considéré comme la base traditionnelle de l'alimentation des Inuit, vit sous la glace: on le chasse en l'attendant près de son trou de respiration.

Les animaux constitués en grande partie de gras (comme les baleines, les phoques et les morses, dont le gras est nécessaire à la survie dans les eaux froides de l'Arctique) sont aussi plus exposés à l'accumulation de POP. Les caribous et les animaux terrestres en général ont tendance à présenter des taux plus bas [de gras] parce qu'ils ont moins de tissu adipeux<sup>10</sup>.

On lit avec le plus grand intérêt, dans le récit autobiographique de Taamusi Qumaq, combien « la survie dépendait entièrement de la chasse<sup>11</sup> ». L'auteur témoigne des affres de la recherche saisonnière du gibier – le caribou et le renard en hiver, la baleine en été (aujourd'hui disparue), le morse à l'automne dans la région de Puvirnituk au Nunavik<sup>12</sup>. C'est seulement à partir de 1948, sous l'influence décisive de James Houston, que la vente de sculptures pour la clientèle du « Sud » est venue pallier l'éventuel manque de nourriture<sup>13</sup>. Elle permettait d'acheter de quoi se nourrir aux comptoirs de la Baie d'Hudson (où il était cependant impossible d'obtenir un crédit).

Les infrastructures des logements et leur stabilité sont minées par les changements climatiques. De plus en plus, les Inuit sont coupés de leurs activités traditionnelles saisonnières, ce qui contribue à l'apparition de troubles mentaux et à la perte de leur conscience identitaire<sup>14</sup>. Ajoutons, comme le répète Sheila Watt-Cloutier dans son remarquable livre, *Le droit au froid*, que tous les habitants de la planète sont concernés par le destin climatique de l'Arctique et le milieu de vie des Inuit: « Si nous n'arrivons pas à sauver l'Arctique, comment pourrions-nous sauver le monde<sup>15</sup>? » La hausse du niveau des océans qui affecte

d'autres régions de la planète<sup>16</sup> a les mêmes causes que ce qui bouleverse le climat de l'Arctique: «La glace est la vie<sup>17</sup>», et pas seulement celle des Inuit.

Le jour n'est peut-être pas loin où la musique traditionnelle des Inuit, les informations la concernant et le contexte culturel et écologique qui lui est relié ne seront plus accessibles que par les enregistrements audio et vidéo qui en auront été faits. Il y a «convergence entre la sauvegarde de l'Arctique et la pérennité de ma culture inuit», écrit Watt-Cloutier<sup>18</sup>. Le présent livre entend fournir une base documentaire indispensable à la connaissance et à l'appréciation d'une importante culture du patrimoine musical universel de tradition orale. Il s'adresse pour commencer aux Inuit eux-mêmes, si friands aujourd'hui de retrouver leur histoire<sup>19</sup>. Ce panorama de leur musique, qui va de l'Alaska au Groenland, est un argument de plus pour démontrer la cohérence *circumpolaire* de la culture inuit au cœur des revendications internationales en faveur de la lutte contre les changements climatiques<sup>20</sup>. La musique des Inuit vient du froid. «La surface glacée sur la mer est une source fondamentale de nourriture, de connaissance, de mémoires et de sagesse», lit-on dans *l'Atlas des peuples autochtones du Canada* consacré aux Inuit et rédigé par eux<sup>21</sup>. Ce que l'on prend pour un «désert glacé» est en fait un «milieu de vie»<sup>22</sup>, ce dont bien des responsables des politiques environnementales n'ont pas conscience.

### L'approche culturelle

L'approche culturelle relève de la branche fondamentale de l'ethnomusicologie qui consiste à étudier les musiques traditionnelles par différence avec les musiques «savantes» occidentales. Le présent ouvrage est traversé par une thèse principale selon laquelle les différentes formes de musique inuit se sont forgées et développées dans le contexte du chamanisme, *angakkuniq*. Par ce mot, on désigne l'ensemble des rituels pratiqués non seulement par le chamane\* (*angakkuq*), mais aussi par les membres de la communauté: les techniques propitiatoires dont le but est d'influencer le comportement des animaux en vue de garantir une bonne chasse, et cela, selon les principes de l'animisme, c'est-à-dire l'attribution aux animaux et aux phénomènes de la nature, voire à des objets, d'une âme analogue à celle des êtres humains. Pour cela, le chamane offrait aux esprits des non-humains et des ancêtres de véritables spectacles (cérémonies, danses, fêtes, saynètes selon les régions). Avec la pénétration du christianisme dans l'Arctique, ces pratiques ont disparu ou se sont transformées. Des croyances animistes, elles, ont subsisté et certains aspects de la musique qui leur était reliée se sont maintenus.

### L'approche musicale

Et bien sûr, il y a *la musique elle-même*. La présentation de la musique inuit n'aurait pas été complète si je n'avais pas donné une idée de son fonctionnement. Mais je n'ai pas voulu que ce livre prenne l'allure d'un travail technique accessible aux seuls musiciens et musicologues. Outre quelques caractéristiques aussi générales que possible

---

\* N.d.E. Dans le présent ouvrage, l'auteur a choisi cette orthographe conforme à la prononciation française, sauf pour les légendes issues de la base de données du Musée des beaux-arts de Montréal.

décrites dans le corps de l'ouvrage, on trouvera dans les annexes publiées en ligne un résumé des fruits des recherches analytiques menées par les ethnomusicologues ainsi que d'autres pistes d'analyse, fondées sur la littérature existante, qui pourraient être explorées pour couvrir la musique des Inuit dans son ensemble.

Le présent livre constitue, en même temps qu'une étude ethnomusicologique, une anthologie de la musique des Inuit aussi complète que possible. On trouvera dans la discographie, accessible en ligne, les références et la description d'une soixantaine de disques consacrés aux musiques traditionnelles inuit et sibériennes. Chacun porte un numéro cité dans le corps du texte et auquel la rubrique « musique » (🎵) renvoie au site des Presses de l'Université de Montréal (PUM). La description comprend le nom des interprètes, celui du compositeur (le cas échéant), le titre, la date et la durée de la pièce, le nom du collecteur, la date et le lieu de l'enregistrement, la plage concernée. La plupart des maisons de disque qui possèdent les droits de ces enregistrements ont accepté que nous mettions en ligne l'intégralité ou une partie des disques concernés<sup>23</sup>. Le lien électronique renvoyant à chaque pièce particulière donne ainsi accès, en même temps, à l'ensemble du disque, donc à un vaste corpus d'exemples sonores que je crois représentatif de l'ensemble de la musique inuit. Certaines des compagnies citées dans la note précédente n'ont pas répondu à notre demande d'autorisation. Selon le principe « qui ne dit mot consent », et vu nos délais de publication, nous n'avons pas attendu leur réaction, mais la situation sera régularisée si elles s'adressent après coup aux PUM. Le tout premier disque de chants de gorge inuit (n° 16), publié en 1978 par les soins de mon équipe de recherche, a été récompensé par le Grand Prix international du disque de l'académie Charles-Cros (1979). Cette distinction et ses trois rééditions successives (voir la notice du disque n° 16) ont permis à ce genre musical de connaître un rayonnement international. Malheureusement, il n'a pas été possible de répondre aux conditions des acquéreurs de la dernière d'entre elles et de donner accès par un lien électronique à son contenu dans le présent livre. Par contre, sur les conseils de cette compagnie et comme je le rappellerai dans chaque cas, on peut se reporter à ce lien menant au catalogue Spotify: <<https://spoti.fi/3bkeyJs>><sup>24</sup>. Cette discographie de la musique traditionnelle est suivie d'une sélection discographique de la musique pop inuit, qui connaît actuellement un véritable essor.

Les chants de danse à tambour et les chants de gorge des Inuit sont inséparables de leur exécution dansée et de leur gestique. On trouvera ici deux types de renvois à des captations qui permettront de les voir autant que de les entendre: 1) des hyperliens donnant accès à des vidéos sur le Web (Google ou YouTube) et 2) des vidéos accessibles sur le site des PUM. Les premiers sont signalés par le sigle [www](#) suivi d'un numéro propre à chaque chapitre. Pour faciliter le repérage de ces liens, leur description est répétée dans l'ordre de leur apparition dans le présent livre dans un fichier sur le site des PUM, intitulé « liste des liens www ». On sait que certains de ces liens disparaissent sans préavis, mais comme ces renvois sont nombreux et même redondants, j'ai la conviction qu'avec ce qui restera accessible au fil des ans, on pourra avoir une bonne idée de la dimension visuelle, notamment chorégraphique, de la musique inuit. En outre, j'ai reproduit le titre du lien tel qu'on le trouve dans les moteurs de

recherche. C'est par les titres qu'on pourra accéder à ces documents audiovisuels si le lien électronique ne fonctionnait pas. Quant aux vidéos accessibles sur le site des PUM, réalisées le plus souvent par les membres de mon équipe de recherche, elles sont repérables sous la rubrique «vidéos» (📺) et numérotées chapitre par chapitre.

### **L'approche iconographique**

J'ai aussi conçu cet ouvrage comme un livre d'art. Dès le début de mes recherches sur la musique des Inuit, au début des années 1970, j'ai entrepris la constitution d'une petite collection de sculptures et d'estampes représentant des pratiques musicales que j'ai toujours souhaité rendre accessibles au plus grand nombre. Ce thème confère à l'ensemble du livre un intérêt à la fois esthétique et documentaire et, j'espère, accessible au plus grand nombre. En même temps, j'ai rassemblé des catalogues d'expositions et de collections sur le sujet. Les descriptions et les commentaires qu'ils recèlent constituent une précieuse source d'information. Parallèlement, j'ai préparé pour le Musée des beaux-arts de Montréal une exposition (du 9 novembre 2022 au 13 mars 2023) illustrant les liens entre sculptures et estampes inuit et la musique qu'elles représentent, et dont le présent ouvrage en constitue le catalogue. J'apporte donc dans ces pages l'éclairage de l'iconographie musicale, une discipline pratiquée par de nombreux historiens de la musique, mais qui a été le plus souvent négligée par les ethnomusicologues, ce qui fait de ce livre un ouvrage unique en son genre.

### **Les approches ethnomusicologiques et les Autochtones**

En ce moment au Canada, au Québec et à Montréal, on accorde une attention sans précédent aux Autochtones, après les avoir tenus pendant des siècles à l'écart des décisions les concernant, notamment celles ayant trait aux recherches sur leurs cultures et à leur financement. L'augmentation de l'intérêt à l'égard des Autochtones s'est manifestée au premier chef avec la Commission de vérité et réconciliation du Canada créée par le gouvernement fédéral en 2008 et dont le rapport publié en 2014 énonce quatre-vingt-quatorze recommandations dans les domaines de la protection de l'enfance, de l'éducation, de la langue et de la culture, de la santé, de la justice, du sport, des médias et de l'équité dans le système judiciaire. Il exige avec insistance la reconnaissance des sévices sexuels perpétrés par des membres de l'Église catholique, notamment dans les pensionnats. En ce qui concerne les politiques archivistiques et muséales, il demande en particulier qu'«une priorité de financement vise à aider les artistes autochtones et non autochtones à entreprendre des projets de collaboration et à produire des œuvres qui contribueront au processus de réconciliation<sup>25</sup>». Par ailleurs, l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (ENFFADA) a été déclenchée en septembre 2016 et ses résultats, publiés en juin 2019, ont été fortement médiatisés. Le 21 juin 2016, lors de la Journée nationale des peuples autochtones, la Ville de Montréal a annoncé sa volonté de faire de Montréal une métropole de la réconciliation avec les peuples autochtones. Un pin blanc, symbole de la présence autochtone ancestrale sur son territoire, a été ajouté à la fleur de lys, à la rose, au chardon et au trèfle de ses armoiries et de son drapeau. Et l'on a vu se déployer dans

les rues de la ville des banderoles proclamant que «Montréal est fière de ses racines autochtones». Des expositions mettant en valeur les arts visuels des Autochtones se multiplient; artistes et chanteurs autochtones, traditionnels ou modernes, sont de plus en plus présents dans les diverses salles de concert. En 2018, le Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM) a rebaptisé l'exposition «Picasso primitif» préparée par le Musée du quai Branly – Jacques Chirac de Paris «D'Afrique aux Amériques: Picasso en face à face. D'hier à aujourd'hui»; il en a prolongé l'esprit avec une exposition consacrée à l'art contemporain des Noirs canadiens. En juin 2019, le même MBAM a consacré une exposition à l'œuvre gravée de la cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin.

Mentionnons également les quelque 900 articles parus dans la presse québécoise à partir de juillet 2018 pour dénoncer ou discuter l'absence d'acteurs autochtones dans deux spectacles de Robert Lepage, *Kanata* et *SLĀV*<sup>26</sup>. Tout ce débat, *pro et contra*, tourne autour de ce qu'on appelle désormais la question de «l'appropriation culturelle». C'est aussi en réponse à des accusations semblables que l'équipe de football de l'Université McGill (Montréal), les Redmen, a décidé, à la suite d'un référendum sur le sujet<sup>27</sup>, d'abandonner ce nom jugé discriminatoire par rapport aux Autochtones pour prendre celui de Redbirds en 2019. La même année, confrontée à des accusations du même type, la Maison Dior a retiré une campagne publicitaire de son parfum *Sauvage*.

Aujourd'hui, le gouvernement du Nunavut reproche au discours scientifique des Qallunaat le peu de considération apportée au «savoir traditionnel inuit<sup>28</sup>». Les Inuit ont un sens très fort de leur qualité de premiers occupants de l'Arctique nord-américain. Pour cette raison, «ils savent qu'ils sont les parents biologiques du Canada. Ils figurent parmi les aînés de cette société appelée le Canada. À ce titre, ils ont le droit inaliénable d'être écoutés et entendus par les membres les plus jeunes de cette grande famille<sup>29</sup>».

Plus récemment, le Canada entier s'est profondément ému de la découverte, le 28 mai 2021, des corps de 215 enfants autochtones dans le terrain d'un ancien pensionnat autochtone et catholique de Kamloops en Colombie-Britannique<sup>30</sup>. Et le 28 septembre 2021, une Autochtone surmédicamentée, Joyce Echaquan, décédait à l'hôpital de Joliette, après avoir été victime d'insultes dégradantes. Même si, jusqu'à présent, de pareils événements n'ont pas encore affecté la communauté inuit du Canada, le témoignage de la chanteuse de gorge inuit, Nina Segalowitz, démontre que les Premières Nations ne sont pas les seules touchées par les politiques fédérales assimilationnistes:

J'ai été arrachée à un hôpital des Territoires du Nord-Ouest – la région où je suis née –, car il y avait un programme fédéral dans les années 1960 et 1970 qui prenait les nouveau-nés et les donnait en adoption à des familles non autochtones (*non native*) pour les assimiler à la société canadienne. J'étais très malade et mon père m'avait amenée à l'hôpital. On lui a fait signer quelques papiers. Mon père pensa qu'il signait les formulaires d'admission à l'hôpital. Le jour suivant, il vint pour me reprendre mais je n'étais plus là. On lui a dit qu'il avait signé des papiers pour me donner en adoption et qu'il ne pouvait pas me récupérer<sup>31</sup>.

Nina Segalowitz n'est pas retournée dans sa communauté avant l'âge de dix-huit ans. Pareil témoignage démontre que ce ne sont pas seulement les autorités religieuses, mais aussi les instances du gouvernement fédéral canadien qui sont responsables des immenses torts causés à la population inuit.

Dans ce contexte, le gouvernement fédéral du Canada a décrété en 2021 la célébration d'une Journée nationale des peuples autochtones, le 21 juin, qui a donné l'occasion de manifester d'un bout à l'autre du pays. Un programme télévisé, *Le grand solstice*, diffusé le même jour sur les ondes de Radio-Québec, et dédié à la mémoire des enfants de Kamloops et de Joyce Echaquan, a mis à l'honneur des interprètes de chansons, de musiques pop et de rap par des artistes représentant les onze nations autochtones du Canada, comprenant les Premières Nations et les Inuit (voir le chapitre 7, *in fine*).

En 2001, l'organisation Inuit Tapirisat of Canada, « fraternité inuit » fondée en 1971, a été renommée Inuit Tapiriit Kanatami. Cette organisation représente les Inuit (au nombre de 50 400 au moment de sa création) de l'ensemble du Canada auprès du gouvernement fédéral et agit pour en préserver la langue, la culture et l'environnement naturel. Elle a participé au troisième volume de l'*Atlas des peuples autochtones du Canada*, consacré à la culture inuit<sup>32</sup> auquel je fais souvent référence. Louis Gagnon, longtemps directeur, à Montréal, du département de muséologie de l'Institut culturel Avataq qui représente les intérêts des Inuit du Nunavik (anciennement Nouveau-Québec) et ses associées Sylvie Côté Chew, Marie-Pierre Gadoua et Evie Mark ont été aussi d'une aide considérable dans mes recherches.

Natan Obed salue dans l'*Atlas* « ceux qui ont consacré leur vie professionnelle à l'étude de la culture [des Inuit] de manière significative et respectueuse<sup>33</sup> » ; je me considère comme l'une de ces personnes. Ce n'est pas pour sacrifier à l'air du temps, en effet, que je publie le présent livre en 2022. Certes, il s'inscrit dans cette vague nécessaire de reconnaissance des Autochtones, et notamment des Inuit, mais il vient au terme de recherches et de publications que, fasciné par l'originalité musicale de ce qu'on appelle aujourd'hui les chants de gorge, j'avais entreprises à la Faculté de musique de l'Université de Montréal dès 1972 et dont la première manifestation marquante a été la parution en 1978 du disque *Chants et jeux des Inuit – Canada* dans une prestigieuse collection de l'UNESCO, qui n'a cessé d'être réédité depuis<sup>34</sup>. Il s'agit du premier disque entièrement consacré aux chants de gorge des Inuit (qu'on appelait à l'époque les « jeux de gorge »). Publié avec l'autorisation de l'Inuit Cultural Institute, il a contribué à l'intérêt d'institutions artistiques hors du Canada pour les chants de gorge. Mentionnons notamment le Festival d'automne de Paris dans le cadre duquel, en 1985, mon assistante Nicole Beaudry et moi avons présenté une série de dix concerts réunissant des femmes inuit d'Inukjuak au Palais de Chaillot. Les enregistrements réalisés par mes collaborateurs – Nicole Beaudry, Paula Conlon, Denise Harvey, Claude Charron, Ramón Pelinski – et moi-même dans le cadre de ce projet en particulier et de plusieurs autres ont été distribués dans les localités où ils ont été effectués (Igloolik, Inukjuak, Kangirsuk, Kinggait, Mittimatalik, Sanikiluaq, Tununirusiq) et, grâce à la collaboration de ma collègue ethnomusicologue de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Nathalie Fernando, leur numérisation est en cours en vue d'une diffusion plus large. On trouvera à la fin de cet avant-propos la liste des Inuit qui ont participé aux recherches de mon équipe et le nom de ceux qui sont cités par d'autres chercheurs. De plus, en inscrivant le présent livre dans une perspective circumpolaire, c'est-à-dire en y incluant la musique

des Inuit de la péninsule de Tchoukotka en Russie, de l'Alaska et du Groenland, je suis convaincu que cette vaste entreprise de comparaison renforcera la perception de la valeur et de la qualité de la culture inuit dans la perspective internationale défendue par le Conseil circumpolaire inuit (CCI). Créé en 1977, le CCI représente les 160 000 Inuit du monde entier auprès des Nations Unies et collabore avec l'Inuit Tapiriit Kanatami qui protège, à la grandeur du Canada, les droits et les intérêts des 65 000 Inuit du pays, appartenant au *Nunaat*, la patrie des Inuit. Plus largement, il faut « considérer la région comme “un tout” circumpolaire, comme la somme de ses différents États, nations, cultures, histoires et rapports<sup>35</sup> ».

On trouvera tout au long de ce livre les renvois aux très nombreuses publications ethnographiques et ethnomusicologiques qui m'ont permis de dresser ce vaste panorama. J'ai eu la révélation des chants de gorge inuit en 1971 en écoutant des bandes enregistrées à Puvirnituq par l'anthropologue Asen Balikci, auteur de *The Netsilik Eskimo*, un ouvrage très remarqué, préfacé par Margaret Mead. Il me référa à Bernard Saladin d'Anglure, professeur d'anthropologie à l'Université Laval, dont les travaux fondamentaux seront fréquemment cités ici. Balikci est disparu en 2019. Je salue ici avec émotion sa mémoire. Ces premiers contacts m'ont amené à solliciter des subventions de recherche du Conseil des arts du Canada<sup>36</sup>. Les membres de mon équipe – Nicole Beaudry, Denise Harvey et Claude Charron – ont pu commencer leurs recherches sur l'aire inuit au début des années 1970 en collaboration avec Carmen Montpetit et Céline Veillet, deux étudiantes de l'Université Laval. Lors de mes propres voyages à Igloolik et à Mittimatalik (Pond Inlet), j'ai bénéficié de l'hospitalité du père Lechat et du père Mary-Rousselière. Ce dernier a partagé avec moi ses vastes connaissances du monde et de la langue des Inuit et a accepté de traduire les rares chants de chamane que j'avais eu la chance de recueillir (voir le chapitre 6). Je salue ici le fait que sa foi n'ait pas été un obstacle à sa probité scientifique. J'ai pu élargir mes connaissances du côté de l'ouest de la baie d'Hudson en fréquentant l'œuvre de Beverley Cavanagh, professeure à l'Université McGill puis à la Queen's University, à la York University et à la Memorial University of Newfoundland dont elle est aujourd'hui professeure émérite: elle a consacré une thèse décisive à la musique des Inuit Netsilik. J'ai par ailleurs eu de nombreux échanges avec feu Ramón Pelinski qui quitta Ottawa pour se rapprocher des chercheurs montréalais, devint professeur à l'Université de Montréal et à qui l'on doit d'excellents travaux sur la musique des Inuit du Caribou. Enfin, c'est grâce à une subvention de recherche de l'UNESCO et à feu Kazuyuki Tanimoto – qui a consacré sa vie à collecter la musique des Inuit dans tout l'Arctique et m'a accueilli à l'Université de Sapporo (Japon) – que j'ai pu étendre mes recherches comparatives du côté des musiques circumpolaires attestées au Japon chez les Aïnou et de la Sibérie russe chez les Tchouktches. Que tous et toutes soient profondément remerciés pour ce qu'ils m'ont apporté. Je ne mentionne ici que les collègues avec lesquels j'ai eu des contacts personnels. Tout au long de ce livre, on trouvera les noms des auteurs de nombreux mémoires et thèses sans lesquels le présent livre n'aurait pas été possible. Ma gratitude à leur égard est tout aussi grande.

Je dois ajouter à ma reconnaissance exprimée aux collègues anthropologues et ethnomusicologues les noms de Roberte Hamayon, directrice d'études honoraires à l'École Pratique des Hautes Études (sciences religieuses) à Paris et spécialiste des peuples sibériens, de Frédéric Laugrand, spécialiste des Inuit et longtemps professeur au département d'anthropologie de l'Université Laval, aujourd'hui à l'Université catholique de Louvain, qui ont patiemment relu le manuscrit, et celui de Nicole Beaudry, une de mes assistantes de recherche dans les années 1970, dont l'intervention critique, attentive et constructive a dépassé tout ce que j'aurais pu espérer. J'ajoute le nom de mon épouse Rita Ezrati qui m'a fait bénéficier de ses admirables exigences en matière de correction de la langue, et celui de Christine Melançon, bibliothécaire de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, dont l'assistance dans la recherche de livres et d'articles est au-dessus de tout éloge. Je remercie encore Mark London, responsable durant de nombreuses années de la Galerie Elca London à Montréal, qui m'a prodigué de précieux conseils pour l'acquisition d'œuvres d'art inuit souvent reproduites ici et m'a fourni des renseignements pertinents sur les artistes, témoignant ainsi d'un remarquable professionnalisme. Les documents visuels reproduits ici ont été obtenus par Justine Desrosiers, alors à l'emploi du MBAM, et Marie-Claude Saia a fait un excellent travail de négociation des droits de reproduction. Toujours au MBAM, Stéphane Dionne et Eduardo Menz ont produit le montage des vidéos accessibles ligne, et je m'en voudrais de ne pas souligner les nombreuses contributions de Chloé Martel, Laurence-Amélie De Coste et Laurence Boutin-Laperrière et de tous les autres photographes cités dans la table des illustrations. Ma gratitude va aussi au personnel de l'Institut culturel Avataq et celui du Musée canadien de l'histoire. Odile Gruet a réalisé avec le plus grand soin la transcription des exemples musicaux, Rodolphe Gonzalès les cartes géographiques et Jean-Michel Dumas a numérisé les exemples sonores. Je tiens encore à remercier Patrick Poirier, directeur des PUM, et je dois souligner le travail de toute l'équipe coordonnée par Sylvie Brousseau.

Je m'en voudrais de ne pas parler du rôle essentiel que Lisa Qiluqqi Koperqualuk, co-présidente aux affaires internationales de Conseil circumpolaire inuit, a joué dans la préparation du présent livre. Trilingue, elle a relu le manuscrit ligne à ligne, traquant les erreurs, les lacunes d'information ou les ambiguïtés et maladroites. Elle a corrigé et uniformisé l'orthographe des noms de personnes et de localités des Inuit du Canada au meilleur de ses connaissances et a signé la préface de l'ouvrage. Originnaire de Puvirnituk (Nunavik, Québec), Lisa Qiluqqi Koperqualuk est titulaire d'un baccalauréat en sciences politiques de l'Université Concordia; elle a soutenu, au département d'anthropologie de l'Université Laval, une maîtrise sur les relations entre pouvoir et religion chez les Inuit; politiquement et socialement engagée, elle a été chercheuse dans le cadre de l'Enquête nationale sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (ENFFADA) et elle a été co-fondatrice et présidente de Saturviit, l'Association des femmes inuit du Nunavik (Saturviit Inuit Women's Association of Nunavik). Elle est l'auteure de l'ouvrage paru en trois langues *Les traditions liées au droit coutumier au Nunavik* (2015). Le Musée des beaux-arts de Montréal l'a engagée comme conservatrice et médiatrice pour l'art inuit. À ce titre, elle a partagé avec moi, assistée par Charissa von

Harringa, doctorante de l'Université Concordia en histoire de l'art inuit, le commissariat de l'exposition sur l'art et la musique inuit organisée parallèlement à la publication du présent livre.

### **La politique orthographique et la dénomination des localités**

Le présent livre ne serait pas non plus ce qu'il est si je n'avais pu bénéficier de l'intense collaboration de Louis-Jacques Dorais, ethnolinguiste, longtemps professeur au département d'anthropologie de l'Université Laval (Québec) et connaisseur hors pair de l'inuktitut (la langue des Inuit) et de ses dialectes. Il a corrigé l'orthographe des mots autochtones utilisés dans ces pages et le glossaire des mots en inuktitut fourni à la fin du livre.

Depuis les années 1970, des normes orthographiques standard, enseignées dans les écoles, sont appliquées partout dans l'Arctique (Alaska, Canada, Groenland). J'ai choisi de respecter l'orthographe adoptée par les anthropologues et les ethnomusicologues dans les textes consultés au sujet de l'Alaska. Il existe maintenant des règles pour l'orthographe standard en caractères romains adoptées au Nunavut (anciennement Territoires du Nord-Ouest). Elles diffèrent légèrement de celles en usage au Nunavik (ce que l'on appelait le Nouveau-Québec) et au Nunatsiavut (le Labrador septentrional). Ce sont elles que j'ai suivies ici en me fondant sur le glossaire, les noms propres et les noms de villages utilisés par Frédéric Laugrand et Jarich Oosten dans leur ouvrage *Inuit Shamanism and Christianity* (2010)<sup>37</sup>. Louis-Jacques Dorais a homogénéisé l'orthographe des mots en inuktitut du Nunavut et du Nunavik. Pour ce qui est du Groenland, j'ai fait confiance à l'expertise anthropologique et scientifique de Robert Gessain et de Paul-Émile Victor lorsque je cite leurs travaux et en ce qui concerne le vocabulaire musical, j'ai suivi la leçon des ouvrages ethnomusicologiques de Michel Hauser (1992, 2010) qui a adopté des normes orthographiques recommandées par des linguistes du Danemark. Dans certains cas, j'ai adopté nos habitudes orthographiques pour les mots lexicalisés en français (*iglou* plutôt que *igloo*, par exemple).

Très longtemps, dans la foulée de la colonisation du Nord par le Sud, les regroupements des Inuit nomades dans des villages autour des comptoirs commerciaux de la Compagnie de la Baie d'Hudson ou de Révillon Frères, des établissements religieux et de la police, ont été désignés par de nouveaux noms par l'occupant. Dans le cadre de la réappropriation de leurs lieux de vie par les Inuit, j'ai adopté ici les noms en inuktitut. Cela dit, étant donné que de nombreuses publications ont, par le passé, dans les livres, les articles et les disques, seulement fait référence aux noms utilisés par les Qallunaat (comme on le verra dans la bibliographie et la discographie), j'ai pris le parti de systématiquement donner les deux noms (en inscrivant entre parenthèses le nom utilisé par les colonisateurs) afin de permettre aux lecteurs et aux lectrices de savoir de quelles localités il est question.

Tous les documents complémentaires à ce livre (enregistrements sonores, exemples musicaux, vidéos) se trouvent sur le site des PUM.

[www.pum.umontreal.ca/catalogue/la\\_musique\\_qui\\_vient\\_du\\_froid](http://www.pum.umontreal.ca/catalogue/la_musique_qui_vient_du_froid)

## Les collaborateurs inuit

Par « collaborateurs inuit », j'entends tous les Autochtones de l'Arctique, de l'Alaska au Groenland qui sont cités dans les rapports d'explorateurs, les études générales ou monographiques des anthropologues et des ethnomusicologues, ou qui figurent comme artistes dans les 47 disques des sections 1 à 10 de la première partie de la discographie (lorsque leurs noms sont indiqués). Les noms sont classés selon la localité ou la région d'appartenance. La description des disques d'ethnopop et de musique post-traditionnelle de la deuxième partie de la discographie étant principalement fondée sur les noms des interprètes ou des compositeurs et compositrices, on n'a pas jugé utile de les répéter ici. Bien entendu, ce ne sont pas tous ces collaborateurs et collaboratrices qui sont cités dans le présent ouvrage, mais dans la mesure où j'ai écouté la totalité des disques cités dans la discographie, leurs enregistrements m'ont familiarisé avec les aspects caractéristiques des genres et des régions dont je traite. Ainsi, je leur suis redevable de tout ce que j'ai appris sur la musique et les arts visuels inuit. Je les prie de trouver ici l'expression de ma profonde gratitude. Que tous et toutes soient chaleureusement remerciés pour la confiance et le temps qu'ils ont accordés aux chercheurs passionnés d'« inuitologie ». Ils ont ainsi témoigné de leur grande générosité.

### *Les Inuit du Canada*

*Aivilik (Territoire de) :* Ukbarlu, Ungutu

*Akulivik :* Anautak Amaly, Kenuayuak Aipilie

*Arviat (Eskimo Point) :* Aglukark Susan, Alilusiak, Anarusuq, Angmak, Aniksak Ujaupik, Arngaanaq Luke, Arruak Eva, Attaluq, Howmik Cathy, Ibluak Isumartajuaq, Nanook Elizabeth, Nutaraluk Elizabeth, Nutaraluk Eva, Oonerik Margulene, Otukpalana, Panigoniak Charlie, Pattagoyak Alice, Paoapa, Pameok, Suluk Alice, Suluk Donald, Ubluak Anita, Uiauperk Margaret, Ulimanii Nahainaq, Watuak

*Aupaluk :* Grey-Scott Sarah, Kulula Lavina

*Igluligaarjuq (Chesterfield Inlet) :* Issaluk, Kemukserar, Naitok, Pangatkar, Tutinar, Ulu yok

*Iglolik :* Aatuat (ou Atoat), Agalakti, Alaralak Felix, Amaaq, Angutingmarik, Arnainuk Jeanne (Piugatuk), Arngaq, Auqsaaq, Awa Matthias, Eqatliok (voir Iqallijuuq), Ijetuk Isidore, Imaruittuq, Emii, Iqallijuuq Rose (Eqatliok), Ivaluardjuk, Kappianaq Annie, Kappianaq George, Kayotak Marius, Kunuk, Kupak Michel, Kusirat, Nanorak, Nutarakittuq Elisapi, Nutararjuk, Ottaq Charlie, Pakak, Paksat, Panikpakutsuk Letia, Piugatuk Urunaluk Noah, Piugatuk Jinnie, Qamaniq Charlotte, Quassa Paul, Saitorq, Sungma, Tulugarjuk Lucy, Tulugarjuk Tiris, Udliat, Ujarak Johannesi, Umik, Urunaluk Noah Piugatuk, Uttak, Uttukutik

*Ikpjarjuk (Arctic Bay) :* Atuat, Alitaq Alak, Allurut Martha, Amarualik Saome, Attagutsiak Iga, Aula Lazarusie, Barnabas Levi, Ipiq David, Ipiq Kunu, Kaluk Levi, Ipirq Koonoo, Kigutikkarjuk Ulajuk, Lazarusie Aula, Tunniq

*Inuinnait (Inuit du Cuivre)*: Ilatsiaq, Ipakhuaq, Oqhena Jean, Kuptana Frank, Memorana Jimmy, Nanogak Agnes, Qagyun William

*Inuit Netsilik*: Najaqit Susie, Serarut

*Inukjuak*: Atagotaaluk Phoebe, Amidlak Samurillie, Cloutier Sylvia, Echaluk Lucassie, Elijassiapik Eva, Iqaluk Laura, Inukpuk Charlie, Inukpuk Elisapie, Kokkiapik Rhoda, Nastapoka Meeko, Oweetaluktuk Ida, Palliser Minnie, Pinnia Tulkai

*Iqaluit* (Frobisher Bay): Armu, Artua, Ebierbing, Ennutiaq, Kilabuk Beck (Elisha), McLister Koomook, Nukerzu, Oaela, Ukbarlu, Ungutu

*Iqaluktuuttiaq* (Cambridge Bay): Tanya Tagaq, Tigktok Susie-Marie

*Ivujivik*: Ainalik Alasie, Ainalik Mary, Aullaluk Lydia, Ainalik Qoarak, Angmak, Kanaqjuaq Louisa, Iyaituk Mattiuski, Koneak Jimmie, Mark Evie, Oqittuk Mark, Qalingu Saja, Qautisaq Tarqiq, Qitsualuk Maata, Quaraq Ainalik, Qulluk Tumassi

*Kangiq@iniq* (Rankin Inlet): Aglukark David, Angutituak, Erkidjuk Celestin, Kimmaliardjuk Theresa, Paninguniaq Charlie, Panninguniaq Semeone, Qabluitiaq Tautungi, Subgut Leo, Tugak Marjorie, Tumassi Kulluk, Ulujuk Maani

*Kangirsuk* (Payne Bay): Airo Emily, Airo Sarah, Angutinnguaq, Annahatak Annie, Grey Maggie, Grey Siasi, Kudluk Tumasi, Putulik Maaki, Qaukkai Susie, Tukkiapik Dallacy, Tukkiapik Zachariasi

*Kangisqujuak* (Wakeham Bay): Emik, Tukkoiapuk Dallacy

*Kangisualujjuaq* (Port-Nouveau-Québec): Annanack George, Etok Lydia, Kettler Karin, Kettler Kathy, Lally Betsy Annanack

*Kinnigait* (Cape Dorset): Braun Alla, Kingwasiak Ida, Petalauski Teimangiak, Kenojuak Ashevak, Kilabuk Elisa, Kingwasiak Jaw, Kudjuujuk Mury, Mageeta Elijah Pudloo, Manning Jeannie, Mikkigak Qaunnaq Martha, Saila Pauta, Pitseolak Ashoona, Pitseolak Aggeok, Pootoogook Eegyudluk, Pootoogook Josephie, Pootoogook Kanaanginak, Pootoogook Napache, Qatsiya Qabaroak, Qinnuayuak Lucie, Quarjurarjuk Mary, Qurianatuliak Takpaungai, Toonoo Napache Etidloie

*Kitigaluit*: Day Billy

*Kuujjuaq* (Fort Chimo): Bertha Louise, Katak Monica, Koneiak Jimmy, Saunders Nancy, Taqralik Partridge, Watt Jeannie, Watt Robbie, Watt-Cloutier Sheila

*Kugaaruk* (Pelly Bay): Paniaq Martha, Qarmatsiak Helena, Qunaradyuk, Tunnuq Martha, Orpingalik

*Mittimatalik* (Pond Inlet): Alianaakuluk, Aalulu Rhoda, Amarualik, Archie Ishulutak, Atagutsiaq Anna, Atagutsiaq Solange, Atagutsiaq Sula, Awa Johanna, Awa Matthias, Inuksuk Joshua, Katchak Rhjomsa, Kautainuk Martha, Kyak-Percy Elizabeth, Manu, Nutarak Jemima, Nutarak Karen, Nutararjuk, Panikpakutsuk Letia, Pitseolak Sharon, Qamaniq Leslie, Qanguq Isapee, Qarginq, Qaunnag, Quingurn Jacobi, Qumangaapik Joshua, Singoria Susana, Tunga David, Turngraq, Turngaaluk David, Ujarak

*Montréal*: Kakkiaipik Rhoda

*Nain*: Nathaniel, Jeremis, Obed Natan

*Naujaat* (Repulse Bay): Armu, Artua, Ebierbing, Nukerzu, Oaela

*Ottawa*: Mearns Becky, Serkoak David, Tagoono Kendra

*Panniqtuuq* (Pangnirtung): Akulukjuk Anna, Alikatuktuk Thomassie, Eeseemailee Gyta, Isuglutak Elisapee, Kilabuk Jila, Nauluk Malaya, Pisiulak Lipa, Pitsulak Rudloo

*Puvirnituaq* : Alasuaq Alasie, Amarualik Lucy, Angivou Sarah, Angutigirk Qalingo Leela, Beaulne Sarah, Davidialuk Alasuak Amituk, Echalook Nellie, Grey Maina, Ittukalak Lisa-Louie, Ittukalak Sarah, Ittukalak Winnie, Kinguvaat, Koperqualuk Qilluqqi Lisa, Kumaluk Mary, Mikiyook Mina, Napartuk Minnie, Novalinga Rita, Nowkawalk Anisee, Nucktie Mary, Nungaq Nellie, Naqtqiraaluk Rebecca, Nutaraaluk Pauyungie, Putuguk Emily, Qupirrualuk Aisa, Sallualuk Emily, Sallualuk Tiili, Sivuarapik Akinisie, Sivuarapik Alasie, Sivuarapik Charlie, Sivuarapik Mary, Tukai Joatamie, Tullaugaq Aullaq Alasie, Tullaugaq Laina, Pauyungie Nutaruaaluk

*Qamanittuaq* (Baker Lake) : Agluruatloq, Alerk Emily, Anguhadluq Luke, Angutnak, Atutuva Hattie, Asahivoo, Ishmatuk, Kasugat, Kigusiuq Janet, Kownak Lucy, Matee, Nylah William, Oonark Jessie, Peryuak Betty, Tagoona Nelson

*Qausuittuaq* (Resolute Bay) : Allakariallak Madeleine, Pudluk Dora

*Qikitarjuak* (Broughton Island) : Qauniq Josipi

*Quartaq* : Deer Beatrice

*Salluit* : Ainalik Mary, Isaac Elisapie, Kanaaqjuaq Louisa, Naulittuq Mary, Saviarjuk Letota, Taqqiq Kaujjaq

*Sanikiluaq* (îles Belcher) : Aanikitu, Ajagutainaq Laati, Appaaq Mari, Appaaq Neloli, Appaaq Sarah, Aragutaina Lattie, Arnaâq, Audia Rinie, Crow Samuili, Eyaituk Soria, Imiqquutailak Maina, Kuki Lusi, Kuki Mai, Kattuk Maagi, Miiku Sillatik, Mikiyuk Aalassi, Nuvalinga Lali, Qassiq Miajoi, Takatak Aemili, Tukuluk Aani, Uqaituk Shuapik, Fraser Kelly

*Sanirajaq* (Hall Beach) : Silas Kayakjuak

*Taloyoak* (Spence Bay) : Agaak Aeemilie, Karoo Mary, Innugark Jinnie, Kakianeot Nellie, Niviuaq, Uguuk Charlie, Teerta

*Thebacha* (Fort Smith) : Segalowitz Nina

*Uqsuqtuuq* (Gjoa Haven) : Aqiqqiaq Mary, Dwyer Martha, Qarmatsiaq Helena, Qayutinauaq Melanie, Qiqiak Rose, Kamimalik Kate, Taraluk Mary, Tuuni Salome

### ***Les Inuit du Canada dont l'origine est incertaine***

Alashuak Levi, Amaaq, Amarualik Salome, Anguhadluq Luke, Apak Seemie, Aqiatuik, Armu, Arnainuk Jeanne, Arnga'naaq Luke, Artua, Ashevak Karo, Eeseemailee Gyta, Eevaloo, Flaherty Karen, Hachey Kiah, Idlout Lucie, Ikpakhuaq, Ikkidluak Annie, Illnitok Emily Pangnerk, Imaruittuq, Inukitorssuak, Inuuterssuak, Ivaluarjuk Kathleen, Kakuktaq, Kanaihuaq, Kavakjuaq Silas, Keegaq, Kiiku Aani, Kingwatsiak Ivoila, Komaksiutiksaq Jarney Nikki, Kublu, Kuki Lus, Kumalik Levi, Kupaaq Michel, Leith Linda, Lesley Jessica, Merritt, Mike Nancy Nahainaq, Nsogaluak Bill, Oqituuq Mark, Piungitul Regilee, Portagee, Qavaquiuaq Silas, Qinngaq, Sarkak, Sowniapki, Ujarasuk Rachel, Ulaajuruluk, Ulaupert Margaret, Ullulaq Judas, Utahânia, Uttak, Uvagut, Watuaq

### ***En Alaska (Inupiat et Yup'it)***

*Alakanuk* : Edmund Felix, Edmund Asilia, Giakachak Johnson

*Anchorage* : Kakaruk John

*Bethel* : Andrews Dick, Cief Junior Joe, Hendricks Ray, Hately Agnes, Lind Maggie, Luke Martha, Trigoyak Andrew

*Chevak*: Nesh John

*Fairbanks*: Amouak Oliver, Amouak Olga

*Hooper Bay*: Seton Joe

*Kotzebue*: Goodwin Charlie, Jensen Charley, Jensen Lucy, Lincoln Blanche, Sevek Charles, Sevek Helen

*Mary's Igloo*: Oquilluk William

*Nome*: Ahnahquatookuk Lenam, Green Paul, Milligrok Mike, Oalanna John, Ooyahkak Molly, Pigonkanna Aloysus, Statuk Mary, Statuk Theodore

*Point Barrow*: Ahkhivigiyak Olive, Ahikvigyak Otis, Ahnupkhana Nita, Bolt Dick, Kalleak Leo, Keeruk Owen, Kippi Phoebe, Kunaknana Sarah, Oyoowak Jonas, Sikvaoyungak Joe, Sikvaoyungak Nellie

*Point Hope*: Killigivuk Jimmy

*Île Saint-Laurent*: Annarayak Logan, Omwari Hazel, Wangittilin Niki

*Île Southampton*: Atitah, Billy Bly, Eevaloo, Gibbons Harry, Mikusha, Polly

*Unalakleet*: Katchatag Thora, Paneat Rosie

*Wainwright*: Ekak Wesley, Kagak Nanny, Negovanna Rose Ann, Penn William

### ***Au Kalaallit Nunaat (Groenland)***

*Ammassalik* (Groenland du Sud-Est): Ignatiussen Hans, Audlaarutaa, Dorph Jakob, Hansen Karen, Vilhelm Kuitse, Henrik Lund, Juliane Mouritzen, Silas Silassen, Therkel Petersehn, Nuga Utuak, Elisabeth Tittusen

*Kukataa Kitaalu* (Groenland du Sud-Ouest): Adolfsen Lukas, Ammooraq Egede, Aronsen Adam, Efraimsen Jacob, Kristoffersen Gerhardt, Hammkewn Lith, Hansigne Frederiksen, Poulsen John, Siuonsen Josef, Soren Egede, Stine Egede, Jacobsen Tobias

*Qaanaaq* (Groenland du Nord ou région de Thulé): Bertsie, Eipe Sofie, Inutersivak, Kaavigak Amaunalik, Kaüerngauak Taitsianguak, Kigutikak Tunek, Kujakitsoq, Mitek Ajako, Imina Imina, Inuutek Napa, Niviknnguaq, Odaak Kutsikiitsokj, Sadorana Navassaapaluk, Sakaeunnguaq, Tatsiannguassuaq, Uvdloriak Inuuterssuak

*Tunu* (Groenland de l'Est): Ajukutook, Alekaajik, Andersen Malene, Andersen Sine, Andersen Kuutise, Kivingataak, Kunnak, Maratse Rasmus, Mathiasen Karla, Ningaavan Lauritz, Singerdaat Hendrik

*Ummannaq-Upernavik* (Groenland du Centre-Ouest): Amalusevik, Barcellaisen Judith, Iletluk, Jeremiassen Simion, Kanape Narjato

### ***Les Groenlandais dont la région d'origine est incertaine***

Arnannguaq, Destable Dorine, Inukitarssuak, Inuutek, Inûterssuah, Linge Lars P., Mitea Ajuku, Nujapik, Oottooroot, Sikiovat Egon

# LES INUIT ET LEUR MUSIQUE

Autrefois nomades et vivant essentiellement de la chasse et de la pêche, sédentarisés après que le gouvernement canadien, de 1955 à 1965, eut décidé de les regrouper dans des villages afin d'exercer sur eux un contrôle administratif, tout en leur offrant des services, les Inuit sont les descendants de populations sibériennes ayant vécu à la pointe de l'ouest de la Sibérie, dans la péninsule de Tchoukotka. Les avis des anthropologues, archéologues et linguistes divergent quant au moment où ces populations ont quitté le continent asiatique pour traverser le détroit de Behring et émigrer vers le nord de l'Amérique du Nord : environ 4500 ans av. J.-C. selon certains, 2800 ans av. J.-C. selon d'autres. L'essentiel à retenir est que les Inuit, tant par leurs langues que par leurs spécificités ethniques, sont des Autochtones d'origine asiatique. Dans les années 2010, ils étaient environ 172 000 et, dans les années 2020, sans doute 180 000. Leur territoire englobe, dans la zone arctique et subarctique, la Sibérie orientale en Russie et le détroit de Behring (environ 2000), l'Alaska (environ 50 000), le Canada (environ 65 000) et le Groenland (environ 55 000). Cette énumération ne tient pas compte des nombreuses entités politiques distinctes dont les Inuit dépendent administrativement et dont le découpage est complexe (voir la carte 1.1).

### **La répartition géographique des Inuit**

Les Inuit de la Sibérie orientale – environ 2000 personnes – sont dénommés «Yupiget» et relèvent de la Russie alors que ceux de l'île Saint-Laurent dépendent des États-Unis. Dans la même région, les habitants des deux îles Diomède sont des Inuit et non des Yupiget (ceux de la Grande Diomède ont été déportés sur le continent russe à la fin des années 1940).

Il n'existe pas de recensement récent des Inuit en Alaska. Les spécialistes de la région en estiment le nombre à 50 000, répartis en cinq groupes linguistiquement et culturellement distincts : les Yup'it et Alutiit du sud-ouest de l'Alaska et de l'île Nunivak (selon les noms utilisés par les anthropologues, même si les Inuit des Aléoutes ne se



Carte 1.1 Divisions politiques modernes de l'Arctique depuis 1999.

considèrent pas comme des Inuit); les Čup'ik (Chevak); les Inupiat du nord de l'Alaska; les Yupiget de l'île Saint-Laurent. Tous habitent ce qui est devenu en 1959 le 49<sup>e</sup> État des États-Unis.

Il y a 65 000 Inuit au Canada<sup>1</sup>, regroupés dans 53 communautés, sur un territoire représentant 35 % du pays et 50 % de ses côtes, le Inuit Nunangat. Il se divise en quatre régions: d'est en ouest, la Inuvialuit Settlement Region (ISR), le Nunavut, le Nunavik et le Nunatsiavut<sup>2</sup>.

1. La ISR occupe la partie nord-ouest des Territoires du Nord-Ouest (90 650 km<sup>2</sup> et environ 5800 habitants) et comprend la mer de Beaufort, le delta du Mackenzie, la partie nord du Yukon, la partie nord-ouest des Territoires du Nord-Ouest et les îles de l'Arctique nord-ouest du Canada. Elle réunit six communautés<sup>3</sup> et est administrée par l'Inuvialuit Regional Corporation (dont le centre administratif est situé à Inuvik) depuis la signature d'une entente de principe sur l'autonomie gouvernementale en mai 2007 avec le gouvernement fédéral et celui des Territoires du Nord-Ouest.
2. Les Inuit qui vivent au Nunavut («notre terre», de *nuna*, territoire), dépendent du gouvernement fédéral canadien. Le Nunavut est un territoire d'un peu plus de deux millions de kilomètres carrés qui a été distingué des Territoires du Nord-Ouest le 1<sup>er</sup> avril 1999 et où habitent environ 37 000 habitants dont 85 % sont Inuit. Il inclut le nord du Canada, une grande partie de l'archipel de l'Arctique, les îles de la baie d'Hudson, de la baie James et de la baie d'Ungava. Il est composé de trois régions: celle du Qikiqtaaluk (île de Baffin) comprenant treize communautés<sup>4</sup>, celle du Kivalliq comprenant six communautés<sup>5</sup>, et celle de Kitikmeot comprenant cinq communautés<sup>6</sup>. La capitale administrative du Nunavut est Iqaluit.
3. Le Nunavik («la grande terre»), anciennement dénommé «Nouveau-Québec», est un territoire de 507 000 km<sup>2</sup> sous la juridiction de la province de Québec, au nord du 55<sup>e</sup> parallèle. Il est habité par un peu plus de 12 000 personnes dont 90 % sont Inuit. Un référendum tenu en 1986 a conduit à l'adoption de «Nunavik» comme nouveau toponyme officiel de ce territoire issu de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (1975). Les deux tiers (66 %) de la population du Nunavik ont toutefois rejeté par référendum, en 2011, le projet d'un nouveau gouvernement régional. Les 14 villages du Nunavik<sup>7</sup> relèvent de l'Administration régionale Kativik qui a comme chef-lieu Kuujuaq.
4. Aux Inuit du Nunavik qui occupent géographiquement le pourtour de la péninsule du Labrador sur le territoire du Québec, il faut ajouter les Inuit de la partie continentale de la province de Terre-Neuve-et-Labrador (capitale: Saint John's) dénommée en inuktitut le Nunatsiavut («notre belle terre») – environ 3000 personnes sur 75 250 km<sup>2</sup> – qui fait l'objet d'une gestion autonome depuis le 1<sup>er</sup> novembre 2005 grâce à la Loi concernant l'Accord sur les revendications territoriales des Inuit du Labrador dont les principales localités sont Nain (capitale administrative), Hopedale (capitale législative) et Hopedale et Makkovik. Les îles Belcher, à l'ouest de la côte occidentale du Nunavut, dont la localité principale

est Sanikiluaq, elles, appartenait aux Territoires du Nord-Ouest, aujourd'hui Nunavut, même si elles sont linguistiquement et culturellement apparentées au Nunavik.

Les Inuit du Groenland (près de 50 000 habitants) – dénommés « Kalaallit Nunaat » en groenlandais – ont d'abord été colonisés par le Danemark avant que cette grande île en devienne partie intégrante en 1953. Après l'entrée du Danemark dans la Communauté économique européenne (CEE) en 1973, le Groenland obtient un statut d'autonomie interne en 1979 et est considéré depuis 1985 comme un « pays et territoire d'outre-mer » (PTOM) de l'Union européenne. En 2008, ces Inuit ont obtenu par référendum un statut d'autonomie, le droit à l'autodétermination et leur reconnaissance comme peuple distinct des Danois, mais le parti inuit indépendantiste a été en net recul lors des élections de 2018, d'autant qu'un nombre significatif de Groenlandais vit au Danemark.

Il faut connaître la répartition des Inuit selon les diverses entités administratives ne serait-ce que pour les localiser, mais ces dénominations ne rendent pas compte de la spécificité culturelle de chacun des groupes constitutifs de l'aire inuit.

### **Le problème de dénomination des Inuit**

On a longtemps désigné en dehors de l'aire inuit cette population par le terme d'« esquimau » (ou « eskimo »), mais depuis les années 1980, « inuit » a été largement adopté, à l'initiative des Inuit eux-mêmes, car ils considéraient que le mot « esquimau », porteur de connotations coloniales pour beaucoup d'entre eux, avait été employé péjorativement par les Algonquins de la péninsule du Labrador pour qui il signifierait « mangeur de viande crue ». Cette traduction est d'ailleurs discutée : selon Bernard Saladin d'Anglure<sup>8</sup>, le mot voudrait dire aussi, pour certains, « ceux qui parlent autrement<sup>9</sup> » ; pour un informateur de Damas<sup>10</sup>, il serait d'origine montagnaise et signifierait « *snowshoe-netter* » (tresseur de babiche pour raquette)<sup>11</sup>.

De la même façon que le français hésite entre les « eskimo », les « eskimos » et « les esquimaux », l'orthographe de « inuit » est âprement discutée<sup>12</sup>. Dans la langue des Inuit, l'inuktitut, leur nom propre est le pluriel de « Inuk » et écrire « les Inuits », comme le recommande au Québec le Conseil de la langue française<sup>13</sup>, est à peu près aussi absurde que de voir un étranger écrire en français « les chevaux »<sup>14</sup>. Cette orthographe avec le S, officialisée en 1993<sup>15</sup>, « s'est imposée dans les publications et les médiums, tout au moins de façon partielle<sup>16</sup> ». L'accord en genre et en nombre de l'adjectif inuit (ex. la musique inuite, les danses inuites) est également discutable<sup>17</sup>, car l'inuktitut ne fait pas la différence entre le masculin et le féminin. L'adjectif « inuk », appliqué à une personne, est également invariable (« une amie inuk »). Dorais souligne que la réforme proposée officiellement en 1993 a été perçue négativement par des Inuit présents au neuvième Congrès d'études inuit en juin 1994 et a été unanimement rejetée par les Inuit et les spécialistes, « la considérant comme irrespectueuse et dérogatoire à l'égard du peuple inuit<sup>18</sup> ». Mais cette orthographe est aujourd'hui largement répandue, et on sait qu'il est difficile de contrer les tendances linguistiques

imposées par la majorité. Ma préférence personnelle irait vers «les Inouïtes», comme le père Guy-Marie Rousselière avait choisi de le faire dans les années 1960 pour les vitrines du défunt Musée de l'Homme de Paris, sur la place du Trocadéro, mais si cette orthographe pouvait se justifier dans le contexte français pour indiquer comment le mot «Inuit» devait être prononcé, on voit mal comment on pourrait aujourd'hui, dans le Québec francophone, en étendre le principe à des mots comme «inouktitoute» ou «Nounavike<sup>19</sup>»! Toutefois, chez les anthropologues, c'est le mot «inuit», sans S, utilisé par les Inuit eux-mêmes, qui prévaut, comme on le constate dans le titre et le contenu de la revue *Études Inuit Studies* de l'Université Laval. Mais certains contextes particuliers peuvent créer des rencontres curieuses. Dans la littérature anthropologique francophone, le nom du groupe d'autochtones japonais dont il sera question dans le dernier chapitre est écrit «Aïnou», (en France, par exemple, on prononcerait «Ainü», comme dans «nuit»). Mais un principe doit prévaloir: adopter en toutes circonstances un ethnonyme qui soit conforme à l'esprit de l'inuktitut. C'est la meilleure manière, à mon avis, en cette matière, de respecter les Inuit et leur culture.

### Les aires linguistiques et culturelles des Inuit

Le mot «inuit» pose un autre problème par rapport aux populations abordées dans le présent ouvrage. «Inuit» signifie «les personnes humaines», tout comme «Aïnou» d'ailleurs. Les différents parlars des Inuit auraient pour origine une langue inuit commune, mais la soigneuse classification des langues et des dialectes de la famille eskaléoute (ou eskimo-aléoute) proposée par Louis-Jacques Dorais<sup>20</sup> distingue d'abord deux branches: la langue aléoute (qui se subdivise en dialectes occidental et oriental) et la branche eskimo. Celle-ci comprend six langues proprement dites: la langue sirenikski, disparue en 1990, les quatre langues yup'it (l'alutiiq, le yup'ik des Yup'it centre-alaskiens, le yup'ik des Yupiget centre-sibériens et de l'île Saint-Laurent et le yup'ik naukanski en voie de disparition), et enfin, la langue inuit. Cette dernière se subdivise en seize dialectes: l'inuktitut, parlé dans l'Arctique oriental canadien (six dialectes); l'inuktun parlé dans l'Arctique occidental canadien (trois dialectes); l'inupiaq parlé en Alaska (quatre dialectes); le kalaallisut parlé au Groenland (trois dialectes). Dans le présent livre, je parlerai essentiellement de l'inuktitut, du yup'ik et de l'alutiiq.

Les langues inuit, de tradition orale, ont fait l'objet de transcriptions écrites par les missionnaires de différentes époques depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. L'inuktitut, langue regroupant les dialectes de la terre de Baffin et du Nunavik (Arctique oriental canadien), utilise un système encore pratiqué aujourd'hui, mis au point par le révérend Edmund James Peck en 1894. L'objectif était de transmettre le message chrétien grâce à un alphabet syllabique considéré d'un usage plus aisé que l'écriture alphabétique. C'est ainsi que la Bible a été traduite en inuktitut. En 1979, un projet d'uniformisation des graphies alphabétiques a été lancé, permettant de transcrire de la même manière aussi bien l'inuktitut que le yup'ik et de faciliter la communication circumpolaire de l'Alaska au Groenland. Ce sont ces nouvelles normes d'écriture que j'utilise.



Carte 1.2 Les principales communautés inuit de l'Arctique (de la Sibérie au Groenland).

Depuis 1977, les populations membres du Conseil circumpolaire inuit ont adopté le mot « inuit » pour désigner tous les groupes, de la Sibérie au Groenland, comme l'indique explicitement le nom de l'organisation. « Un nombre croissant d'Inuit souhaite imposer l'idée de peuple inuit<sup>22</sup> », même si plusieurs groupes tiennent à préserver leur originalité. Michèle Therrien a regroupé les traits communs par lesquels les Inuit se considèrent comme un peuple uni: les modes d'exploitation du gibier, l'utilisation maximale des ressources disponibles, la connaissance du milieu naturel et du climat, les notions de partage et de consensus, la place centrale de la chasse dans la transmission du savoir, le dialogue entre les générations et le rapport au territoire et au sacré<sup>23</sup>.

En deçà de ces traits communs, les auteurs s'accordent pour reconnaître l'existence de diverses aires culturelles (voir la carte 1.2). Pour le Canada, j'ai retenu ici, comme l'ensemble des ethnomusicologues, les catégories adoptées par Knud Rasmussen, explorateur danois d'origine groenlandaise, auxquelles j'ai ajouté les termes en inuktitut. Rasmussen n'ayant pas visité le sud de la terre de Baffin (ci-après Sud-Baffin), le pourtour de la péninsule du Labrador et les îles Belcher qui présentent une certaine homogénéité culturelle et linguistique, il n'y a pas de terme général pour désigner l'ensemble de cette région. Je serai donc contraint, chaque fois que ce sera nécessaire, de recourir à la périphrase « Nunavik<sup>24</sup> et Sud-Baffin ». Pour le reste du Canada, d'ouest en est, j'utiliserai la terminologie de Rasmussen qui est très présente dans la littérature ethnomusicologique, et je mentionnerai entre parenthèses leur traduction en inuktitut, grâce aux informations fournies par Louis-Jacques Dorais: les Inuit du Mackenzie (Inuvialuit, « les grands êtres humains par excellence »), les Inuit du Cuivre (Inuinait, « les véritables êtres humains »), les Inuit du Caribou (Kivallirmiut, « les habitants du Keewatin »), les Inuit Netsilik (Nattilingmiut, « les habitants de là où il y a des phoques annelés ») et les Inuit Iglulik<sup>25</sup> (Iglulingmiut, « les habitants de là où il y a des habitations humaines »). Certains anthropologues ont constaté la difficulté d'établir des frontières strictes entre ces groupes, d'autant plus qu'on observe beaucoup de mouvements migratoires interrégionaux<sup>26</sup> et parce que Rasmussen a parfois interrogé dans une région donnée des Inuit d'une autre région. C'est ainsi qu'il a rencontré chez les Inuit Iglulik des Inuit Netsilik et qu'on retrouve dans sa description des Inuit Netsilik des traits culturels des Inuit Iglulik<sup>27</sup>. Aussi préfèrent-ils souvent, dans une perspective scientifique de très bon aloi, utiliser les noms en inuktitut des communautés particulières de l'Arctique qui utilisent le suffixe *-miut* (habitants de)<sup>28</sup>. Mais le contenu du présent livre n'oblige pas à retenir ces spécificités que les lecteurs et lectrices non spécialisés auront de la difficulté à situer sur une carte, d'autant que les termes adoptés par Rasmussen ont été fréquemment utilisés dans la littérature anthropologique et ethnomusicologique, y compris pour les pochettes de disque.

En ce qui concerne les habitants du Groenland (les Kalaallit), les auteurs s'entendent pour distinguer trois aires culturelles et linguistiques: celle des Groenlandais du Nord-Ouest, parfois dénommés « esquimaux de Thulé » (Qaanaaq) ou « esquimaux polaires » qui parlent le *kalaallisut* (ou « groenlandais occidental »), langue officielle du Groenland; celle des Groenlandais du Sud-Ouest (Kukataa Kitaalu), ou *avanersuarmitut*; et celle

des Groenlandais du Sud-Est (Tunu), le *tunnumiit* (ou «groenlandais oriental») autour d'Ammassalik et de Illoqortormiut (ou Ittoqqortoormiit, anciennement *Scoresbysund*).

### Les Inuit font-ils de la musique ?

L'utilisation du mot «musique» à propos des musiciens non occidentaux est parfois mise en question, car, comme l'avait souligné Gilbert Rouget, fondateur de l'école ethnomusicologique française, «on s'est encore trop rarement attaché à préciser ce qui définit dans l'esprit des indigènes le concept "musique". On serait bien en peine de dire, quelle que soit la population envisagée, où commence pour elle la musique et où elle finit, ni quelles frontières marquent le passage du parler au chanter<sup>29</sup>». L'inquiétude de Rouget était d'autant plus légitime que, dans la plupart des langues du monde, on ne rencontre pas le mot «musique». Certains en ont tiré la conclusion qu'il fallait éviter désormais de l'employer lorsque l'on a affaire à des cultures qui ne connaissent pas le terme. À mi-voix, comme Steven Feld (1982) qui se fait un point d'honneur de ne jamais utiliser le mot «musique» dans son livre sur les Kaluli intitulé *Sound and Sentiment*, ou en mettant des guillemets au mot «musique», comme John Blacking chaque fois qu'il l'utilise<sup>30</sup>. Mais faut-il, pour qu'une *chose* existe, qu'il lui corresponde un *mot* dans la langue de la culture étudiée? S'il en était ainsi, il faudrait considérer que la plupart des communautés humaines n'ont pas de religion, voire qu'elles sont dépourvues de sentiment esthétique. Dans la plupart des cultures, en effet, on ne trouve pas le mot «religion», et pourtant, l'existence de civilisations, soit monothéistes, soit polythéistes, soit animistes, est universellement attestée. Il en va de même pour les mots «beau» ou «beauté». Or, si les êtres humains n'avaient pas de sensibilité esthétique, c'est l'espèce humaine elle-même qui serait sans doute menacée: le sentiment du beau, quelles qu'en soient la nature et les manifestations, n'est-il pas un des fondements de l'amour et du désir sexuel? Il n'en reste pas moins qu'il n'y a pas de culture humaine sans aspiration à la transcendance, religieuse ou esthétique. On rencontre partout leur institutionnalisation sociale: dans toutes les cultures, des personnes ont pour fonction d'agir comme intermédiaires entre les êtres humains et les êtres surnaturels – les prêtres, les devins, les chamanes, et dans toutes les cultures, des personnes sont spécialisées dans la production et la critique artistiques.

Pour les sociétés qui n'ont pas le mot «musique», ce qui est le cas de la culture inuit, le mieux est de s'inspirer des observations de Francesco Giannattasio qui permettent de distinguer la musique du langage verbal. Premièrement, musique et langage sont tous deux du «son organisé<sup>31</sup>»; toutefois, même si la musique véhicule des significations (on parle souvent de «sémantique musicale»), elle ne le fait pas comme le langage. Deuxièmement, le rythme joue un rôle fondamental dans la musique, mais le rythme musical ne fonctionne pas selon les mêmes principes que le rythme linguistique ou poétique<sup>32</sup>. On peut donc appliquer le mot «musique» ou l'adjectif «musical» aux propriétés d'une forme symbolique qu'on ne trouve pas dans le langage verbal.

La découverte des musiques de tradition orale, de mieux en mieux connues grâce aux disques, aux vidéos, aux DVD et à Internet, et les descriptions des contextes musicaux fournies par l'anthropologie et l'ethnomusicologie ont ainsi fait entrer peu à peu

dans le domaine du musical des phénomènes qui n'étaient pas considérés comme tels auparavant, et ont contribué à élargir la conscience de ce que les auditeurs admettent maintenant comme musique. «Le musical, écrit Jean Molino, c'est le sonore construit et reconnu par une culture<sup>33</sup>.» Définition remarquable car elle souligne le fait que ce que nous pouvons considérer comme du musical, même si le mot «musique» n'existe pas dans la société étudiée, est le résultat d'une *construction culturelle* dont on peut décrire l'organisation.

Tel est le cas chez les Inuit. Pas de mot pour «musique». Les termes inuktitut dont la signification s'en rapproche le plus sont *nipi*, qui désigne aussi bien le son en général (le son de la voix et celui du tambour autant que les cris des animaux<sup>34</sup>) et, comme me le suggère Lisa Koperqualuk, *tusarnijautiit*, qui signifie «ce qu'on écoute pour le plaisir» avec la racine «*tusa*» qui signifie «écouté». Par contre, comme la plupart des langues autochtones des cinq continents, l'inuktitut possède des termes pour désigner les genres musicaux particuliers: le chant des danses à tambour (*pisiq*) ou le chant de gorge (*katajjaniq*, action de chanter des *katajjait*). Les Qallunaat se sont particulièrement intéressés à ce dernier parce qu'il témoignait de propriétés musicales originales, radicalement différentes de ce que l'on rencontre dans les cultures musicales du monde et auxquelles ils pouvaient être particulièrement sensibles après l'irruption, dans leurs sociétés, des musiques électroacoustiques dont les sons échappaient à l'organisation tonale.

### Comment connaissons-nous la musique des Inuit ?

L'objectif du présent ouvrage étant une tentative de brosser un tableau synthétique de ce qu'est la musique des Inuit, il convient d'abord de présenter les sources d'information dont nous disposons.

Du point de vue ethnomusicologique et anthropologique, l'intérêt pour la musique des Inuit ne date pas d'hier, comme en témoignent les 114 notices souvent très détaillées de la remarquable bibliographie de Beverley Cavanagh publiée en 1982. La plus ancienne notice de ce travail remonte à 1888 et contient, à propos des chants de gorge, un renvoi décisif à un témoignage de l'explorateur Parry daté de 1824. Si l'on étend l'investigation du côté des objets matériels reliés à la musique, les notes de terrain associées à la collection Alphonse Pinard de masques cérémoniels de Kojak en Alaska permettent de remonter à 1871-1872<sup>35</sup>. De son côté, Maija Lutz a proposé un panorama des études sur la musique des Inuit<sup>36</sup> qui propose l'année 1970 comme date charnière à partir de laquelle on voit paraître une série de monographies sur la musique des Inuit des différentes régions de l'Arctique<sup>37</sup>. Dans une thèse consacrée à la transmission des chants au sein d'une famille de Kugaaruk (Pelly Bay), Norma Vascotto offre un résumé fidèle des travaux sur la musique des Inuit en mettant l'accent sur les transcriptions et les analyses<sup>38</sup>.

Dans la suite de ce livre, les contributions relevées par Cavanagh en 1972 et Lutz en 1978 seront souvent mentionnées. S'ajouteront, bien entendu, les travaux publiés depuis, l'ethnomusicologie des Inuit ayant connu un développement considérable dans les années 1970 et 1980. Le défi à relever est d'en effectuer la synthèse.

L'autre source, ce sont les enregistrements. Souvent en parallèle avec les monographies régionales, les ethnomusicologues ont publié des disques, accompagnés de notices plus ou moins élaborées, utilisant des enregistrements de terrain. Les Services nordiques, francophone et anglophone, de Radio-Canada, ont fait paraître, durant les années 1970 et 1980, des disques de qualité studio, destinés à la diffusion de la musique autochtone dans les stations de radio communautaire<sup>39</sup>. Avec les liens de plus en plus développés entre les sociétés inuit et la culture industrielle des Qallunaat du Sud, de nouvelles entreprises autochtones ont procédé à la captation en studio d'artistes inuit, le plus souvent de la nouvelle génération<sup>40</sup>. Plusieurs rassemblements culturels et politiques ont donné lieu à des festivals de musique dont certains ont été enregistrés<sup>41</sup>. Dans l'examen de la musique inuit chapitre par chapitre, je renverrai aux publications et aux disques pertinents en soulignant les points saillants de ces productions, positivement ou négativement. On en trouve la description complète dans les fiches numérotées réunies dans la discographie.

Enfin, il existe une grande quantité de bandes collectées par les ethnomusicologues et les anthropologues au cours de leurs expéditions. Elles sont conservées dans des archives de musées, d'universités ou d'institutions culturelles et ne peuvent être obtenues que sur demande. Je ne donnerai pas ici une liste de ces collections qui concernent surtout le spécialiste, mais j'y ferai allusion quand ce sera pertinent.

### **L'iconographie de la musique inuit**

Les arts plastiques constituent une source non négligeable d'informations ou d'illustrations sur ce qu'est, ou a été, la musique des Inuit. Il est nécessaire de préciser la nature de l'iconographie dont on dispose.

Il y a eu un art inuit bien avant les sculptures que nous connaissons aujourd'hui. Un livre entier (Martin, 2008) est consacré aux sculptures et aux masques des diverses périodes de la préhistoire de l'Arctique, de la Russie au Groenland. Les témoignages anciens de l'activité artistique des Inuit remontent à la culture dite de Dorset (1000 ans av. J.-C. – 1000 apr. J.-C.). Dans un ouvrage consacré à la préhistoire de l'Arctique canadien, on trouve rassemblés en une même page des artefacts de l'époque de Dorset recueillis sur l'île de Dundas : à côté d'objets utilitaires, la sculpture d'une figure humaine, la sculpture en ivoire d'un ptarmigan<sup>42</sup>, une petite sculpture en bois représentant un ours. «L'équipement d'un chamane de Dorset?», demande l'auteur<sup>43</sup>. Suit la culture dite de Thulé (de 1000 à 1700-1800 apr. J.-C.) qui voit se développer un art décoratif avec la gravure de motifs stylistiques sur des objets utilitaires auxquels les Inuit prêtaient des pouvoirs occultes<sup>44</sup>.

Dans les diverses régions du Canada et dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle, certains des Inuit rencontrés par les explorateurs et les ethnographes se sont révélés de remarquables dessinateurs dont les œuvres ont été reproduites dans des ouvrages capitaux, notamment les rapports de Knud Rasmussen et de ses collaborateurs rédigés après la Cinquième expédition de Thulé (1921-1924).

Bien entendu, on dispose de nombreuses photographies prises ici et là. Particulièrement important à cet égard est un ouvrage d'Ole Jorgensen (vers 1975) exclu-

sivement consacré à la musique des Inuit et qui, outre la reproduction de dessins, réunit une vaste collection de photographies (de l'Alaska au Groenland) relative à l'exécution de la danse à tambour, le genre inuit géographiquement le plus répandu.

L'art inuit existait donc bien avant que, à compter de l'été 1948, James Houston réunisse des sculptures d'ivoire et de pierre fabriquées dans le Nunavik, fasciné par le talent qui s'y déployait. Son initiative est à l'origine d'un réseau de vente dans le Sud par l'intermédiaire de la Guilde canadienne des métiers d'art (Montréal) et de la Compagnie de la Baie d'Hudson. Au début de l'hiver 1957, à Kinngait (Cape Dorset), les Inuit sont initiés à l'art et à la technique de l'estampe et leurs productions sont gérées et distribuées par des coopératives<sup>45</sup>. On en compte aujourd'hui treize. Le gouvernement canadien a témoigné de l'intérêt pour leur développement en vue de «remédier à l'état de pauvreté de la population inuit et à la nécessité politique d'affirmer une souveraineté sur ses terres arctiques après la Seconde guerre mondiale, comme à l'intérêt de constituer une identité nationale spécifique par rapport à la nation mère, l'Angleterre, et aux pays voisins<sup>46</sup>». Même si l'on peut dire qu'il s'agit là d'un «art pour les Blancs» et que certains sujets sont privilégiés en raison de l'intérêt que les acheteurs du Sud leur portent (par exemple, la figure de l'ours dansant, ou relativement récemment, l'*inuksuk*<sup>47</sup>), il n'en est pas moins légitime de le considérer comme inuit, puisqu'il a déclenché la naissance de vocations de sculpteurs et de dessinateurs autochtones qui se sont toujours inspirés de leur mode de vie, de leurs croyances et de leurs mythologies.

Par rapport à la musique, il est nécessaire de considérer ces témoignages iconographiques avec une grande prudence critique. Pelaudeix a souligné que, entre 1961 et 1989, les estampes retenues par les coopératives pour leur catalogue annuel n'étaient pas choisies par les Inuit, mais par le Conseil canadien des arts eskimo composé exclusivement de Qallunaat. Une déclaration datant de 1963 illustre bien cet ethnocentrisme: «Le Comité [du Conseil] a noté que l'art eskimo était essentiellement un art primitif, et a estimé en conséquence que la société eskimo ne pouvait pas être un juge compétent de la qualité esthétique de son propre art<sup>48</sup>.» Le Comité se considérait seul apte à juger de «l'authenticité» des œuvres inuit en considérant que le style des estampes retenues devait être typique, selon lui, de la communauté et présenter une image homogène de l'art inuit, reflétant une certaine «naïveté». On devine que cette attitude ne fut guère appréciée de bien des Inuit et, en 1972, le président de Inuit Tapirisat of Canada [Fraternité inuit], Tagak Curley, déclarait: «Que l'on croie généralement que les Inuit n'ont pas encore atteint ce "stade de développement", nous pensons que cela est présomptueux, arrogant et tribal (à la manière des Blancs)<sup>49</sup>.» Cela dit, les estampes que recèlent les catalogues des coopératives, les livres d'art consacrés à l'art inuit et les musées constituent une source non négligeable d'informations ethnomusicologiques lorsqu'elles représentent la manière d'exécuter la musique.

Il ne faut pas croire, cependant, que l'art plastique inuit reflète tous les aspects de l'activité musicale dans chaque communauté. L'observateur remarque que si, légitimement, la danse à tambour est très présente dans la sculpture et l'estampe inuit, en

revanche, le nombre d'estampes et de sculptures représentant l'exécution du « jeu de gorge » (*katajjaniq*), dénommé aujourd'hui « chant de gorge », qui est quasi exclusivement le genre musical pratiqué au Sud-Baffin et au Nunavik, est beaucoup plus limité. Peut-être – c'est une hypothèse personnelle – parce que les décideurs pensaient que les acheteurs éventuels ne savaient pas à quoi renvoyait cette représentation de deux femmes placées debout l'une en face de l'autre, alors que l'image d'un danseur frappant un tambour est compréhensible dans n'importe quelle culture. Il y a d'ailleurs là un rapport paradoxal entre les genres musicaux et leur représentation plastique. Alors que la danse à tambour est le sujet musical de sculpture le plus fréquent, les disques consacrés à ce genre sont peu nombreux, sans doute parce que, n'en comprenant pas le texte, les Qallunaat le qualifient de monotone. Au contraire, les chants de gorge, dont les propriétés sonores sont particulièrement originales et intrigantes en comparaison de la musique occidentale, sont maintenant très répandus au Canada et ailleurs, et la jeune génération de chanteuses de gorge est souvent invitée à effectuer des tournées.

Une œuvre peut souvent être interprétée différemment de ce que son titre suggère. Comme l'écrivent Frédéric Laugrand et Jarich Oosten à propos des sculptures de la collection d'art inuit Brousseau du Musée national des beaux-arts du Québec, « les titres des objets et leurs interprétations leur sont attribués par des gens de l'extérieur. Les différentes collections de sculptures conservées dans les musées n'échappent pas à ce problème; il est souvent difficile de savoir d'où provient le titre d'une œuvre<sup>50</sup>. » Cynthia Waye Cook, spécialiste de l'œuvre de Luke Anguhadluq, abonde dans ce sens: « Les titres assignés à ses estampes sur la base de ses dessins résultaient d'un processus complexe qui impliquait l'artiste », mais, après avoir reçu l'interprétation par Anguhadluq de ses propres images, un comité d'imprimeurs d'estampes inuit et d'artistes se réunissait pour discuter des différents titres possibles. Finalement, après la recherche d'un titre anglais qui ne trahisse pas « l'intention poétique, discursive ou narrative [de l'inuktitut], les titres étaient testés auprès de Anguhadluq », mais bien souvent il répondait de manière évasive: « Ça m'est égal. Le dessin vous appartient, maintenant<sup>51</sup>. »

### Les genres de musique inuit

Quels genres musicaux inuit peut-on définir à partir de la lecture de la littérature sur le sujet aussi bien que des enregistrements? D'ouest en est de l'Arctique, les chants de danse à tambour et les chants et jeux haletés sont les genres les plus importants. On en trouvera un premier aperçu dans les vidéos dont les références citées ci-contre après la petite icône d'écran () sont regroupées selon leur chapitre d'appartenance, ici comme dans les chapitres subséquents.

La nomenclature et la synthèse que propose Étienne Bours au début de son excellente discographique critique, *Musiques des peuples de l'Arctique*<sup>52</sup>, constituent un excellent point de départ. Je les nuancerai au cours de ce livre en fonction de la stratégie que je vais adopter. Dans ce chapitre, comme dans tous ceux qui suivent, chacune de ces catégories est illustrée par un exemple sonore accessible en ligne. L'icône du haut-parleur () renvoie aux fichiers électroniques numérotés et regroupés dans des dossiers correspondant à chacun des chapitres.

 1.1 Trois danses à tambour chez les Netsilik.

 1.2 Inuit Throat Singers.

Tous ces genres pourraient être regroupés différemment. Par exemple, les duels de chants sont en fait des chants de danse à tambour utilisés comme moyens de justice ordalique. Et, musicalement, les chants de chamane ne sont pas sans lien avec les chants de danse à tambour, tout comme les chants inclus dans des histoires.

Les chants et jeux de gorge ainsi que les jeux vocaux appartiennent à une même grande catégorie et sont regroupés ici sous l'expression de « jeux ou chants haletés<sup>53</sup> », c'est-à-dire fondés sur l'alternance de l'expiration et de l'inspiration.

Restent les chants accompagnant des jeux, qui empruntent certaines de leurs caractéristiques musicales aux chants de danse à tambour, mais qui relèvent de la catégorie du jeu à laquelle on pourra apparenter les chants pour les enfants. Les chants de gorge et les danses à tambour ont fait l'objet d'estampes, comme on peut le voir dans les figures 1.1 et 1.2 ci-après.

L'expression « nouvelles musiques » désigne les musiques que les Inuit ont développées dans leur langue, au contact des musiques de variétés, pop, rock et hip-hop des Qallunaat. J'en signalerai la présence dans la culture inuit contemporaine, mais elles mériteraient une étude spécifique dans le contexte des travaux sur les musiques populaires. Dans le présent livre, je retiendrai surtout celles qui incorporent des techniques musicales empruntées à la musique inuit traditionnelle, le plus souvent le *katajjaniq* et qui, de ce fait, peuvent être qualifiées d'« ethno-pop ».

### Les synthèses ethnomusicologiques fondées sur les aires culturelles

Le bilan de la documentation existante sur la musique inuit est particulièrement positif. Toutes les régions auxquelles on reconnaît une homogénéité culturelle ou linguistique sont en effet couvertes, aussi bien dans la littérature ethnomusicologique et anthropologique que dans la discographie spécialisée. Et de ce fait, il est possible d'entendre des échantillons ou de généreux corpus de tous les genres musicaux dont je viens de donner une première liste. Dès les années 1970, des ethnomusicologues (Cavanagh, Conlon, Hauser, Lutz, Nattiez, Pelinski, Vascotto) et les membres des groupes de recherche de Montréal et de Québec (Beaudry, Charron, Conlon, Harvey, Montpetit, Veillet) se sont rendus dans des régions précises pour en approfondir la connaissance musicale. Il n'est pas étonnant que cette dissémination d'informations ait conduit plusieurs chercheurs à tenter de présenter des synthèses de l'ensemble de la musique inuit. Cependant, à la différence de ce qui s'est passé au Japon où la NHK (radio-télévision nationale) a publié un coffret de dix microsillons consacré à la musique des Aïnou, on ne disposait d'aucun ouvrage discographique en Amérique du Nord pour l'ensemble de la musique des Inuit. C'est une des fonctions du présent livre que de tenter de combler cette lacune en renvoyant au fur et à mesure de son développement aux pièces musicales pertinentes.

On doit la première synthèse sur la musique inuit à l'ethnomusicologue Thomas F. Johnston dans un travail dont le titre en définit bien la méthode et les objectifs : *Eskimo Music by Region: a Comparative Circumpolar Study* (1976f). Bien qu'il consacre dix chapitres aux diverses aires culturelles, du Mackenzie au Groenland de l'Est, son objectif premier était de combler le retard « incroyable » pris par l'ethnomusicologie

Les chants de danse à tambour

🎧 1.1 *Isiq*. Interprète : Isidore Ijituq, avec tambour et chœur de femmes, Igloolik, 1977. Disque n° 15, page 1 (1 min 52 s)

Les duels de chants (et les chants de moquerie)

🎧 1.2 *Iviuti* (chant de tournoi). Interprètes : Paksapik, Rose Iqallijuq, avec tambour et chœur de femmes, Igloolik, 1977. Disque n° 15, page 6 (42 s).

🎧 1.2bis *Two drum-fight songs from an animal fable*. Interprète : Imina, Inuit de Thulé. Disque n° 27/3, page 3 (2 min 10 s).

🎧 1.3 *Iviuti* (chant de tournoi). Interprètes : Sungmaq, Rose Iqallijuq, avec tambour et chœur de femmes. Igloolik, 1977. Disque n° 15, page 7 (1 min 57 s).

Les chants de chamane

🎧 1.4 *Sakausiq*. Interprète : Qumangaapik, Montréal, 1978. Disque n° 15, page 17 (1 min 16 s).

Les chants de jeux (jeux de ficelle, de jonglage, de cache-cache, d'échange des conjoints)

🎧 1.5 *Iglukitaaruti* (chant de jonglage). Interprète : Kunu Ipiq, Arctic Bay, 1985. Disque n° 15, page 42 (1 min 15 s).

Les jeux haletés, incluant les chants et les jeux de gorge (en particulier les *katajjait* du *katajjaniq*) et les jeux vocaux

🎧 1.6 *Chant* de gorge. Interprètes : Martha Kautainuk et Jemima Nutarak, Pond Inlet, 1977. Disque n° 15, page 51 (1 min 19 s).

Les chants pour enfants

🎧 1.7 *Aqausiq*. Compositeur : Tunniq. Interprète : Ulayuk Kigutikkarjuq, Arctic Bay, 1985. Disque n° 15, page 38 (42 s).

Autres genres comme les imitations d'animaux et les chants inclus dans des histoires

1.8 *La grand-mère et son fils*, chant de chantefable. Interprète : Rose Iqallijuq, Igloodik, 1977. Disque n° 15, page 52 (38 s).

Les nouvelles musiques dont les paroles sont en anglais et en inuktitut et qui incorporent la tonalité occidentale, l'instrumentarium de la musique pop et, souvent, des sons caractéristiques de la musique traditionnelle inuit

1.9. *Qaujimagit*. Compositrice et interprète : Beatrice Deer. Musiciens (guitares, batterie, basse, piano, clavier) : Christopher McCarron, Jordey Tucker, Mark Wheton, Michael Felber, Prker Shipper, Pietro Amato. Beatrice Deer, My all to you, Nakurivara Guuti Ataata qilammituq et Institut culturel, Avataq, 2017, page 9 (4 min 30 s).

à étudier la musique des Inuit de l'Alaska<sup>54</sup>. Aussi lui consacre-t-il vingt et un chapitres de son livre et, parmi eux, quinze aux seuls Inuit du nord-ouest de l'Alaska (les Inupiat). Mais, qu'il s'agisse de la musique de l'Alaska, de celle du Canada ou du Groenland, le résultat d'ensemble laisse un tant soit peu à désirer. Il est étonnant qu'un livre qui se propose d'examiner une culture musicale région par région ne présente aucune carte... Monique Desroches (1977), dans un travail analogue entrepris un peu plus tard (*Ce qui s'est écrit sur la musique traditionnelle des Inuit : un bilan*), avait tout à fait raison de dénoncer chez Johnston, outre la prédominance alaskienne, la « banalité » des traits retenus pour prétendre caractériser les différents styles région par région<sup>55</sup> et « le manque d'organisation logique de chacun des chapitres<sup>56</sup> », même s'ils ont le mérite d'avoir été les premiers consacrés à l'ethnomusicologie de l'Alaska. De plus, l'ambition comparative circumpolaire du projet a échoué à remplir ses promesses car, comme « la plupart des études ethnomusicologiques portent sur une région particulière de l'aire inuit, les auteurs donnent comme caractéristiques de leur seule région des traits qu'en fait, on retrouve ailleurs. [...] Johnston n'a pas essayé de faire ces regroupements d'informations<sup>57</sup> » en une synthèse globale. En définitive, ce qui est le plus utile, dans la tentative d'approche comparative de Johnston, ce sont les nombreuses descriptions ethnographiques et ethnomusicologiques ponctuelles concernant l'Alaska, tout particulièrement la musique des Inupiat du Nord-Ouest.

Dans la conclusion de son mémoire, Desroches a eu le mérite de poser les jalons d'une démarche plus synthétique en inventoriant quelques points communs à la musique des diverses régions inuit, en soulignant certaines de leurs singularités<sup>58</sup> et en mettant le doigt sur les facteurs qui expliquent la disparité des travaux dont nous disposons, notamment en matière d'analyse et de transcription<sup>59</sup>. Mais surtout, elle a souligné la difficulté essentielle de l'approche comparative fondée sur la juxtaposition des régions : « Le défaut rencontré au cours des lectures chez certains auteurs est de parler de faits ethnologiques ou musicaux en termes de caractéristiques régionales, alors qu'on peut retrouver la même chose ailleurs sur le territoire<sup>60</sup>. » Alors, comment faire ?

Une première solution consiste à fonctionner non par régions, mais par genres.

Je n'écarte pas les entreprises de vulgarisation lorsqu'elles sont de bon aloi. Aussi mentionnerai-je d'abord le petit livre *Drum Dance* de Charles Hoffmann (1974), qui a fait connaître les musiques de tradition orale et notamment amérindiennes par des conférences à l'American Museum of Natural History de New York et de nombreuses émissions de radio sur les ondes de CBS, NBC et CBC (le réseau anglais de Radio-Canada). Comme l'indique son titre, ce livre porte essentiellement sur un seul genre. On y trouve quelques inexactitudes, mais sa présentation des chants de danse à tambour, des chants de chamane et des chants de tournoi, la description des iglous ou des maisons où se tiennent, selon les régions, des festivals de chant, quelques photos et quelques transcriptions simples sont propres à donner une idée générale de ce qu'est le chant de danse à tambour, qui est le genre musical prépondérant de la culture inuit.

Ce genre n'est cependant pas unique. Qui plus est, ses manifestations diffèrent de région en région. La meilleure présentation des pratiques musicales traditionnelles dont on dispose aujourd'hui est donc celle qui sert de prélude à Étienne Bours

PAGE SUIVANTE

Fig. 1.1 Lucassie Echaloook (1942-), *Deux femmes font de la musique avec leur gorge*, 1974, Inukjuak (Nunavik).



A/p I CDA GW LP 604338 PSC-AF NUSP/66 LA-DACD 1974 →

dans son analyse discographique précédemment mentionnée<sup>61</sup>. Outre la musique des Lapons, des peuples de l'Arctique sibérien (et les disques qui leur sont consacrés) et les « nouvelles musiques », cet ouvrage répartit la musique inuit de la façon suivante<sup>62</sup> : « Disques dont le répertoire couvre plusieurs pays » ; « Alaska » ; « Canada » (et chanson nouvelle au Canada), « Groenland » (et chanson nouvelle au Groenland) ; « Sibérie ». Il était difficile, en raison du caractère anthologique de plusieurs disques, de les classer selon chacune des aires que j'ai identifiées dans la discographie, mais je puiserai souvent dans le travail de Bours.

### Les critiques quant à l'utilisation de la notion d'aire culturelle

Il convient d'abord de se demander pourquoi une tentative d'approche synthétique de la musique inuit échoue lorsqu'elle se donne comme cadre la notion d'« aire culturelle ». En elle-même, cette notion a quelque validité. Elle a connu ses lettres de noblesse avec le mémoire de maîtrise de Bruno Nettl, *North American Indian Musical Styles* (1972)<sup>63</sup>, qui a procédé à une comparaison des particularités musicales propres à chaque groupe d'Amérindiens, rendant ainsi compte des différences stylistiques qui sont perceptibles à l'audition. Pour que l'on puisse parler d'aire culturelle musicale, il convient donc que chaque région exhibe un ensemble homogène de traits qui lui sont propres et la distinguent de toutes les autres. On peut alors répondre aux questions au cœur des « *area studies* » de Frances Densmore qui a étudié treize familles d'« Indiens » nord-américains : qu'est-ce qui, dans telle musique, est propre à tel ou tel groupe ? Qu'est-ce qui identifie la musique d'un groupe à un genre particulier ? Quels sont les liens entre tel style musical particulier et les autres aspects de la culture dans cette aire<sup>64</sup> ? Si Densmore n'a fait qu'effleurer cette dernière question, Alan Lomax (2000) a tenté d'y répondre, mais en rencontrant quelques difficultés, au moyen du modèle sophistiqué de la cantométrie : il propose de comparer et de faire correspondre, pour chaque aire retenue, des batteries de traits musicaux perçus et des batteries de traits qui prétendent décrire les propriétés de chaque culture. La première question de Densmore, elle, est légitime si on peut mettre en évidence des traits musicaux propres à un groupe particulier, et à celui-là seulement, et si on peut exhiber un genre particulier propre à un tel groupe.

Qu'en est-il à propos de la musique des Inuit ? Il convient de l'aborder en ayant en tête le modèle dit de la pyramide stylistique que j'ai proposé ailleurs et qui, par exemple, distingue pour la musique occidentale différentes strates : les œuvres pour piano de Beethoven de la fin de sa vie, celles de la troisième période de sa production, le style classique auquel il appartient, la musique tonale et, pourquoi pas, les universaux de la musique<sup>65</sup>. En allant du général au particulier, on constate que la musique inuit se caractérise par le genre du chant de danse à tambour qui est monodique, de la Sibérie au Groenland, et qui utilise le même refrain (*aya-ya*) accompagné de frappes de tambour(s). Dans chacune des régions où la danse à tambour est présente, toutefois, on peut distinguer les styles d'exécution, musicaux et chorégraphiques propres aux habitants d'une région, d'un village ou d'un individu en particulier. La danse à tambour de l'Alaska n'a pas les mêmes traits que ceux de tout le reste de l'aire inuit

PAGE SUIVANTE

Fig. 1.2 Jette Bang (1914-1964),  
Le chamane K'aerngâk exécutant  
une danse à tambour dans la région  
de Thulé, 1939, Groenland.



Tableau 1

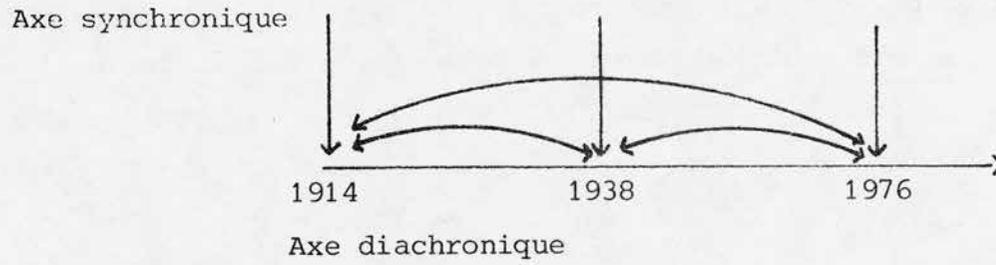


Tableau 2

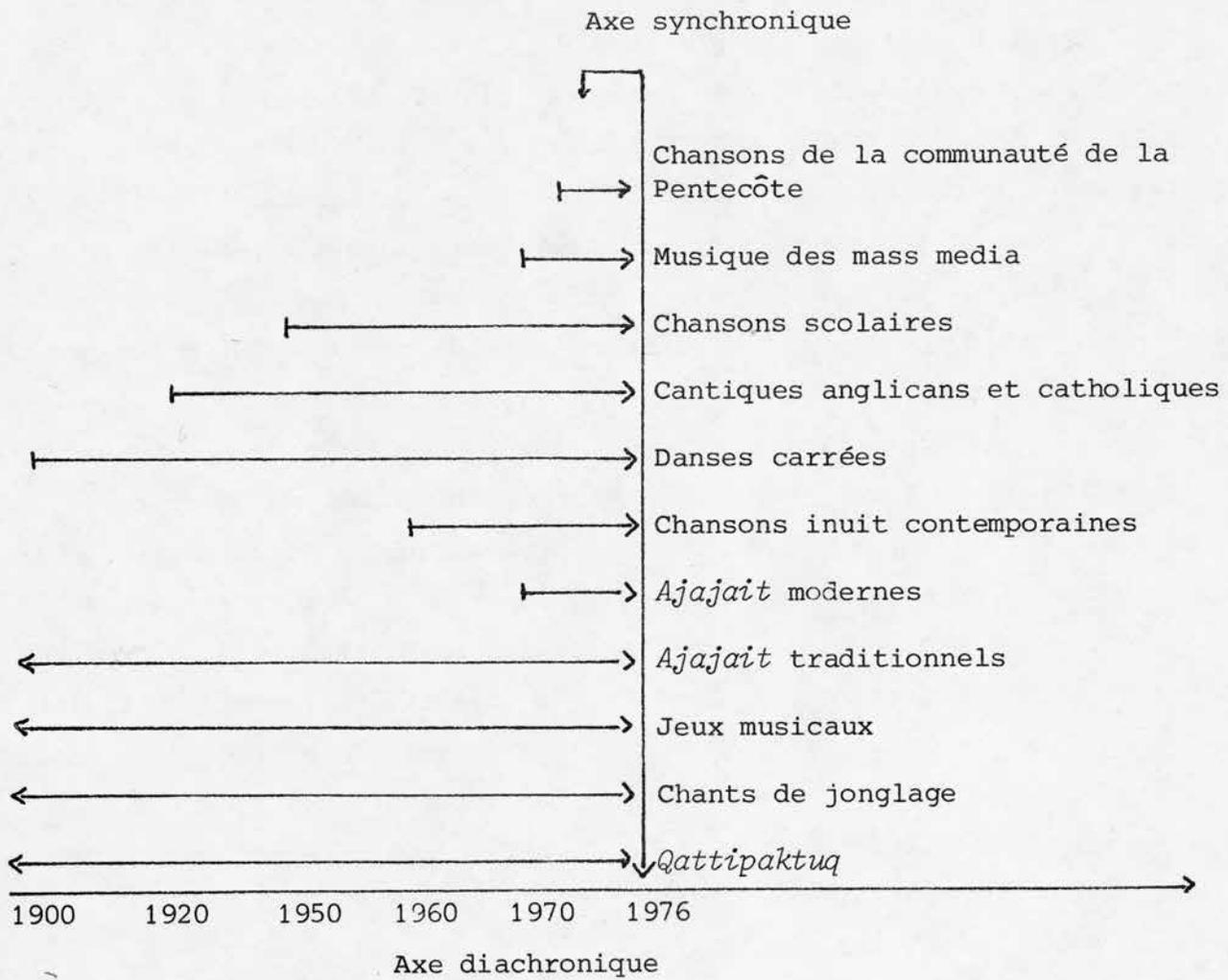


Tableau 1.1 Comparaison synchronique des axes diachroniques pour chaque genre de la musique des Inuit du Caribou. Pelinski, 1981, p. 23.

et, dans sa version traditionnelle, elle n'était pas exécutée dans les mêmes contextes festifs. Dans l'Arctique canadien et groenlandais, on observe des variantes entre les différentes aires culturelles. Il n'est donc pas possible de faire correspondre les genres avec des aires culturelles et linguistiques précises: il faut être très prudent si l'on tente de mettre en rapport les genres avec les traits culturels propres aux régions où ils sont attestés.

La situation se complique si on se place dans une perspective diachronique. À propos des Inuit du Caribou, Pelinski a dressé un modèle particulièrement efficace en définissant cette approche diachronique comme «le résultat de la comparaison de diverses coupes synchroniques<sup>66</sup>». Il a ainsi distingué chez les Caribou diverses strates synchroniques autour de 1900, 1920, 1950, 1960, 1970 et 1976, en se fondant sur des collections d'enregistrements de 1914 et 1936 et en tenant compte des dates successives des contacts avec les Européens (les chasseurs de baleine, les missionnaires, les tenanciers des comptoirs de la Baie d'Hudson et, à certaines époques, de Revillon Frères et de la Baffin Trading Company, l'introduction de la radio). Cette approche permet de superposer et de comparer l'étalement dans le temps de *chaque genre* selon un axe diachronique propre.

À l'échelle de l'Arctique, la situation est encore plus diversifiée, car les facteurs d'acculturation varient d'une région à l'autre. Par exemple, on pourra se fonder sur la description des périodes identifiées par Guy Mary-Rousselière (1974) chez les Iglulingmiut (ceux qui vivent dans la région d'Igloolik) à condition de ne pas oublier que cette périodisation peut varier de village en village et dans chacune des autres régions de l'Arctique. Je résume ci-dessous les quatre périodes qu'il a proposées (avec des dates approximatives) en introduisant parfois une terminologie spécifique, et j'en ajoute une cinquième à la suggestion de Frédéric Laugrand.

**1. La période aborigène.** Caractérisée par la recherche du gibier, elle est également dénommée «chamanique» par certains et dite de «pré-contact» par beaucoup d'anthropologues. Des familles nomades vivent sur la banquise, chassant le phoque annelé et le phoque à moustaches (aussi appelé le phoque barbu), le morse, la baleine, le narval, le caribou, l'ours polaire, les oies et les canards. Igloolik est visité par des morses et des baleines blanches. En hiver, on habite dans l'iglou (*iglu-vigaq*) dont les murs intérieurs sont recouverts de peaux de phoque. Au printemps et en automne, on habite dans une sorte d'iglou incomplet (*qarmaq*) dont le toit est fait de peaux, et en été, dans des tentes. Une partie de la viande est mangée crue ou gelée, et souvent dans un état de décomposition avancé. L'essentiel des outils technologiques est tiré de l'animal – ivoire, os, ramures et surtout peaux qui, une fois l'animal dépecé, sont mâchées pour les assouplir –, mais aussi la pierre à savon, le bois flotté et l'ardoise. Les pratiques religieuses sont d'inspiration animiste: l'âme d'un animal tué se réincarne dans un animal vivant et ne doit donc pas être offensée. Parce que la vie se déroule sous l'influence des esprits, il faut observer quotidiennement de nombreux tabous, en particulier ceux qui concernent la chasse. Ne pas les respecter peut entraîner la raréfaction du gibier. Le chamane

(*angakkuq*, pl. *angakkuit*) agit parfois comme intermédiaire entre la communauté et les forces surnaturelles.

2. **La période de transition (1820-1920).** Elle est caractérisée par les premiers contacts avec les Qallunaat, en particulier les baleiniers écossais qui rencontrent les habitants de la région de Pond Inlet (les Tununirmiut) vers 1820, tandis que les baleiniers américains rendent visite aux Aivilingmiut<sup>67</sup> dans les années 1860. Le fusil fait son apparition dans la région, mais aussi l'alcool et les maladies vénériennes. Le chamane exerce encore son influence, mais commence à perdre de son prestige.
3. **La période de contacts.** Entre 1920 et 1960, des contacts plus intenses se développent entre Inuit et Qallunaat, notamment avec l'installation de la police (Royal Canadian Mounted Police) dès le début des années 1920 – en 1922 à Mittimatalik (Pond Inlet) d'où elle rayonne vers Igloodik et Ikpiarjuq (Arctic Bay) –, des comptoirs de la Compagnie de la Baie d'Hudson et des missions anglicanes et catholiques ouvertes en 1929. On commence à voir apparaître quelques cahutes en bois, mais le mode de vie demeure traditionnel dans la mesure où les autorités des Qallunaat n'encouragent pas encore le regroupement des populations : la maison de glace (en hiver), l'iglou complété par un toit fait de peaux (au printemps et à l'automne) et la tente (en été) demeurent les modes normaux d'habitation. Polygamie, suicides et meurtres tendent à disparaître ; la durée de vie s'accroît, mais la vente de sucreries n'étant pas compensée par l'apprentissage de l'hygiène dentaire, la carie devient un véritable fléau.
4. **La période de centralisation.** À partir de 1960, le gouvernement canadien lance dans tout l'Arctique un programme de relocalisation : le regroupement des Inuit autour du siège de la police, du comptoir de la Baie d'Hudson et des missions, qui constituent, selon la dénomination des Qallunaat, les villages actuels de Mittimatalik (Pond Inlet), Ikpiarjuq (Arctic Bay), Igloodik et Sanirajaq (Hall Beach), ce dernier ayant été fondé lors de la construction de la DEW Line<sup>68</sup> par les Américains. Dès 1959, des écoles sont ouvertes à Mittimatalik, Igloodik et Ikpiarjuq. Entre 1964 et 1970, la construction de maisons préfabriquées – dépourvues cependant d'équipement sanitaire convenable – est menée à bien, en même temps que des stations d'infirmerie. Tout ceci contribue à la baisse de la mortalité. Les campements disparaissent. L'influence du leader traditionnel du village (*isumataq*) disparaît au profit du « *settlement manager* » et des conseils de village sont désormais élus sur le modèle démocratique occidental. En moins de dix ans, les Inuit sont passés d'un mode de vie nomade axé sur la chasse et la pêche, à un mode de vie sédentaire, de plus en plus dépendant des produits du « Sud » vendus au comptoir de la Baie d'Hudson et, plus tard, dans les coopératives gérées par les Inuit eux-mêmes – la première a été fondée à Igloodik en 1962 et a favorisé l'exportation vers le sud des sculptures inuit appréciées dans le reste de l'Amérique et en Europe par les amateurs d'art. On ne fait pratiquement plus la chasse sur des traîneaux à chien, mais sur des scooters des neiges (dénommés motoneiges ou « *ski-doos* » au Canada), introduits en 1963. La radio, la télévision, la cassette,

la vidéo ont fait leur apparition, mais aussi l'assistance sanitaire. Les autorités canadiennes ayant tout intérêt au regroupement des Inuit dans des zones stables, la création du Nunavut répond à un objectif bien précis: «Les Américains n'ont jamais accepté la prétention canadienne sur les eaux séparant les îles arctiques. Nul doute que la création du Nunavut renforcera les revendications canadiennes sur le passage du Nord-Ouest, car les dirigeants politiques du gouvernement du Nunavut agiront pour protéger les intérêts de leur population nordique. Ils s'opposeront à la remise en question de l'intégrité du Territoire du Nunavut... Le Canada a donc plusieurs raisons, au-delà de la magnanimité, pour justifier son appui à la formation du Territoire du Nunavut<sup>69</sup>.»

5. **La période de la quête identitaire.** Cette cinquième période beaucoup plus récente, postcoloniale en quelque sorte, se manifeste par la résurgence de pratiques anciennes. Par exemple, le retour de la chasse à la baleine, en 1999, à Igloodik, est une manière de manifester politiquement la nécessité de fonder la chasse sur les ressources locales. La renaissance de la danse à tambour dans diverses régions du Nunavut rétablit quant à elle le lien avec une pratique culturelle dont la signification identitaire est forte. Très récemment (2018) dans le Nunavik où la danse à tambour avait disparu depuis des décennies, un aîné a fait construire au moins quatre-vingts tambours.

Dans son travail sur les Netsilik, Beverley Cavanagh a proposé une périodisation en deux temps qui souligne un moment important de l'acculturation des Inuit au monde des Qallunaat:

1. de 1830 à 1930, la période de *contacts alloculturels limités*, notamment avec une dizaine d'explorateurs et l'ethnographe Rasmussen<sup>70</sup>;
2. de 1930 à 1975 (date de rédaction de son livre), la période de *contacts alloculturels étendus*. Le choix de la date de 1930 est important, car celle-ci correspond au début de l'établissement permanent de Qallunaat dans la région qui se traduit par l'introduction d'institutions du «Sud» encore présentes aujourd'hui: postes de traite pris en charge par la Compagnie de la Baie d'Hudson, installation de missions anglicanes et catholiques, construction de la DEW Line, établissement de la station de la GRC, construction d'écoles, programme de construction de maisons pour les Inuit<sup>71</sup>.

À ces différenciations diachroniques, il faut encore ajouter la diversité des contextes écologiques. Certes, parce qu'ils habitent, grosso modo, au nord du 50° parallèle, les Inuit sont tous exposés à la rigueur du froid arctique et, du moins à l'époque traditionnelle, vivent comme des chasseurs-pêcheurs en se nourrissant de baleines, de bœufs musqués, de canards, de caribous, de lièvres, de morses, d'oies, d'ours, de marmottes, de phoques, de poissons de mer et d'eau douce ou de ptarmigans<sup>72</sup>, mais avec des différences selon les régions. Ce sont ces différences qui, bien souvent, auront des répercussions à la fois sur certains types de danse et sur le contenu des histoires de chasse racontées dans les chants de danse à tambour.

### L'évolution des genres, des phylums et des aires de distribution

Toutes ces considérations permettent de comprendre pourquoi les différentes aires inuit ne sont jamais strictement comparables, tant du point de vue des genres qui y sont présents ou absents que du point de vue de leur contenu linguistique et narratif. Il convient donc d'adopter une autre approche qui combine à la fois l'exploration des genres, leur répartition géographique, l'identification de leurs traits caractéristiques et leur évolution diachronique. Mais cela ne signifie pas qu'il soit impossible de procéder à des regroupements, à la condition d'établir des niveaux hiérarchiques dans chacun d'eux.

Dans le reste de ce livre, je m'appuierai sur la liste des genres donnée plus haut dans le présent chapitre), regroupés selon les deux grands ensembles suivants:

1. les chants de danse à tambour, auxquels sont associés les chants de chamane, les chants de chantefables et les chants de jeux;
2. les chants haletés<sup>73</sup>, qui comprennent les chants et les jeux de gorge ainsi que les jeux vocaux.

Des traits spécifiques aux différentes régions de l'Arctique traversent ces genres. Pour le montrer, je me suis inspiré tout au long de ce travail de la notion biologique de phylum proposée par Jean Molino<sup>74</sup>. Je la définirai au moment de présenter, dans le chapitre 10, la synthèse de l'évolution des genres de musique inuit à partir d'un substratum commun, celui de son socle religieux: le chamanisme, l'animisme et les techniques propitiatoires. C'est ainsi que nous examinerons ce que les genres musicaux inuit peuvent avoir en commun du point de vue de leur fonctionnement pragmatique et de leur contexte culturel.

Ces trois grands fils sont traversés par des *traits* qui permettront de souligner les analogies entre les différents genres répandus dans toute l'aire inuit, mais pas nécessairement dans une même région: non pas globalement, mais trait par trait. Par «traits», j'entends des unités événementielles, des catégories d'objets matériels ou des aspects caractéristiques d'un événement musical particulier (cérémonie, fête, exécution domestique) que l'on peut retrouver dans d'autres événements que ceux où ils sont mis en évidence. L'inventaire de ces traits et l'étude de leurs combinaisons dans chaque genre particulier et dans chaque région ou ensemble de régions permettent 1) de montrer de quoi est faite chaque occurrence d'un même événement musical, 2) de souligner les traits que l'on retrouve d'un événement à un autre selon une combinatoire qui peut être propre à l'événement considéré<sup>75</sup>, 3) de caractériser les traits que l'on retrouve selon l'évolution diachronique de chaque genre et 4) de reconnaître quels sont ceux que l'on retrouve d'une région à l'autre de l'Arctique. La combinaison de l'étude comparative et évolutive des genres musicaux et des traits qui les caractérisent me conduira à mettre en évidence des espèces homogènes hiérarchiquement organisées et de proposer, *in fine*, au chapitre 10, une image globale de la musique des Inuit, de l'Alaska au Groenland, sans effacer pour autant des particularités régionales.

Dernier point. Le fait que la comparaison des aires culturelles considérées comme des entités globales ne me paraisse pas pertinente pour tenter de définir ce qu'est la musique des Inuit ne signifie pas qu'il faille écarter la considération d'*aires de distribution* des genres ou des traits qui les caractérisent. S'inspirant visiblement d'un concept mis en avant par la musicologie allemande (*Verbreitungsreale*), l'(ethno)musicologue belge Paul Collaer proposait dans les années 1950 ce concept d'aire de distribution en s'inspirant de l'anatomie comparée utilisée pour mieux connaître l'évolution des formes animales et végétales. L'appliquant au champ des études ethnomusicologiques, il écrivait: «L'entreprise comparative met en lumière l'existence de types spécifiques et de la distribution de types communs à plusieurs pays ou plusieurs peuples; elle souligne l'importance des structures mélodiques, des échelles, des concepts rythmiques et polyphoniques, des instruments de musique qui sont considérés identiques ou similaires dans des régions voisines ou diverses; elle suggère que certains types de musique donnent l'impression d'exister en symbiose avec d'autres caractéristiques de la culture<sup>76</sup>.» Dans ce passage et à la fin de son article, Collaer met l'accent sur la distribution des traits. Il aurait pu aussi mettre en scène les genres, ce qui n'est pas incompatible, car la répartition géographique des genres et des traits peut renforcer la description de l'homogénéité des genres, mais aussi suggérer que, dans une perspective comparative et évolutive, des traits identiques se retrouvent d'un genre à un autre, ce qui nous ramène à la notion de phylum.

On constate aussi que Collaer envisage d'utiliser les aires de distribution de traits musicaux pour les mettre en rapport avec des traits culturels, ce qu'il suggère à propos des échelles<sup>77</sup> et des formes de polyphonie<sup>78</sup>. On retiendra que, de manière générale, cette mise en rapport des traits caractéristiques des espèces et des traits culturels des régions où ils apparaissent pourrait «donner des clefs valables pour établir leurs points d'origine aussi bien que la présence ou l'absence de diverses influences extérieures ou, éventuellement, de migrations<sup>79</sup>.» C'est précisément le rôle du chamanisme que le phylum de la religion fait apparaître comme fondement culturel premier de la musique des Inuit et de ses transformations ultérieures.

### **Le chamanisme et les chamanes (*angakkuuniq* et *angakkuit*)**

L'étude des liens entre la musique des Inuit et ce que l'on appelle le chamanisme n'a pas énormément retenu l'attention de mes prédécesseurs ethnomusicologues, pour diverses raisons: peu d'informateurs étaient prêts à en parler; les manifestations du chamanisme se sont raréfiées à l'époque contemporaine; certains ont réduit le chamanisme aux actions des chamanes qui ont disparu; comme l'attestent les publications discographiques, le nombre de chants de chamanes enregistrés est très peu élevé (pas plus de quinze dans sept disques)<sup>80</sup>, à une exception que j'analyserai plus loin. On n'en trouve aucune trace dans les enregistrements postérieurs à 1978 reproduits sur disque: à l'époque où les ethnomusicologues se sont intéressés à la musique inuit, la christianisation avait fortement effacé les pratiques chamaniques. L'ensemble de la littérature démontre pourtant que, pour comprendre l'éclosion et l'évolution de la musique des Inuit, il importe de considérer celle-ci par rapport au chamanisme (en

inuktitut, le mot «*angakkuuniq*» qui en est l'équivalent, désigne à la fois les croyances animistes et les techniques propitiatoires qui en constituent la base). Or, comme me l'indique avec force Lisa Koperqualuk, le chamanisme inclut chez les Inuit le rôle de l'*angakkuq*, guide spirituel, leader et guérisseur. Ainsi que l'écrit Saladin d'Anglure en conclusion d'un article de synthèse sur ce complexe symbolique, «le chamanisme constituait la pierre angulaire du système de pensée, de croyances et de rites des Inuit<sup>81</sup>». La musique ne pouvait y échapper. Aussi, en hommage à son travail, ai-je placé cette citation en exergue du présent livre. Je terminerai donc cette introduction par une présentation générale du chamanisme et des chamanes. En outre, comme il s'agit d'un sujet essentiel, je lui consacrerai une section ou un chapitre dans chacun des grands ensembles étudiés dans le présent livre: la musique des Inuit de l'Alaska (chapitre 3); la musique de l'Arctique canadien et groenlandais (chapitre 6); la musique des jeux et des chants haletés (chapitre 9).

La littérature sur les croyances et le chamanisme inuit est vaste, aussi bien dans les traités d'histoire des religions que dans les ouvrages généraux sur le chamanisme et la culture inuit, ainsi que dans les monographies régionales. Pour comprendre la place qu'occupe la musique dans les pratiques religieuses des Inuit, on peut mettre en rapport les données tirées des terrains à son sujet avec les témoignages sur le chamanisme inuit.

Il importe de donner ici une définition minimale de ce que l'on appelle le chamanisme, étant donné qu'il se manifeste de différentes façons dans le monde. Je l'emprunterai à l'excellente introduction au chamanisme de Roberte Hamayon<sup>82</sup>: «Le chamanisme se rencontre à l'état de système central chez des peuples qui partagent les traits suivants: forte tradition de chasse, faible démographie, organisation égalitaire et absence de pouvoir central. Il est fondé sur une conception animiste du monde qui attribue à des entités naturelles une forme de subjectivité, ce qui permet d'établir des relations avec elles – notamment de s'accorder avec les esprits du gibier pour pouvoir chasser. Il survit à la disparition de l'activité de chasse sous des formes de pratiques fragmentées et modifiées visant à obtenir des biens qui, comme le gibier, ne peuvent être "produits" (pluie, fécondité, succès, chance, etc.). Ce système peut être qualifié de "religieux" bien qu'il ne possède pas les critères d'une religion<sup>83</sup>.» Et par «religion», Hamayon entend plus loin une pratique qui fait référence à une doctrine, qui observe une liturgie et qui s'organise en clergé ou en confrérie<sup>84</sup>. On ne trouve rien de ces trois caractéristiques dans le chamanisme en général et dans le chamanisme inuit en particulier, mais les Inuit constituent bien une société égalitaire et démographiquement faible, sans pouvoir central et fondée sur une forte tradition de chasse. Pour cette raison, chez les Inuit, tout comme ailleurs, l'imitation des animaux est un trait distinctif du chamanisme, car «le gibier ne peut être "obtenu" que par des moyens symboliques<sup>85</sup>»: observation des tabous, port d'amulettes et, pour ce qui nous concerne, participation à des fêtes et à des rituels destinés aux esprits. Il s'agit de pouvoir entrer en communication avec les esprits des espèces animales et de les rendre présents au cours des rituels afin que tous ceux et celles qui y assistent soient convaincus de la «réalité» de cette communication. Ce sont donc les différentes

manifestations du chamanisme dans les diverses sociétés inuit et ses liens avec la musique que j'aborderai dans le présent livre.

Par chamanisme, on entendra ici, comme je l'ai énoncé plus haut, toutes les pratiques propitiatoires qui, en se fondant sur les croyances animistes, sont destinées à favoriser une bonne chasse ou une bonne pêche, et ce, en agissant par différentes techniques et comportements sur l'esprit des animaux. Mais on prendra soin de ne pas considérer que ces techniques sont du seul fait du chamane. Une comparaison sera éclairante: ce n'est pas par les seules messes des prêtres et cultes des pasteurs que les chrétiens s'adressent à Dieu, mais aussi par les prières des fidèles. Comme l'écrit Roberte Hamayon dans une observation fondamentale, l'étude du chamanisme « ne se limite pas à ce que dit et fait le personnage appelé chamane: on peut chamaniser sans être chamane et les principes chamaniques imprègnent toute la vie rituelle<sup>86</sup>. » Si le chamanisme ne se ramène pas aux seules interventions des chamanes, c'est parce que « l'évidence de la chaîne alimentaire est le fondement empirique de la démarche qui conduit les humains à établir des relations avec les espèces de gibier pour pouvoir vivre de chasse. Ce qui rend possibles de telles relations est la conception animiste inhérente au chamanisme<sup>87</sup>. »

De toutes les observations de Rasmussen (1929), les plus complètes portent tout au long de son ouvrage sur les pratiques des Iglulingmiut, même s'il en a parlé aussi dans ses autres rapports d'expédition. Il est heureux qu'elles aient été complétées par le riche ouvrage proposé par Saladin d'Anglure (2006) à partir des terrains qu'il a menés dans la même région<sup>88</sup> et par les ouvrages de synthèse de Frédéric Laugrand, menés du point de vue des relations entre chamanisme et christianisme (Laugrand, 2002a; Laugrand et Oosten, 2010). C'est également chez les Iglulingmiut que l'auteur de ces lignes a eu la bonne fortune d'enregistrer la collection la plus importante, en nombre, de chants de chamane et de recueillir beaucoup d'informations sur les activités musicales des chamanes<sup>89</sup>. Il y a là une heureuse conjonction qui explique pourquoi, lorsque plus loin, j'aborderai la musique des Inuit du Canada, il sera beaucoup question de ce que l'on sait sur la région des Iglulingmiut, ce qui n'empêchera pas d'y insérer systématiquement les informations recueillies dans les autres régions de l'Arctique canadien.

Outre les travaux de Saladin d'Anglure et de Laugrand sur le chamanisme, on dispose d'une autre brillante synthèse, celle de Jean Blodgett (1979), la conservatrice, à l'époque, du secteur inuit de la Winnipeg Art Gallery. Dans le remarquable catalogue d'une exposition de cette institution intitulée « The Coming and Going of the Shaman. Eskimo Shamanism and Art », elle a proposé un bilan de ce qui caractérise le chamane et le chamanisme chez les Inuit: elle emprunte les informations à tous les auteurs qui, de l'Alaska au Groenland, en ont étudié en profondeur les manifestations<sup>90</sup>. De plus, cet ouvrage offre la reproduction d'une impressionnante collection de 182 sculptures et gravures en lien étroit avec le chamanisme, faisant la démonstration que l'art inuit peut être une source efficace d'informations anthropologiques<sup>91</sup>. Faute de pouvoir les reproduire ici, j'invite lecteurs et lectrices à s'y reporter. Ces œuvres d'art sont également riches en enseignement pour l'ethnomusicologue. Enfin, le