UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Thèse 2014

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

L'imaginaire touristique occidental du Grand Nord : dispositifs spatiaux de construction de l'altérité arctique

Kohler, Valérie

How to cite

KOHLER, Valérie. L'imaginaire touristique occidental du Grand Nord : dispositifs spatiaux de construction de l'altérité arctique. Doctoral Thesis, 2014. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:34470

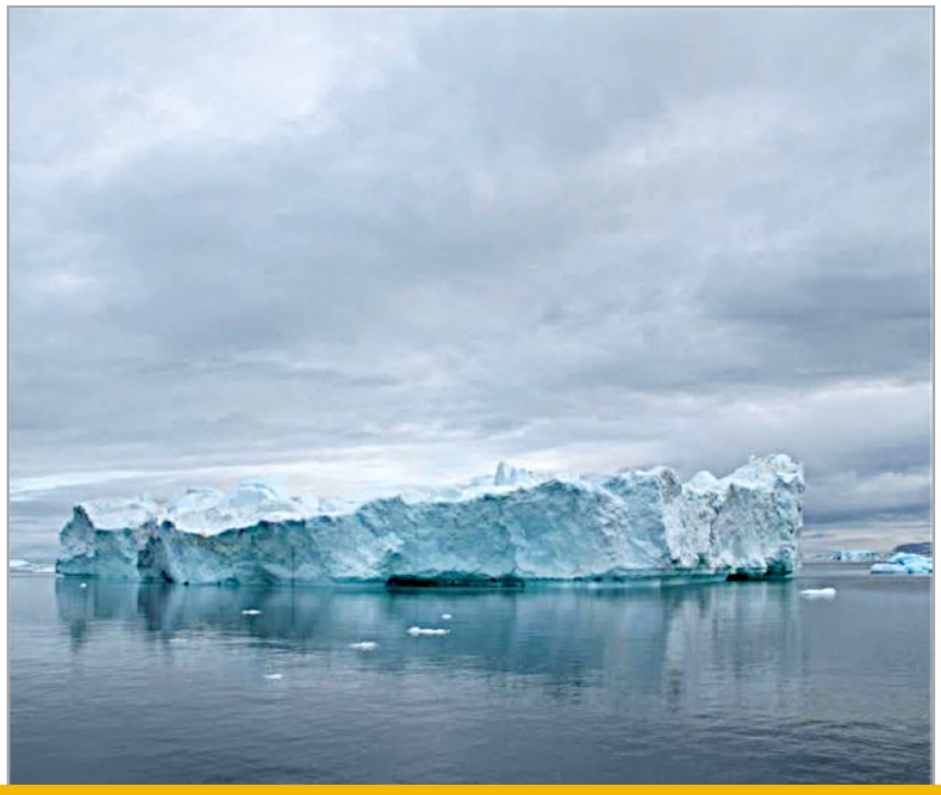
This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:34470
Publication DOI: 10.13097/archive-ouverte/unige:34470

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

L'imaginaire touristique occidental du Grand Nord : dispositifs spatiaux de construction de l'altérité arctique

Valérie Kohler

Direction de thèse:
professeur Jean-François Staszak



FACULTÉ DES SCIENCES ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

L'imaginaire touristique occidental du Grand Nord : dispositifs spatiaux de construction de l'altérité arctique

THÈSE

présentée à la Faculté des sciences économiques et sociales
de l'Université de Genève

par

Valérie Kohler

sous la direction du

Prof. Jean-François Staszak

pour l'obtention du grade de

Docteur ès sciences économiques et sociales
mention géographie et environnement

Membres du jury de thèse:

Mme Véronique ANTOMARCHI, Professeure agrégée (PRAG), Université Paris-Descartes, Paris V, chargée de cours à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales - INALCO, Paris.

Mme Béatrice COLLIGNON, Professeure, Université Bordeaux-Montaigne, Bordeaux/Pessac.

M. Bernard DEBARBIEUX, Président du jury, Professeur, Université de Genève, Genève.

M. Rémy KNAFOU, Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris.

Thèse n°830

Genève, 15 janvier 2014

La Faculté des Sciences économiques et sociales, sur préavis du Jury, a autorisé l'impression de la présente thèse, sans entendre, par là, émettre aucune opinion sur les propositions qui s'y trouvent énoncées et qui n'engagent que la responsabilité de leur auteur.

Genève, le 15 janvier 2014

Le doyen

Bernard MORARD

Impression d'après le manuscrit de l'auteur

Résumé

« L'Imaginaire touristique occidental du Grand Nord : dispositifs spatiaux de construction de l'altérité arctique »

Le Grand Nord recouvre un ensemble riche de représentations. Porteurs d'une idée de l'aventure, les discours issus de récits sur le Grand Nord symbolique ont investi de nombreux espaces tels que ceux liés au tourisme arctique actuel. Dès lors, les dispositifs spatiaux dans l'art et le tourisme arctique pourraient avoir modifié l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord.

La question de la construction du rapport occidental à l'altérité arctique demande une lecture de l'imaginaire touristique du Grand Nord permettant de déconstruire la matérialité des discours et pratiques dans des espaces particuliers du tourisme arctique en Suisse et au Groenland. L'objectif est ici d'interroger le regard occidental porté sur l'Autre et l'Ailleurs des hautes latitudes. Deux concepts principaux sont ici mobilisés et problématisés ; celui d'imaginaire géographique à travers l'objet du Grand Nord et celui de dispositif spatial dans les contextes artistique et touristique.

Ce cadre conceptuel est analysé à travers des enquêtes de terrain effectuées en 2010 et 2011. Les terrains d'étude sont constitués de trois dispositifs spatiaux : une galerie d'art inuit en Suisse, la ville touristique d'Ilulissat au Groenland, et un navire de croisière en Arctique.

L'analyse de ces dispositifs porte sur les objets, discours, normes et pratiques touristiques occidentales non seulement à l'aide de documents textuels et iconographiques, mais aussi sur la base d'enquêtes effectuées auprès des différents acteurs de ces dispositifs spatiaux artistique et touristique. Fondées sur des matériaux variés, les méthodes spécifiques de chaque terrain d'étude regroupent entretiens semi dirigés, questionnaire, notes d'observation directe et notes de participation-observante.

À travers l'organisation spatiale des dispositifs, la mise en scène de l'altérité arctique interroge non seulement les figures du Grand Nord présentes dans les objets, mais aussi les pratiques et interactions entre les différents acteurs de ces espaces particuliers. L'analyse des représentations matérialisées du Grand Nord révèlerait ainsi les persistances et variations de celles-ci sous des formes stéréotypées ou renouvelées. Ces représentations feraient alors varier la distance symbolique du touriste vis-à-vis de l'altérité arctique, permettant ainsi d'ouvrir la discussion sur la piste du processus d'exotisation, de dés-exotisation et de ré-exotisation du Grand Nord, notamment à travers l'expérience touristique.

Abstract

« Western Tourist Imaginary of the Far North: Spatial Devices in the construction of Arctic Otherness »

The Far North covers a rich set of representation. With a sense of adventure, narratives from stories about the symbolic Far North invested many areas such as those linked to the current Arctic tourism. Therefore, spatial devices in art and Arctic tourism may have change the western geographical imagination of the Far North.

This question of the construction of Arctic Otherness asks for an approach of the western touristic imagination of the Far North allowing to deconstruct the materiality of discourses and practices in specific areas of Arctic tourism in Switzerland and Greenland. The goal here is to question the Western gaze focused on the Other and the Elsewhere of high latitudes. Two concepts are mobilized and problematized; the geographical imagination through its object of the Far North and the spatial device in the context of art and tourism.

This conceptual framework is analyzed through any surveys conducted in 2010 and 2011. These fieldworks consist in three spatial devices: an Inuit art gallery in Switzerland, the touristic town of Ilulissat in Greenland, and a cruise ship in the Arctic.

The analysis of these devices involves objects, speeches, rules and western tourism practices using not only textual and iconographic materials, but also based on surveys on various stakeholders of different spatial devices in art and tourism. Based on a variety of materials, specific methods of each fieldwork involve semi-structured interviews as well as questionnaire, direct observation or observing participation.

Through the spatial organization of devices, the staging of the Arctic otherness questioned not only the figures of the Far North in these objects, but also the practices and the interactions between the different actors of these particular spaces. This analysis of materialized representations of the Far North reveals persistence and changes in stereotypical or renewed forms. These representations would thus vary the symbolic distance of tourist to Arctic Otherness, allowing thus to open the discussion about the track of the process of exoticization, de-and re-exoticization of the Far North, particularly in the light of the touristical experience.

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier Jean-François Staszak, Directeur de thèse, qui m'a encadrée pendant toute la durée de cette recherche doctorale. Tout au long de ce parcours long et rigoureux, sa confiance et ses conseils m'ont guidée dans un exact équilibre en me donnant le temps de me documenter et de me confronter seule à la matière. Jean-François Staszak m'a en effet apporté de nombreux commentaires, aiguisant ainsi ma réflexion sur les pistes de ma recherche. Je pense avoir énormément appris à son contact et lui suis très reconnaissante pour le temps et les outils intellectuels qu'il m'a accordés tout en m'intégrant au Département de Géographie et Environnement de l'Université de Genève en 2008.

Mes plus vifs remerciements vont aussi à Béatrice Collignon et Véronique Antomarchi ; leurs précieux conseils ainsi que la préparation au travail de terrain, ont permis l'aboutissement de cette thèse. Je tiens ici à leur faire part de ma gratitude pour leur temps consacré à nos échanges, mais aussi pour leur amitié et leur soutien, à Genève, Paris, Abisko, Berkeley, Montréal dans le cadre de séances de travail, colloques, conférences et autres lieux de rencontre durant ces cinq ans.

J'aimerais exprimer ma très grande reconnaissance à Bernard Debarbieux et Rémy Knafou pour leurs conseils, leur lecture de ma recherche doctorale et leur engagement au sein du jury de thèse.

Je voudrais remercier très chaleureusement toutes les personnes que j'ai pu rencontrer lors de mes enquêtes de terrain : Frédéric pour m'avoir permis de faire les entretiens dans sa galerie, Christian pour son accueil dans l'agence touristique qui a fait l'objet d'une partie de mon analyse, ainsi que l'intégralité des interviewés ; je les remercie pour leur gentillesse, leur participation, leur motivation et pour les passionnantes discussions.

Je remercie aussi mes collègues assistant(e)s, maître-assistant(e)s, maîtres d'enseignement et de recherche et professeur(e)s, ami(e)s du Département et de la Faculté des Sciences économiques et sociales, pour leur soutien, les discussions lors des pauses cafés dans la salle d'imprimante ou durant les autres moments partagés, en voyage d'étude, dans les ateliers d'enseignement ou encore les séminaires.

Un remerciement tout particulier à Patricia, Pascale et Jean-Bernard pour leur relecture attentive et consciencieuse de mon manuscrit. Je remercie aussi vivement Jacques et Erik pour leurs précieux conseils cartographiques dans l'élaboration des cartes et croquis de ce travail.

Un grand merci aussi à mes ami(e)s proches qui m'ont encouragée dans cette épreuve, qui m'ont appelée ou ont pensé à moi dans les moments les plus difficiles.

Je tiens enfin à remercier sincèrement ma famille. Merci à ma grand-mère qui s'est toujours montrée attentive et intéressée. J'ai une pensée affectueuse pour mon grand-père pour lequel la vraie valeur de reconnaissance était celle de l'effort.

Enfin, je remercie tout spécialement mes parents, Patricia et Eugène, sans qui je n'aurais probablement pas trouvé les ressources, l'énergie et le courage de dépasser tous les obstacles de la thèse. Merci pour leur soutien indéfectible et leur patience infinie durant ces cinq années de travail. Merci aussi à Expresso et Fidji pour leur bonne humeur et leur affection.

« Les glaces prenaient des attitudes superbes. Ici, leur ensemble formait une ville orientale [...] »

Jules Verne
Vingt mille lieux sous les mers,
1869-1870

TABLE DES MATIERES

IERE PARTIE

PRESENTATION DE LA RECHERCHE, APPROCHES CONCEPTUELLES, CONTEXTUELLES ET METHODOLOGIQUES

I. PRESENTATION DE LA RECHERCHE……4

A. LE GRAND NORD, UN OBJET GEOGRAPHIQUE D'ACTUALITE……4
B. SUJET DE THESE ET PROBLEMATIQUE……5
C. HYPOTHESES ET TERRAINS D'ENQUETE……7
D. CONSIDERATIONS PERSONNELLES……8
E. STRUCTURE DU TRAVAIL……9

II. L'ALTERITE ARCTIQUE : UNE QUESTION DE L'IMAGINAIRE GEOGRAPHIQUE OCCIDENTAL DU GRAND NORD……11

A. L'ALTERITE OU LA CONCEPTION OCCIDENTALE DE L'AUTRE ET DE L'AILLEURS……11
B. LE GRAND NORD, OBJET D'UN IMAGINAIRE GEOGRAPHIQUE PARTICULIER……12
1. Présentation du concept d'imaginaire géographique……13
2. L'interprétation d'un espace physique : l'Arctique……17
3. Terminologie et métonymie du *Grand Nord*……20
C. LE GRAND NORD VOYAGE : UNE FABRIQUE DE L'AVENTURE……23
1. L'héritage des mythes : une construction du *lointain*……23
2. La référence aux écrivains-explorateurs-chercheurs……26
3. La figure du héros……30
D. LE GRAND NORD PAYSAGER, UNE NATURE TOUTE PUISSANTE……33
1. Les *grands espaces* ou la quête de liberté……33
a) Des grands espaces explorés, accessibles puis revendiqués……33
a) Le sentiment du risque à la nature et l'ours polaire……34
b) L'image du désert : vide, isolement, solitude……36
c) La blancheur et la piste……37
2. La froidure : figure du péril et de la mort……38
3. La réappropriation politique de l'image paysagère du Grand Nord……41
E. LE GRAND NORD HABITE : UNE CONSTRUCTION DU PRIMITIF……43
1. L'Inuit ou l'image de l'Autre phantasmé……43
a) De la découverte de l'effrayant à la fascination de l'authentique……43
b) L'Inuit dans la filmographie occidentale……45
2. Figures de l'Inuit, de l'iglou et du traîneau à chiens……50
a) Mise en scène de l'altérité arctique : les expositions coloniales……50
b) Les débuts de l'art inuit : une invention de l'Autre……57
F. LE DISPOSITIF SPATIAL : CONCEPT OPERATOIRE DU GRAND NORD……59
1. Le *dispositif* : d'une théorie foucaldienne à sa mobilisation en géographie……59
2. Place de la matérialité dans les dispositifs spatiaux du Grand Nord……61
3. La notion de *jeu* dans le dispositif spatial……62
a) Du jeu des tensions aux alliances : liberté et enfermement……63
b) Combinaison humaine et non humaine : des jouants productifs……65
4. Le dispositif, un appareil de (re-)fabrication du Grand Nord……66

III. LE GRAND NORD CONTEXTUALISE AU TOURISME ARCTIQUE……68
A. LE TOURISME DE CROISIERE EN ARCTIQUE……68
1. Le tourisme de croisière : une origine septentrionale……68
2. Historiographie du développement du tourisme arctique……71
B. LE TOURISME ARCTIQUE OU LA FORME MODERNISE DU VOYAGE D'AVENTURE……75
1. La notion de *tourisme*, un modèle de l'exploration moderne issu du *voyage*……75
2. Le tourisme arctique : d'un *projet* collectif à la recherche d'une *expérience* de la distinction……79
3. La croisière dans le Grand Nord ou un certain imaginaire social du bateau……80

IV. METHODOLOGIE GENERALE……83
A. PREPARATION DES METHODES D'INVESTIGATION ET POSTURE……83
1. Phases exploratoire et objectifs de la recherche empirique……84
a) Type d'informations recherchées……84
b) Premières investigations, détermination des lieux et acteurs/objets d'enquête……85
c) Critères de la méthode et choix d'un pluralisme méthodologique……87
2. Démarche éthique, posture et biais méthodologiques……88
a) Pacte éthique de l'enquête……88
b) Dialogicité et participation……89
c) Posture intellectuelle et positionnement personnel……90
d) Biais méthodologiques et limites……92
B. MATERIAUX DE RECHERCHE……94
1. Corpus d'enquête : acteurs et méthodes……94
2. Corpus documentaire……97
C. TRAITEMENT DES DONNEES D'ENQUETE……98
1. Transcription des données……98
2. Codage non informatisé et thématisation……99

CONCLUSION……101

IIEME PARTIE

LES DISPOSITIFS SPATIAUX DE L'ALTERITE ARCTIQUE DANS L'ART ET LE TOURISME

CHAPITRE 1
LA GALERIE OCCIDENTALE D'ART INUIT DE MORGES

I. L'ETUDE D'UNE GALERIE SUISSE D'ART INUIT : CONTEXTE ET METHODES……105
A. CHOIX ET SITUATION DU TERRAIN D'ETUDE……105
1. Choix d'un type d'exhibition……105
a) Les galeries d'art inuit en Suisse……105
b) Les musées sur l'Arctique en Suisse et en France voisine……106
2. Situation et contexte socioéconomique de la galerie d'art inuit……107
B. TRAVAIL PREPARATOIRE DE TERRAIN……109
1. Phase exploratoire et préenquête……109
2. Dispositions et préalables à l'enquête avec les acteurs de la galerie……110

3. Guide et phases de l'entretien……111
a) Phase de test……112
b) Début de l'entretien……113
c) Déroulement de l'entretien……114
d) Fin de l'entretien……116
4. Profil des interviewés……117

II. LA GALERIE D'ART INUIT : UN ESPACE ET DES OBJETS……119
A. AGENCEMENT DE L'ESPACE ET DES OBJETS DE LA GALERIE……119
1. Présentation……119
2. La salle principale……121
3. L'arrière-salle……122
4. Les éléments familiers……125
5. Parcours du visiteur, ambiances visuelles et sonores……126
B. L'ART INUIT DE LA GALERIE : FABRICATION DES FIGURES DU GRAND NORD……127
1. Les objets recensés de la galerie d'art inuit de Morges et leur figure……127
2. Les objets de la devanture de la galerie d'art inuit……138
a) L'ours polaire marchant et dansant……138
b) La figure du chasseur inuit……141
c) L'inukshuk……141
C. L'OBJET D'ART INUIT : UNE HISTOIRE DE L'EXHIBITION……143
1. Le sentiment d'authenticité……143
2. Authenticité et authentification de l'objet……145

III. DE LA GALERIE D'ART AU VOYAGE : UN DISPOSITIF SPATIAL LIE AU TOURISME……147
A. LA GALERIE : UN RESEAU D'ACTEURS……148
1. Le galeriste et ses motivations……148
a) L'ambition d'une reconversion professionnelle……148
b) Le choix de l'art inuit……149
c) La promotion culturelle et touristique……150
2. Les visiteurs de la galerie d'art inuit……152
3. Les voyagistes de la galerie……155
B. LA GALERIE D'ART INUIT, UN TREMPLIN AU VOYAGE……157

CONCLUSION……159

CHAPITRE 2
LA VILLE TOURISTIQUE D'ILULISSAT

I. L'ETUDE DE LA VILLE D'ILULISSAT : ELEMENTS DE METHODES……161
A. PHASE PREPARATOIRE ET DISPOSITIONS D'ENQUETE……161
B. PROCEDURE, LIEUX D'ENQUETE ET PROFIL DES INTERVIEWES……161
C. DIFFICULTES ET OBSTACLES……166

II. L'ILULISSAT TOURISTIQUE : ETAT DES LIEUX, HOTELS, MUSEES ET SITE CLASSE……168
A. LA VILLE D'ILULISSAT, EXEMPLE DE LA MODERNISATION DE L'ARCTIQUE……168
1. Etat des lieux et situation……168
a) La commune de Qaasuitsoq, le contexte historique et socioéconomique d'Ilulissat……168
b) Les équipements de ville, mixtes et touristiques……169

c) Accessibilité aérienne……170
d)Accessibilité maritime……173
2. Ilulissat moderne vs imaginaire touristique occidental du Grand Nord……175
3. Le tourisme de croisière au Groenland en chiffres……178
4. Ilulissat, une destination touristique internationale et nationale……181
5. Cartes et plans d'Ilulissat……183
B. L'HOTELLERIE D'ILULISSAT : PRIORITE A LA VUE SUR LES ICEBERGS……191
1. L'hôtel Arctic : présentation, localisation et agencement……194
2. L'utilisation de la figure de l'iglou et des chiens de traîneaux……197
3. Objets de décor et restauration : vendre une image de la pureté……200
C. LES MUSEES D'ILULISSAT : IMAGES DU GROENLAND MODERNE ET VISIONS ARCHAÏQUES DANOISES..203
1. Le musée sur l'histoire d'Ilulissat……204
2. L'exposition temporaire sur le changement climatique……207
3. Le Grand Nord romantique de la peinture du danois E. Petersen……212
D. LE SITE CLASSE DU FJORD D'ILULISSAT OU L'AUTHENTICITE A L'OCCIDENTAL……215

III. LES AGENCES TOURISTIQUES D'ILULISSAT : ACTIVITES, DOCUMENTS, OBJETS ET ACTEURS……223
A. AGENCES D'ACTIVITES TOURISTIQUES D'ILULISSAT……223
1. Présentation des agences……223
2. World of Greenland……224
3. Tourist Nature……227
B. OBJETS TOURISTIQUES : LES ICONES TOURISTIQUES GROENLANDAISES……230
1. L'emblème du traîneau à chiens……230
2. Symboles nationaux comme produit touristique : le drapeau groenlandais……234
3. Le tupilaq, objet de fabrique du Grand Nord groenlandais……238
C. L'ART D'AEROPORT : L'EXEMPLE DE KANGERLUSSUAQ……242
D. LES CARTES POSTALES OU L'INDICATEUR D'UNE TRANSITION……245
E. LA PROMOTION TOURISTIQUE DU GROENLAND ET D'ILULISSAT DANS LES BROCHURES TOURISTIQUES EN SUISSE……260
1. Choix et présentation du corpus de brochures……260
2. Brochures touristiques suisses/françaises et cartes postales d'Ilulissat : mise en parallèle des thématiques récurrentes……265
F. LES ACTIVITES TOURISTIQUES : THEATRALISATION DES CORPS ET DES OBJETS……267
1. Les glaces : spectacle de la nature……267
3. La guide groenlandaise, une mise en scène touristique de l'Autre……271
4. Représentations et corporéité : la femme groenlandaise……273

CONCLUSION……276

CHAPITRE 3
PRATIQUES TOURISTIQUES DE LA CROISIERE ARCTIQUE

I. ELEMENTS DE METHODE……277
A. PREPARATION ET CONSTITUTION DU CORPUS D'ENQUETE……277
1. Dispositions et préalables à l'enquête en mer : le choix de l'agence *Grands Espaces*……277
2. Méthodes et cadre d'étude du navire……281
3. Observation directe et participation-observante……282
B. GUIDE DE L'ENQUETE……283
1. Profil des interviewés……283
2. Phases d'enquête……285
a) Entretiens avant le séjour en mer……285
b) Entretiens pendant le séjour en mer……287

c) Entretiens après le séjour en mer......289
C. DIFFICULTES ET OBSTACLES DU SEJOUR EN MER.....290

II. LA CROISIERE ARCTIQUE DU 3 AU 18 AOUT 2011.....293
A. LA CROISIERE TOURISTIQUE EN ARCTIQUE : PREPARATION ET DOCUMENTATION.....293
1. L'itinéraire du voyage.....293
2. Les documents du dossier de voyage.....295
3. Le programme du voyage dans la brochure touristique.....299
B. LE NAVIRE DE CROISIERE ET LE PERSONNEL.....302
1. Présentation et agencement du navire.....302
2. Le chef d'expédition, les guides polaires et les membres d'équipage.....305

III. PRATIQUES TOURISTIQUES DES CROISIERISTES.....308
A. ACTIVITES ET RYTHMES D'UNE JOURNEE EN CROISIERE.....308
1. La visite du village d'Upernavik : normes et transgressions.....308
2. L'après-midi à bord : conférences et films.....312
3. La photographie ou la capture de l'Autre.....313
B. L'ALTERITE DANS LES VILLAGES INUIT.....315
C. CROISIERE EN ARCTIQUE : DES RITUELS TOURISTIQUES.....316
1. Observation de la faune : l'ours.....316
2. L'Autre mis en scène.....318
3. *Casser* la banquise.....320
4. Les rituels de personnalisation à bord.....321
D. ECHANGES ET LIENS SOCIAUX.....323
1. Constitution des groupes.....323
2. Lieux de socialité du bateau : *Nous* et *Eux*.....323
a)Sur le pont d'observation.....323
b)Au salon-bar.....325

IV. LA CROISIERE EN ARCTIQUE : UN DISCOURS DES LIEUX.....328
A. LES TERMES DU GRAND NORD VISITE.....328
1. Les qualificatifs esthétiques et affectifs.....328
2. Le Grand Nord : nature et culture.....331
B. LE GRAND NORD, UN DISCOURS ANTIMODERNISTE.....336
C. LA CROISIERE ARCTIQUE : UN VOYAGE RECURRENT.....342

CONCLUSION.....344

IIIEME PARTIE

RESULTATS, ANALYSE TRANSVERSALE ET DISCUSSION

I. IMAGINAIRE DU GRAND NORD : ENTRE PERSISTANCE ET VARIATIONS.....348
A. PERSISTANCE DU GRAND NORD STEREOTYPE.....348
B. VARIATIONS ET RENOUVELLEMENT DES REPRESENTATIONS.....349

II. LE GRAND NORD, DU STÉRÉOTYPE A L'EXOTISME SEPTENTRIONAL.....351
A. LA NATURE : AUTHENTICITE ET ANTIMODERNISME.....351
1. Imaginaire touristique du Grand Nord, un antimodèle de la modernité.....351
2. Nature et industrie touristique.....353

a) La nature propre vs l'homme occidental sale……354
b) Le réchauffement climatique, la question de la vulnérabilité……*356*
c) Le wilderness esthétisé, paysage et émotion……*357*
B. LE VOYAGE EN ARCTIQUE, UN PROCESSUS DE RECREATION PAR LE TOURISME……358
1. L'expérience du sensible : un mode de recréation……358
2. Le capital du voyage par l'expérience partagée……360
3. Se sentir chez soi dans l'ailleurs……362
a) La quotidienneté de l'ici dans l'ailleurs : un jeu……362
b) Temporalité et rythme……364
c) Appartenance, repères et moralité……365
C. LA DES- ET RE-EXOTISATION, UN NOUVEAU STEREOTYPE……367
1. L'espace des lieux touristiques : un terrain de jeu, de l'étrange au familier……367
a) Lieux proches et lieux lointains : un lien liminal ?……368
b) La corporalité au lieu : le ressenti du risque……369
2. L'exotisme en (r-)évolution, vers la fin de l'altérité radicale……371
a) Exotisme et tourisme, même combat du faire-semblant ?……*371*
b) Un Grand Nord exotique ?……374
c) L'objet d'art inuit……*376*
d) Routine et rituel de familiarisation : une approche par la dés-exotisation du Grand Nord……*377*
3. La désillusion des lieux ? Aller et retour……379

CONCLUSION GENERALE……382
A. QUESTION DE DEPART ET BILAN……382
B. VALIDATION DES HYPOTHESES ET LIMITES……383
C. PERSPECTIVES……386

BIBLIOGRAPHIE……388

LISTE DES FIGURES……406

LISTE DES ANNEXES……414

IERE PARTIE

PRÉSENTATION DE LA RECHERCHE, APPROCHES CONCEPTUELLES, CONTEXTUELLES ET MÉTHODOLOGIQUES

IERE PARTIE

PRESENTATION DE LA RECHERCHE, APPROCHES CONCEPTUELLES, CONTEXTUELLES ET METHODOLOGIQUES

I. PRESENTATION DE LA RECHERCHE 4
A. Le Grand Nord, un objet géographique d'actualité 4
B. Sujet de thèse et problématique 5
C. Hypothèses et terrains d'enquête 7
D. Considérations personnelles 8
E. Structure du travail 9

II. L'ALTERITE ARCTIQUE : UNE QUESTION DE L'IMAGINAIRE GEOGRAPHIQUE OCCIDENTAL DU GRAND NORD 11
A. L'altérité ou la conception occidentale de l'Autre et de l'Ailleurs 11
B. Le Grand Nord, objet d'un imaginaire géographique particulier 12
1. Présentation du concept d'imaginaire géographique 13
2. L'interprétation d'un espace physique : l'Arctique 17
3. Terminologie et métonymie du *Grand Nord* 20
C. Le Grand Nord voyage : une fabrique de l'aventure 23
1. L'héritage des mythes : une construction du *lointain* 23
2. La référence aux écrivains-explorateurs-chercheurs 26
3. La figure du héros 30
D. Le Grand Nord paysager, une nature toute puissante 33
1. Les *grands espaces* ou la quête de liberté 33
a) Des grands espaces explorés, accessibles puis revendiqués 33
a) Le sentiment du risque à la nature et l'ours polaire 34
b) L'image du désert : vide, isolement, solitude 36
c) La blancheur et la piste 37
2. La froidure : figure du péril et de la mort 38
3. La réappropriation politique de l'image paysagère du Grand Nord 41
E. Le Grand Nord habité : une construction du primitif 43
1. L'Inuit ou l'image de l'Autre phantasmé 43
a) De la découverte de l'effrayant à la fascination de l'authentique 43
b) L'Inuit dans la filmographie occidentale 45
2. Figures de l'Inuit, de l'iglou et du traîneau à chiens 50
a) Mise en scène de l'altérité arctique : les expositions coloniales 50
b) Les débuts de l'art inuit : une invention de l'Autre 57
F. Le dispositif spatial : concept opératoire du Grand Nord 59
1. Le *dispositif* : d'une théorie foucaldienne à sa mobilisation en géographie 59
2. Place de la matérialité dans les dispositifs spatiaux du Grand Nord 61
3. La notion de *jeu* dans le dispositif spatial 62
a) Du jeu des tensions aux alliances : liberté et enfermement 63
b) Combinaison humaine et non humaine : des jouants productifs 65
4. Le dispositif, un appareil de (re-)fabrication du Grand Nord 66

III. LE GRAND NORD CONTEXTUALISE AU TOURISME ARCTIQUE 68
A. Le tourisme de croisière en Arctique 68
1. Le tourisme de croisière : une origine septentrionale 68
2. Historiographie du développement du tourisme arctique 71
B. Le tourisme arctique ou la forme modernisé du voyage d'aventure 75
1. La notion de *tourisme*, un modèle de l'exploration moderne issu du *voyage* 75
2. Le tourisme arctique : d'un *projet* collectif à la recherche d'une *expérience* de la distinction 79
3. La croisière dans le Grand Nord ou un certain imaginaire social du bateau 80

IV. METHODOLOGIE GENERALE 83
A. Préparation des methodes d'investigation et posture 83
1. Phases exploratoire et objectifs de la recherche empirique 84
a) Type d'informations recherchées 84
b) Premières investigations, détermination des lieux et acteurs/objets d'enquête 85
c) Critères de la méthode et choix d'un pluralisme méthodologique 87
2. Démarche éthique, posture et biais méthodologiques 88
a) Pacte éthique de l'enquête 88
b) Dialogicité et participation 89
c) Posture intellectuelle et positionnement personnel 90
d) Biais méthodologiques et limites 92
B. Matériaux de recherche 94
1. Corpus d'enquête : acteurs et méthodes 94
2. Corpus documentaire 97
C. Traitement des données d'enquête 98
1. Transcription des données 98
2. Codage non informatisé et thématisation 99

CONCLUSION 101

I. PRESENTATION DE LA RECHERCHE

A. LE *GRAND NORD*, UN OBJET GEOGRAPHIQUE D'ACTUALITE

Lorsqu'on songe au Grand Nord, l'image qui vient communément à l'esprit est celle de vastes espaces enneigés et inaccessibles, extrêmes et hostiles.

Si les découvertes issues des grandes explorations européennes ont contribué à enrichir les connaissances des Occidentaux sur ces zones de hautes latitudes, elles ont aussi continué à en nourrir l'imaginaire. Le XXème siècle a été largement alimenté par les récits d'aventure romancés tels que ceux de J. London ou les récits de voyage de néoexplorateurs et chercheurs comme J. Malaurie et P.-E. Victor. Ces auteurs ont apporté une connaissance du monde septentrional appréhendé sous l'angle des voyages ethnographiques. Ces divers discours occidentaux ont participé à construire une image de l'Arctique désigné par le terme générique de *Grand Nord*. Ainsi constitués d'une forte valeur symbolique, ces espaces géographiques du *lointain* situés pour certains d'entre eux *à l'autre bout du monde*, à ses *confins* ou à ses *extrémités*, continuent de faire rêver et phantasmer les Occidentaux.

Les représentations sur le Grand Nord ne sembleraient toutefois pas immuables. Des événements marquants depuis les grandes explorations jusqu'à la popularisation des voyages, ont pu contribuer à faire évoluer le rapport à l'Autre et à l'Ailleurs. De nouvelles destinations de voyage telles que celles de l'Arctique, pourraient modifier un imaginaire du Grand Nord construit par des siècles de discours. Evocateur aussi bien d'effroi que d'espérance, l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord continue d'être largement utilisé pour promouvoir l'Arctique à travers différents supports destinés à faire voyager et à donner envie d'aller au-delà du cercle polaire. Le tourisme arctique a dès lors investi ces espaces pour proposer des voyages où le regard sur l'Autre et l'Ailleurs ne se fonderait plus seulement sur les récits, mais surtout sur le fait d'*aller voir*. Cette confrontation directe du touriste à l'altérité arctique pourrait alors avoir une réelle incidence sur l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord. Cet accès à l'Autre et à l'Ailleurs peut prendre forme dans divers modèles d'organisation spatiale.

Le Grand Nord est en effet présent dans des espaces particuliers tels que l'art, notamment celui des galeries marchandes d'art inuit. Cet imaginaire comporte en effet des figures à explorer à travers les objets exposés dans ces espaces. La matérialité de ces représentations serait aussi capable de renseigner sur l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord. Celui-ci peut donc être appréhendé sous plusieurs angles tels que l'art et le tourisme. Porteur de représentations, le Grand Nord se déploie ainsi dans des espaces différents mais liés entre eux par les objets structurants de cet imaginaire qui ne concernent pas seulement les objets, mais aussi les acteurs de ces espaces.

Outre la matérialité des éléments constitutifs de cet imaginaire et de ses figures, il est en effet nécessaire d'étudier comment ces acteurs – producteurs et consommateurs du Grand Nord – mobilisent cet imaginaire. Impliqués dans la construction occidentale de l'altérité arctique, les dispositifs spatiaux permettent ainsi de prendre la mesure des discours, normes ou encore pratiques touristiques du Grand Nord. Le rôle de l'espace, des objets et des acteurs dans ces différents dispositifs, renseignerait sur l'évolution de l'imaginaire touristique du Grand Nord.

Cette mise en perspective n'est pas indépendante du contexte actuel de l'Arctique. Cette zone du monde est en pleine reconfiguration à plusieurs niveaux : depuis plus d'une cinquantaine d'années, l'Arctique connaît en effet une transformation de fond par la modernisation à travers urbanisation, mondialisation et changements du mode de vie de sa population. Dans ce contexte, on peut également s'interroger sur les impacts et les conséquences de ces changements sur le tourisme et sur la vision alimentée ou réduite de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord.

D'autre part, les questions environnementales en lien avec le réchauffement climatique des zones polaires viennent renforcer ce regard renouvelé sur l'Arctique. Depuis la fin des années 1990, l'actualité florissante sur l'Arctique s'est accélérée par la quatrième Année Polaire Internationale de 2007-2008 ; cet évènement mondial a largement contribué à développer non seulement les recherches sur l'Arctique, mais aussi l'étude des impacts de ces changements sur le développement touristique et artistique. Ce contexte particulier se trouve de plus alimenté par une géopolitique réactivée de l'Arctique suite à l'ouverture maritime commerciale des Passages du Nord-Est et du Nord-Ouest. Ces intérêts géostratégiques ne sont pas sans retombées économiques, sociales et culturelles.

Loin de n'être qu'une entité physique mesurable, le Grand Nord constitue un objet géographique particulier de l'imaginaire de l'Arctique porteur de savoirs riches pour comprendre le monde géographique (Massey, 2005). L'impact de l'imaginaire semble donc essentiel pour comprendre l'Occidental dans son rapport à l'Autre mais aussi à lui-même. La question de l'imaginaire géographique du Grand Nord apporte *in fine* un éclairage sur la gestion actuelle du rapport occidental à l'altérité arctique.

Issu de l'ensemble de ces réflexions et intérêts transverses, ce travail de recherche se caractérise par la volonté de mettre en lumière les figures de cet imaginaire. Marqué par les récits d'explorations, le Grand Nord a laissé de fortes empreintes dans leur forme matérielle exprimée par des figures du Grand Nord. Réinvesties par le tourisme, celles-ci se sont dissipées, ou à l'inverse, exacerbées dans les espaces de promotion de l'Arctique. Il convient donc d'interroger non seulement la formation de cet imaginaire géographique occidental particulier du Grand Nord dans la circulation et la transmission des discours véhiculés à son sujet, mais aussi de confronter les données nouvelles de cet imaginaire dans les dispositifs spatiaux actuels de l'art inuit et du tourisme arctique.

C'est sous l'angle de concepts novateurs et de terrains originaux qu'est proposée cette lecture revisitée de l'imaginaire touristique occidental du Grand Nord. La mobilisation de nouveaux filtres renseigne, confirme et remet en question le rapport occidental à l'altérité arctique.

B. SUJET DE THESE ET PROBLEMATIQUE

Cette recherche s'intitule « L'imaginaire touristique occidental du Grand Nord : dispositifs spatiaux de construction de l'altérité arctique ».

La présente thèse a pour objectif de montrer en quoi l'usage de la catégorie cognitive constituée par l'objet géographique du Grand Nord peut influencer l'imaginaire et modifier le rapport occidental à l'altérité arctique. L'analyse des dispositifs spatiaux de l'Arctique dans l'art et le tourisme, en Suisse et au Groenland, permettra d'évaluer l'évolution de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord des touristes.

Ce travail s'inscrit comme un domaine particulier de la géographie culturelle. Une attention particulière est en effet portée à l'étude des représentations, et plus

précisément à la question de l'imaginaire géographique en tant que « système de représentations, socialement et culturellement (construites), pertinentes et mobilisables pour appréhender un objet géographique » (Staszak, séance 17.01.2011). Longtemps opposé au réel dans la pensée cartésienne, ce système de représentations de l'imaginaire constitue une option pertinente dans la géographie actuelle pour appréhender un objet géographique complexe et polyvalent tel que le Grand Nord. Pour être appréhendé dans son fonctionnement et ses impacts, l'imaginaire géographique du Grand Nord peut faire appel dans sa dimension sociale à des configurations spatiales. La matérialité de ces espaces est une des clés de lecture d'un objet géographique puissant de l'imaginaire occidental tel que le Grand Nord.

Si le concept d'imaginaire géographique demande la mobilisation d'un objet géographique, le Grand Nord, le cadre théorique implique l'utilisation d'un autre concept ; celui de dispositif, dans les contextes de l'art et du tourisme arctique. L'imaginaire géographique occidental du Grand Nord concerne non seulement des objets matériels, mais implique aussi des acteurs directs de la production et de la consommation de cet imaginaire, dans le tourisme en l'occurrence. Le cadre opératoire de ses interactions de l'humain avec son espace, nécessite donc de mobiliser les dispositifs dans les contextes artistique et touristique de l'Arctique imaginé. Ce travail dont l'objet central est focalisé sur le Grand Nord symbolique, demande aussi une méthodologie particulière adaptée à des terrains qui ont leurs singularités. Composé de données de sources variées, un ensemble de méthodes intervient pour pouvoir analyser le rôle que les objets, discours et pratiques du Grand Nord peuvent jouer dans l'imaginaire.

La question de recherche de ce travail consiste à interroger en quoi les dispositifs spatiaux dans l'art et le tourisme arctique pourraient modifier le rapport occidental à l'altérité arctique à travers l'imaginaire touristique du Grand Nord.

Par l'analyse de l'utilisation des figures de l'imaginaire géographique du Grand Nord, les terrains d'étude permettent de répondre à un certain nombre de questions sous-jacentes. Quels éléments de cet imaginaire ont été mobilisés dans la production de documents et produits touristiques sur les destinations arctiques ? Quelles en sont les *figures* ? En quoi celles-ci sont-elles récurrentes ? Peut-on alors parler d'une certaine inertie de l'imaginaire touristique du Grand Nord ? Ou bien assiste-t-on à un renouvellement de cet imaginaire par rapport à des discours issus de représentations qui sembleraient perdurer ? Comment et dans quel contexte est-il utilisé en étant reproduit ou recréé ? Quels éléments de cet imaginaire ont été mobilisés dans la production de documents et produits touristiques sur les destinations arctiques ? Comment les promoteurs de l'Arctique, ces producteurs d'imaginaire, s'y prennent-ils pour influer sur les consommateurs du Grand Nord ?

Que signifient les écarts et les similitudes des éléments de ces différents dispositifs spatiaux de l'Arctique qui modifieraient cet imaginaire géographique du Grand Nord au service de l'art et du tourisme ?

La trame de fond de ce travail vise en finalité à montrer ce qui unit ou écarte les liens du rapport occidental à l'altérité à l'aide de l'imaginaire touristique du Grand Nord. La polyvalence du rôle des acteurs en présence anime cet imaginaire en mouvement. Extraire la substance de l'imaginaire demande non seulement de s'intéresser à l'espace, mais aussi aux acteurs qui interagissent dans cet espace. Cet imaginaire réinvesti dans le tourisme arctique permet de voir un spectre des représentations du Grand Nord se déployer à travers pratiques, objets et normes des dispositifs spatiaux qui les encadrent.

Ces éléments de fabrication du Grand Nord pourraient impacter les touristes de l'Arctique de manière à influer et à changer leur rapport à l'altérité arctique, ce que l'analyse des dispositifs de l'art et du tourisme tendent à montrer. La question est de

savoir dans quel sens s'oriente l'évolution de cet imaginaire géographique occidental du Grand Nord des touristes – ou cet imaginaire touristique occidental du Grand Nord.

C. HYPOTHESES ET TERRAINS D'ENQUETE

Si ma problématique concerne l'évolution de l'imaginaire occidental géographique du Grand Nord, le questionnement sous-jacent à la problématique se focalise particulièrement sur le rôle de ces dispositifs spatiaux dans le tourisme. Le contenu de ces dispositifs et les éléments dont ils disposent à travers figures, objets, normes, discours et pratiques, rend compte d'une réduction ou d'une augmentation de la distance symbolique dans le rapport occidental des touristes à l'altérité arctique.

Au vu des nombreux questionnements inhérents et sous-jacents à la thématique de cette thèse, les trois hypothèses de recherche suivantes peuvent être posées :

- *Les dispositifs spatiaux de l'art et du tourisme arctique se fondent sur les discours de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord.*
- *L'imaginaire géographique occidental du Grand Nord des touristes évolue par la production et la consommation du Grand Nord touristique.*
- *Le voyage touristique tend à réduire la distance symbolique dans le rapport occidental à l'altérité arctique.*

Du Grand Nord mystérieux, on est passé à un Grand Nord accessible puis revendiqué. Dès lors, on pourrait considérer que l'Autre et l'Ailleurs ne sont plus *loin*, mais *proches* pour l'Occidental.

L'imaginaire géographique occidental du Grand Nord des touristes, suisses romands en l'occurrence, joue un rôle crucial dans cette interrogation sur la distance symbolique à l'Arctique. Les représentations des lieux, mais aussi des paysages, des humains ou de la manière dont le touriste se voit là-bas, sont des points d'ancrage déterminants pour traiter ce sujet.

Si ma démarche place l'imaginaire géographique du Grand Nord au cœur de ma recherche, un certain nombre d'éléments de cadrage de la recherche a dû être mis en place conceptuellement, contextuellement et méthodologiquement, afin d'avoir un cadre suffisamment solide pour cerner au mieux une notion non mesurable avec des résultats pertinents. Ainsi, le concept de dispositif spatial selon le modèle foucaldien du *dispositif*, repris ensuite par M. Lussault (2007) pour la géographie, m'offrait autant de solidité que de souplesse pour appréhender l'altérité arctique sous l'angle de l'imaginaire géographique du Grand Nord.

Cet objet géosymbolique du Grand Nord permettrait de montrer l'origine, l'ampleur et la portée d'un imaginaire dans la vie collective occidentale dans la production et la consommation de et imaginaire. Il permet aussi de voir comment et en quoi certains dispositifs spatiaux récupèrent, utilisent ou délaissent les éléments de cet imaginaire, en tentant de saisir finalement des variations et la variabilité de cet imaginaire.

Le traitement de l'imaginaire géographique demande une méthodologie particulière fondée à la fois sur l'hétérogénéité des sources utilisées et sur la diversité des méthodes d'investigation pour les appréhender. Le pluralisme méthodologique est ainsi privilégié dans ce travail. Trois lieux d'étude ont été sélectionnés pour cette recherche. Ces lieux, en Suisse romande et dans l'Arctique groenlandais et canadien, s'inscrivent dans des dispositifs d'observation des pratiques d'altérité à travers des enquêtes de terrain menées tout au long de l'année 2010-2011. L'analyse des données empiriques permettra ensuite de révéler les nuances à apporter aux discours véhiculés sur le Grand Nord qui auront été développés dans la partie théorique.

Le choix des terrains d'enquête en Suisse romande, en ville touristique d'Ilulissat et à l'ouest du Groenland, est issu d'une réflexion longuement mûrie : en lien direct avec le voyage dans le Grand Nord, c'est la galerie d'art inuit qui a ouvert la porte aux deux autres terrains d'enquête. L'entrée par le monde de l'art, ses objets et sa scénographie, est donc centrale dans le présent travail. Outre ce premier terrain, Ilulissat destination du tourisme arctique par excellence, constitue également un terrain idéal d'enquêtes sur des infrastructures, objets, acteurs et agences touristiques, ainsi que des discours et des pratiques sur place. En plus de ces terrains *immobiles* de la galerie et de la ville d'Ilulissat, le terrain *mobile* du navire de croisière-expédition dans l'Arctique constitue un lieu d'enquête extrêmement intéressant concernant le touriste *en situation* de voyage et sur les éléments qu'un espace confiné tel que le navire de croisière peuvent apporter à l'expérience touristique.

Cette recherche en géographie se veut volontairement transdisciplinaire, avec des emprunts faits aux autres branches de sciences sociales, ainsi qu'à une théorie du tourisme élaborée par des chercheurs de sciences sociales. Si cette théorie du tourisme constitue un « révélateur de logiques sociétales » (Editorial, *in* Mondes du tourisme, 2010 : 5), il intervient ici à la fois comme base théorique et comme charpente contextuelle attachée au concept de dispositif spatial.

Outre l'actualité du Grand Nord contextualisé, certaines expériences personnelles m'ont aussi conduit à ce sujet de thèse.

D. CONSIDERATIONS PERSONNELLES

Un séjour d'échange interuniversitaire au Canada anglophone lors de la rédaction de mon mémoire de Master en 2007 et 2008, a considérablement modifié ma représentation du monde occidental. En me mettant dans une situation où les mondes occidentaux ne sont pas monolithiques, la réalisation de ce voyage outre-Atlantique de longue durée m'a permis de construire de nouvelles grilles de lecture du monde.

L'expérience du multiculturalisme de l'ouest canadien m'a conduit à approfondir le concept de transnationalité (*transnationalism*) appliqué aux identités hybrides d'étudiants hongkongais de deuxième génération résidant de manière permanente à Vancouver. Ville à forte proportion asiatique, Vancouver ne faisait en rien partie de mon imaginaire occidental sur le Canada : pour le dire rapidement, le Canada incluait pour moi des espaces de forêts immenses habités par des ours et quelques bûcherons habillés en chemise à carreaux, un peu à l'image des paysages et personnages des contes de J. R. R. Tolkien. La réalité sur place, bien sûr tout autre, m'a fait prendre conscience de la diversité humaine et a animé le désir d'approfondir mes connaissances sur l'Autre et l'Ailleurs.

Ce point de départ de mes recherches sur l'altérité sino-canadienne remonte cependant à une prise de conscience encore plus profonde ; celle de ma propre identité dont quelques aspects enfouis, ont rejailli lors de cette expérience canadienne *in situ*. A mon retour en Suisse, les questionnements sur la construction identitaire et l'hybridité ont perduré en s'élargissant, cette fois-ci, au regard européen porté sur le monde non-occidental.

Par son ouverture et ses possibilités, l'expérience de l'année d'échange m'a apporté des éclairages nouveaux, ainsi que la confirmation de ma motivation de faire de la recherche en géographie en sciences sociales. De concepts et d'une approche issus de la géographie politique, je me suis progressivement orientée vers la géographie culturelle. Pourtant, mes intérêts de recherche ont gardé les questions identitaires au cœur de mes réflexions. Le rapport à l'altérité n'est-il pas une vision en creux de la question de l'identité occidentale ?

C'est donc dans ce contexte d'expériences personnelles préalables, d'une diffusion médiatique importante sur l'Arctique et des intérêts de recherche du département de géographie de l'Université de Genève pour l'imaginaire géographique, que mon sujet s'est construit au cours des années 2008 et 2009. Dans ce cadre, le concept d'imaginaire géographique m'apparaissait ainsi intéressant à traiter sous l'angle d'un espace particulier ; celui du Grand Nord. L'éloignement de cet objet des terrains canoniques de la géographie m'a aussi décidé à traiter de cette problématique.

E. STRUCTURE DU TRAVAIL

Ce travail de recherche est divisé en trois grandes parties générales.

La première partie générale (IERE PARTIE) intitulée *Présentation de la recherche, approches conceptuelles et contextuelles*, est subdivisée en trois chapitres. Le premier chapitre de cette première partie générale présente le projet de recherche avec le sujet, la problématique, les hypothèses, les considérations personnelles et la structure de la thèse. Dans une démarche par étapes, les jalons théoriques sont posés dans le deuxième chapitre où la question centrale du rapport à l'altérité arctique mobilise les deux principaux concepts suivants : l'imaginaire géographique et le dispositif spatial. Le premier concept est approché par l'objet qui le concerne ; le Grand Nord, traité d'un point de vue symbolique à travers trois axes ; le Grand Nord voyagé, paysagé et habité. Ces axes ont été élaborés d'après la question de recherche et des données récoltées de la recherche empirique.

Le concept de dispositif spatial (Lussault, 2007) offre un cadre opératoire de traitement de l'imaginaire géographique du Grand Nord des touristes par les outils qu'il met à disposition en regroupant un ensemble d'éléments capables de faire la démonstration d'un Grand Nord matérialisé par des figures, discours, pratiques ou encore normes de l'Arctique artistique et touristique.

Ce cadre conceptuel repose sur un fort ancrage dans la géographie culturelle, en particulier dans la composante géographique des représentations.

Le troisième chapitre de cette première partie générale présente la contextualisation de ce cadre opératoire des dispositifs par une théorie du tourisme. Un état des lieux du tourisme arctique est proposé avec la forme particulière du tourisme de croisière ainsi que l'imaginaire qui entoure le mode particulier du déplacement par voie maritime.

Le dernier chapitre de cette première partie porte sur la préparation et le déroulement de la recherche empirique avec la présentation de la méthodologie générale liée à mes

enquêtes en terrain. En outre, ce chapitre expose principalement le cadre éthique de la recherche avant de passer aux méthodes spécifiques propres à chaque terrain. Celles-ci seront présentées dans l'analyse empirique.

L'analyse de l'imaginaire du Grand Nord est en effet menée à l'aide de matériaux hétérogènes qui font appel aux données d'entretiens formels, d'observations, à des supports iconographiques tels que des photographies prises par l'auteure, à des brochures touristiques, des cartes postales ou encore un dossier de voyage. Des documents textuels récoltés sur les terrains d'enquête sont également utilisés, ainsi que des données sous forme de notes informelles de journaux de terrain/de bord.

La deuxième partie générale (IIEME PARTIE) concerne l'analyse fondée sur le travail empirique. Subdivisée en quatre chapitres, cette deuxième partie s'intitule *Les figures des dispositifs spatiaux du Grand Nord artistique et touristique*.

Les trois chapitres suivants, 1, 2 et 3, concernent l'analyse des données issues du travail empirique liée à des investigations et enquêtes de terrains menés durant plus d'une année[1] en Suisse et au Groenland. Cette partie empirique visera aussi à identifier la nature des représentations de l'altérité arctique en contexte artistique et touristique par rapport aux représentations des discours sur le Grand Nord, construits durant les XIXème et XXème siècles.

Ces trois chapitres correspondent aux données récoltées[2] durant le travail d'enquête dans les trois terrains d'étude suivants qui correspondent aux dispositifs spatiaux :

- l'espace d'une galerie marchande d'art inuit en Suisse francophone,

- l'espace touristique de la ville d'Ilulissat au Groenland,

- l'espace d'un navire touristique de croisière lors d'un séjour en Arctique.

Afin de comprendre le contexte de récolte des données d'analyse, les méthodes spécifiques à ces terrains d'étude et à leur déroulement, sont présentées au début de chaque chapitre.

Délimités physiquement dans l'espace, ces terrains comportent tous des objets, des règles, des normes, des discours et des pratiques qui font l'objet d'une analyse géographique. Les terrains choisis pour l'analyse des données du travail empirique sont donc considérés ici comme des *dispositifs spatiaux*. Ceux-ci agissent comme une sorte d'*incubateur* des représentations du Grand Nord par les éléments qu'ils contiennent.

Ces terrains peuvent *a priori* paraître éloignés les uns des autres ; ils ont pourtant en commun un lien étroit avec l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord. Les figures récurrentes de leurs objets, leur agencement, les pratiques et les discours qui les accompagnent, constituent les clefs de lecture de l'altérité arctique d'un point de vue occidental. Les trois chapitres consacrés à l'analyse empirique des terrains choisis pour cette étude, correspondent donc à une analyse du *faire* et du *dire*, respectivement à la *mise en objets* et la *mise en mots* du Grand Nord matérialisé, à travers une lecture artistique et touristique de l'altérité. Les lieux de ces dispositifs répondent non seulement à une production de l'imaginaire géographique du Grand Nord, mais

[1] En cumulant l'intégralité de différentes périodes successives de mes recherches sur le terrain, en Romandie, Suisse alémanique, à Paris, dans le Jura français et en Baie de Disko dans la partie ouest du Groenland.
[2] La méthode de recueil des données, particulière pour chaque terrain investiguée, est explicitée au début des chapitres 4, 5 et 6.

témoignent aussi d'un *projet* pour les touristes dont l'expérience d'un voyage touristique dans un Ailleurs inédit est issue d'un imaginaire nourri de représentations particulières.

La troisième partie générale (IIIEME PARTIE) propose le bilan final des résultats d'analyse, suivi d'une analyse transversale. Cette dernière apporte conjointement une réflexion approfondie sur l'écart entre imaginaire touristique matérialisé dans les dispositifs et imaginaire géographique issu des discours théoriques sur le Grand Nord.

Trois axes sont choisis pour cette analyse transversale : le poids de la vision antimoderniste de l'Ici dans l'Ailleurs, la recréation par le rôle de la socialité et de l'affect, et la question de la distance symbolique entre l'*ici* et le *là-bas* considérés respectivement comme le *proche* et le *lointain*.

Une conclusion générale clôturera le travail de manière critique et autocritique en répondant aux trois hypothèses de départ. Des questionnements d'ouverture en ce qui concerne la recherche en sciences sociales suivront à la fin de la conclusion.

II. L'ALTERITE ARCTIQUE : UNE QUESTION DE L'IMAGINAIRE GEOGRAPHIQUE OCCIDENTAL DU GRAND NORD

A. L'ALTERITE OU LA CONCEPTION OCCIDENTALE DE L'AUTRE ET DE L'AILLEURS

L'altérité se traduit par une forme d'appréhension de l'Autre et de l'Ailleurs. L'altérité est ici traitée d'après les relations dominant-dominé des Occidentaux vis-à-vis du reste du monde sous l'ère coloniale et postcoloniale. Dans sa définition, l'altérité correspondrait à un processus par lequel le groupe dominant construit et distingue d'autres groupes, dominés, objets de discrimination par leur différence. Le processus de création de l'altérité, l'altérisation, se fonde sur les théories évolutionnistes darwinistes, particulièrement la sélection naturelle transposée aux sociétés humaines et à leur hiérarchisation avec le développement de la typification à l'origine des théories raciales et la différenciation des groupes ; le groupe occidental *civilisé* s'oppose à un autre groupe des humains non occidentaux, des *sauvages* infériorisés, au rang de l'animal ou de la nature et auxquels les Inuit ont aussi été associés, définissant et marquant sur le long terme cette distinction entre les *Nous* et les *Eux* (Todorov, 1989) dans le regard occidental sur l'altérité. L'altérité d'aujourd'hui serait donc le produit hérité de cette relation particulière de l'Occidental à l'Autre non occidental.

L'étude de l'espace géographique peut aider à interroger la nature des liens qui fait l'altérité actuelle. C'est effectivement par la confrontation entre ce regard issu du discours et la matérialité du Grand Nord à travers des dispositifs spatiaux, que l'imaginaire occidental du Grand Nord se construit et évolue. L'altérité renseigne non seulement sur « la condition de l'autre au regard d'un soi » (Lévy & Lussault, 2001 : 58), mais aussi sur la qualité de la relation entre un sujet et son objet. En définitive et de manière ontologique, l'altérité permet, par l'expérience du voyage, d'enrichir les connaissances sur les sujets concernés, les touristes occidentaux de l'Arctique en

l'occurrence. C'est en effet sous l'angle particulier de l'imaginaire géographique de touristes que ce travail propose d'appréhender le rapport occidental à l'altérité arctique.

L'altérité concerne une zone géographique particulière ; l'Arctique. Sous l'angle de l'imaginaire, ce sont ses représentations symboliques qui sont interrogées et représentées par le Grand Nord. Dans cette altérité, l'Autre et l'Ailleurs peuvent être à la fois fascinants et à la fois effrayants. Il existe en effet une tension dynamique entre le sujet qui rejette l'Autre et qui se réfère à cet Autre.

Les domaines commerciaux de l'art et du tourisme utilisent cette dualité de l'altérité et de ses fondements, notamment à travers des figures particulières de cet imaginaire géographique, pour faire la promotion et vendre l'Arctique, naturel et culturel.

A partir de ces constats, l'altérité semble donc être un bon moyen de prendre la mesure du monde par le sujet concerné, en l'occurrence le touriste occidental. Pour ce dernier, comme l'évoque J. Ardoino, « l'autre reste alors l'évidence de ce sur quoi je n'ai pas de maîtrise » (2000 : 194), d'où la volonté de *domestiquer* cet Autre comme appropriation de soi. Autrement dit, le rapport à l'altérité est une mesure invisible qui renforcerait ou réduirait la distance symbolique du sujet à celle-ci. L'expérience de l'altérité par le voyage permet de mettre à l'épreuve cette distance du sujet à l'Autre et à l'Ailleurs ; il donne en effet la possibilité de confronter l'Occidental à sa propre construction, à ses sensibilités, ses limites et ses fragilités. Ce rapport indirect à soi-même se fait entre autres par la projection du touriste dans l'Ailleurs.

L'altérité arctique est appréhendée ici sous l'angle de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord, à l'origine de l'imaginaire touristique occidental du Grand Nord, l'imaginaire d'un espace géographique dont usent des touristes occidentaux.

Dès lors, l'altérité peut être déclinée à travers deux de ses concepts centraux, l'imaginaire géographique problématisé au Grand Nord et le concept opératoire du dispositif spatial. La question de l'altérité couvre à la fois le sujet, mais aussi l'objet de la thèse et son cadre.

En regard de la question de recherche, le Grand Nord en tant qu'imaginaire géographique est ensuite présenté sous la forme de trois axes ; le Grand Nord voyagé qui correspondrait au discours d'une projection de l'Occidental dans l'Ailleurs, le Grand Nord paysagé se réfèrerait aux représentations de l'Ailleurs et le Grand Nord habité porterait sur des représentations de l'Autre non-occidental en hautes latitudes, l'Inuit.

B. Le Grand Nord, objet d'un imaginaire geographique particulier

Préalablement à l'étude des terrains de recherche, le concept d'imaginaire géographique doit être présenté comme un système de représentations particuliers et d'après l'objet géographique spécifique qu'il représente. Appliqué au Grand Nord, ce concept d'imaginaire géographique revèle d'abord ses premières spécificités en termes d'interprétation à travers des représentations de l'espace physique ou encore des effets de la réduction terminologique dans le discours du Grand Nord.

1. Présentation du concept d'imaginaire géographique

En réaction à la critique du positivisme dominant le discours scientifique jusqu'au milieu des années 1950, l'imaginaire fait partie des concepts redécouverts et réhabilités dans la recherche en sciences sociales notamment par le développement des questions liées aux représentations. Rejeté par une science tournée longtemps vers le rationalisme scientifique, ce concept a longtemps été considéré comme une illusion de la réalité ; il est traité dans l'école francophone dès la fin des années 1970 comme un ensemble des représentations, des images, des symboles ou des mythes porteurs de sens qui participe à la dynamique d'une société en se projetant dans l'espace (Bailly, 1989). Les prémisses de ces recherches sur l'imaginaire sont à rechercher dans l'anthropologie et font référence aux penseurs tels que Gaston Bachelard (1957), Gilbert Durand (1960), Mircea Eliade (1963) ou encore Cornelius Castoriadis (1975).

La notion de réalités différenciées tarde à être traitée de manière prioritaire dans la construction l'imaginaire géographique ; l'approche anglo-saxonne apportera le développement de la contextualisation sous une perspective de recherche fondée sur les rapports de force. Ancrées dans la période coloniale, ces études sont inspirées de l'apport des français J. Derrida (1967) et M. Foucault (1984) tout en s'inspirant des travaux d'E. Said dont *L'orientalisme*, ainsi que de ceux de Gayatri Spivak sur les *subaltern studies* (1985). La *New Cultural Geography*[3] montre alors que l'approche par la déconstruction des discours dominants est un facteur de compréhension des rapports de pouvoir. Parallèlement, le renouvellement de la géographie française prend corps avec les expériences de terrains d'auteurs tels que J. Bonnemaison (1981) et A. Berque (1996). P. Claval (1976) quant à lui, revisite l'épistémologie de la géographie à travers le prisme du développement de la géographie culturelle. L'individu est peu à peu replacé au centre des recherches et le concept d'imaginaire géographique découlerait en partie de cette configuration où le sujet – dans ce système de représentations particulier qu'est l'imaginaire – est traité de manière centrale. En effet, le traitement de l'imaginaire géographique implique de savoir qui est concerné et donc une interrogation sur l'imaginaire *de qui*. Sans tomber dans une relation binaire pour autant, l'imaginaire se fonderait alors sur le hiatus entre ce que le sujet voit et ce qu'il pense voir. En d'autres termes, « [c]'est la nature du lien que l'on conçoit entre le réel et l'image [de ce réel] qui conditionne le contenu de la notion d'imaginaire » (Debarbieux, 2004 : 2). L'imaginaire comporterait un « ensemble « d'images mentales » sous la forme d'une composition, d'un « magma de figures, de formes et d'images » (Castoriadis, 1975) que le sujet réagencerait en permanence. Cet imaginaire est porteur de significations particulières pour le sujet.

Ces acceptions doivent être contextualisées ; autrement dit, on doit se poser la question de savoir de quel imaginaire on parle ; l'imaginaire géographique *de quoi*. En l'occurrence, il s'agit bien ici de l'imaginaire géographique du Grand Nord. Cet objet

[3] L'imaginaire devient un objet de recherche au cœur de l'évolution de la *New Cultural Geography* des années 1980, à la suite du développement de la géographie humaniste et des pratiques de la géographie historique (Staszak, 1997) qui replacent l'humain et ses (inter-)relations à l'espace bâti ou non, devant la rigueur méthodologique, avec comme fondement les travaux de l'Ecole de Chicago sur les aspects sociaux dans l'espace urbanisé. L'imaginaire replace l'humain et sa complexité au centre des préoccupations et des réalités vécues, une proximité sur la construction de l'environnement humain, une recherche critique sur la race, le sexe, et autres objets qui gravitent autour de rapports de force. Ses origines remontent aux travaux de Carl Sauer (1925) sur les paysages culturels. La nouvelle géographie culturelle s'affirme cependant véritablement dès 1988 (Staszak, 1997), parallèlement à d'autres disciplines de sciences sociales, où les théories postcoloniales orientent, bien que timidement, la géographie du tourisme – traditionnellement portée sur les questions économiques – vers des recherches sur la déconstruction des rapports de pouvoir. Les travaux de Michel Foucault et leurs impacts sur la géographie anglo-saxonne, ne font qu'accentuer cette réflexion dans une période de profonds changements au niveau de la société européenne.

géographique de Grand Nord fait intervenir des lieux particuliers de l'Arctique à mettre en lien avec les désirs d'expérience et d'aventure du sujet. L'imaginaire contribuerait ainsi « à organiser les conceptions, les perceptions et les pratiques spatiales » (Debarbieux *in* Lévy et Lussault, 2003 : 489). Le moyen de rendre concrètement (dis-)cernable ce concept d'imaginaire géographique du Grand Nord réside dans la *spatialité* de cet imaginaire, et plus précisément par la matérialité de cet imaginaire spatial spécifique. La pensée géographique avait longtemps délaissé cet aspect de la matérialité en réaction à la critique du matérialisme scientifique, qui plus est dans la période d'émergence des représentations.

En considérant la typologie proposée par B. Debarbieux (*in* Bailly *et al.*, 1995 : 894) au sens où l'imagination implique des caractéristiques *reproductive* et *créative*, il peut aussi être *symbolique* en se rapportant à la signification forte des lieux qu'il concerne. La spatialité du Grand Nord actuel contient des objets, discours, règles, normes, pratiques, qui sont capables de montrer des différences dans ces caractéristiques par comparaison temporelle et spatiale avec la continuité de certaines fondations de ses représentations ; l'imaginaire génère, reproduit et crée en effet des réalités porteuses de sens. Il ne peut pour autant déterminer et fixer de manière rigide des explications[4] sur certains comportements (Bachelard, 1957) ou certaines actions de ses représentations.

L'imaginaire géographique *bouge* ; c'est ce mouvement opéré par les changements que ce travail tente d'appréhender. En ce sens, l'analyse de l'imaginaire géographique lié à un objet particulier requiert un *cadre* ; dans ce travail, le choix s'est porté sur le dispositif spatial présenté plus loin dans cette première partie, ainsi que sur un *contexte* particulier ; celui de l'art et du tourisme, afin de prendre la mesure des variations de l'imaginaire géographique du Grand Nord.

Visible dans sa spatialité, cet imaginaire est traité sous l'angle de la discipline de la géographie ; il ne peut donc être dissocié d'une configuration spatiale particulière qui donne à l'imaginaire géographique tout son sens, notamment sur les *lieux* d'action du sujet. Dans ce travail, plusieurs de ces lieux sont sélectionnés et se rassemblent autour d'un même objet géographique ; le *Grand Nord*. Si les lieux ont donc une importance particulière, le système d'acteurs en place et de leurs pratiques caractérise l'angle d'approche du concept. A la fois produit et producteur d'une relation, l'imaginaire agirait alors comme une médiation entre le sujet et sa pratique des lieux. Cette posture d'interface de l'imaginaire en fait un mode de traduction et un moyen par lequel « le sujet recombine, de façon créative et dans de nouveaux récits, des formes, des symboles, des signes et autres structures ou éléments chargés de sens »[5] (Berdoulay, 2012 : 51). L'imaginaire négocie la relation entre le matériel et l'idéel dans le réel comme un prisme au travers duquel, au sens de T. Todorov (1989), une certaine traduction des rapports du *nous* au *eux* est appréhendable dans leur nature indissociable (Godelier, 1984).

L'analyse de l'ensemble cohérent et dynamique de cette forme conscientisée de l'espace et du lieu de l'imaginaire (Harvey, 1973) est aussi capable de conceptualiser des données sensibles (Debarbieux *in* Bailly *et al.*, 1995) et donc de prendre en compte les sensations et émotions qui font partie de cet imaginaire. Jean-François Staszak considère l'imaginaire en ce sens lorsqu'il en fait un « système de représentations, socialement et culturellement (construites), pertinentes et mobilisables pour appréhender un objet

[4] Les nombreuses tentatives de cerner l'imaginaire, notamment par des idées reprises de C. Jung, chez G. Boia au sujet de la structuration de l'imaginaire ou des structures anthropologiques de G. Durand (1960), est à relever car il voit en l'imaginaire un « schéma organisateur, un moule, dont la matière change mais les contours restent » (Boia, 1998).

[5] Selon le texte traduit directement par l'auteur et issu du chapitre d'ouvrage original : « el sujeto vuelve a combinar de manera creativa, en nuevos relatos, las formas, los símbolos, signos, y ostras estructuras o elementos cargados de sentido » (Berdoulay, 2012 : 51).

géographique » (séance de présentation, 17.01.2011). L'imaginaire serait ainsi construit par des représentations incluant des affects. L'objet géographique du Grand Nord permet à l'imaginaire géographique d'être le moyen pertinent ici pour étudier le sujet de cette recherche de manière autant sensible que palpable.

L'imaginaire dépend donc non seulement d'un environnement qui le constitue – avec des acteurs, des objets et des pratiques – mais aussi d'une *atmosphère* mêlant plusieurs types de traductions. La déconstruction de ces représentations par la matérialité des éléments des lieux du Grand Nord et de leurs affects – appelés aussi *intériorités* – permettrait d'échafauder la structure collective de l'imaginaire. Si les émotions ont longtemps été considérées comme une « puissance désorganisatrice » (Janet, 1898 : 474) dont il fallait se méfier, elles sont aujourd'hui reconnues en tant notamment que forme d'adaptation à la situation rencontrée, voire source de créativité décelée dans l'Ailleurs dans le cadre d'un voyage touristique. Leur prise en compte constituerait donc un des chaînons manquants dans cette lecture de l'altérité, en l'occurrence, arctique. Cette optique s'inscrit dans ce que H. Lorimer souligne avec justesse quand il parle entre autres de ces aspects[6] pour « un travail diversifié qui cherche à mieux faire face à notre propre monde à l'évidence plus qu'humains, plus-que-textuels et multisensuels »[7] (2005 : 83).

Au vu de ces considérations théoriques, l'imaginaire géographique est un concept suffisamment *plastique* (au sens de flexible) pour englober non seulement l'ensemble des représentations de lieux particuliers, mais aussi et plus significativement peut-être, les manières dont de telles représentations reflèteraient les désirs, les phantasmes et les valeurs de leurs auteurs ainsi que les rapports de pouvoir entre eux et les objets décrits (Gregory, 1994).

Le concept d'imaginaire n'est donc pas monolithique, déterminé et généralisable, mais foncièrement lié à un ensemble d'acteurs, dans un cadre et un contexte spécifiques, et ce, dans une démarche interdisciplinaire. L'imaginaire géographique serait ainsi le laboratoire par lequel un objet géographique tel que le Grand Nord est rendu intelligible, tant par les éléments de sa production dans les représentations que par l'usage qui en est fait, notamment dans le tourisme à travers la matérialité de ses objets, discours et pratiques. Si les définitions de l'imaginaire donnent *un sens de marche* intéressant à explorer, le chantier de l'imaginaire géographique appliqué reste ouvert. Le concept d'imaginaire ne devrait donc pas être abordé sous l'angle d'une posture catégorique ou globalisante, mais doit pouvoir être testé, *essayé*, dans l'idée d'un concept exploratoire capable de faire avancer la pensée géographique sur les espaces imaginés.

Appréhender ces éléments signifiants et structurants de l'imaginaire géographique du Grand Nord implique de mettre en place une stratégie qui propose d'abord de poser les cadres contextuel et méthodologique d'une configuration spatiale particulière objectivant l'étude, puis de recourir à un concept opératoire de l'imaginaire pour appréhender ce dernier intelligiblement ; le dispositif spatial. Par l'extraction des représentations discursives et de la matérialité des discours et pratiques du Grand Nord, l'étude de l'évolution de cet imaginaire géographique du Grand Nord vise à montrer l'écart existant entre deux visions de l'altérité arctique.

---

[6] Ces éléments des intériorités sont intitulés *non-representation* par Nigel Thrift (2008) dans une idée d'opposition aux représentations, mais sont à comprendre pour Hayden Lorimer comme une continuation et un approfondissement de ces représentations. La prise en compte des intériorités est entre autres aussi relevée comme une lacune dans la recherche sur l'imaginaire, par des auteurs tels qu'Alicia Lindon, Daniel Hiernaux, Paul Claval ou encore Vincent Berdoulay, dans l'ouvrage collectif *Geografías de lo imaginario* (2012).

[7] Selon la traduction du texte original : « an umbrella term for diverse work that seeks to better cope with our self-evidently more-than-human, more-than-textual, multisensual worlds » (Lorimer, 2005 : 83).

Dans la présentation du cadre conceptuel, il convient de relever que le sens donné à l'imaginaire n'est pas indépendant d'un ensemble de représentations préexistantes. Ces représentations, construites, permettent en effet de cerner le processus par lequel l'imaginaire géographique du Grand Nord a pris forme. Afin de comprendre le fonctionnement interne de l'imaginaire géographique, il est nécessaire de comprendre comment les représentations se forment en amont. Animées et exprimées dans l'imaginaire géographique, les représentations spatiales agissent dans la vie collective.

Dans un essai typologique sur la question, J.-F. Staszak présente les différentes orientations des représentations spatiales, soit de type mental (subjective), objectal (intersubjective), savant (performative) ou vernaculaire (sens commun) (*in* Lévy et Lussault, 2003 : 792). Les représentations spatiales de type *objectal* se fondent sur l'échange, le dialogue, les interactions. Révélatrices du social, ces représentations spatiales de type *objectal* sont celles analysées dans les dispositifs spatiaux « dans des choses (emblèmes, drapeaux, insignes, etc.) ou des actes, stratégies intéressées de manipulation symbolique qui visent à déterminer la représentation (mentale) que les autres peuvent se faire de ces propriétés et de leurs porteurs » (Bourdieu, 1982 : 136).

Cette intersubjectivité des représentations spatiales est au cœur du fonctionnement de l'imaginaire géographique dans le sens qu'elle se fonde sur un processus particulier de fixation de l'information dans le mental. Le processus de formation de ces représentations contient en effet deux étapes ; l'objectivation et l'ancrage (Moscovici, 1976). Ce processus[8] fait entrer la représentation dans un autre processus ; celui de la catégorisation. Fondées sur le référent culturel du sujet, son appartenance, ses croyances et son vécu, les représentations se construisent aussi par l'interaction sociale et les changements qui peuvent survenir au cours des événements de la vie quotidienne.

Les représentations ont des fonctions polyvalentes. En premier lieu, de par son processus de formation, la représentation peut être un outil d'évaluation des actions sur le terrain en regard de discours préalablement établis par exemple. Dans cette fonction d'appréciation d'une situation, d'un objet ou d'une personne, la représentation porte avec elle un potentiel discriminatoire par la simple sélection d'informations. Les actions qui en découlent sont en quelque sorte le baromètre de la société puisqu'elles peuvent être pour l'humain, « objet[s] de discorde » (Dortier, 2004 : 116) ou au contraire, d'accord et d'entente. Les représentations appartiennent en effet à un domaine dont l'« élaboration repose sur des processus d'échange et d'interaction qui aboutissent à la construction d'un savoir commun, propre à une collectivité, à un groupe social ou à une société toute entière » (Moliner, 2001 : 8). Ce savoir commun permet à la représentation sociale de naître sous des expressions géographiques dans l'espace.

[8] L'*objectivation* constitue la première étape qui clarifie une idée encore floue et « rend concret ce qui est abstrait » (Moscovici *in* Jodelet, 1989 : 82) sur un objet. Elle permet de faire le tri des informations autour d'une idée d'ensemble en tenant compte d'univers contextuels différents de l'objet et de capitaux socioculturels divers et variés du sujet. L'objectivation correspond donc en l'association d'informations qui créent l'idée d'ensemble. Le rôle de cet assemblage est variable dans la formation des représentations ; porteuses de divers types de croyances telles que préjugés ou stéréotypes, ces informations de base peuvent porter avec elles d'autres éléments nouveaux de la représentation (Abric, 1997) dans le sens d'une orientation, voire d'une modification de l'idée d'ensemble. Cette caractérisation de l'idée d'ensemble agit comme un référencement. En d'autres termes, l'objectivation équivaut à entreprendre un inventaire des informations reçues avant d'entamer ensuite la seconde étape du processus de formation de la représentation : l'*ancrage*.
L'*ancrage* permet l'amarrage de l'idée d'ensemble et de ses éléments dans le système de pensée de celui qui le produit et/ou le reçoit. Cette étape vise l'incorporation des informations dans le système de référence du sujet pour permettre l'interprétation de la réalité et l'orientation des conduites et rapports sociaux (Jodelet, 1997). L'*ancrage* implique donc d'abord l'identification de l'objet et son classement d'après son appréciation à travers la comparaison par rapport au connu et à l'habituel, puis la synthèse d'éléments dispersés en une idée générale.

Ce tri et cette sélection de l'information sur un objet – en l'occurrence le Grand Nord symbolique – mènent à une caractérisation du Grand Nord sur ce qu'il *serait* ou de ce qu'il *devrait* être. Notons cependant que le processus de caractérisation d'un objet n'est pas indépendant d'un effet de réduction des caractéristiques de l'objet concerné. Le Grand Nord est ainsi souvent réduit dans le discours à des termes tels que « vaste », « blanc » ou encore « froid » comme l'ont révélé plusieurs auteurs (Chartier & Walecka-Garbalinska, 2008). A travers cette réduction discursive, les termes minimaux – et potentiellement réificateurs du Grand Nord – n'induisent pas une réduction dans les significations de l'objet. Les termes utilisés sont des concentrés d'une sémantique puissante et variée. Ils sont repris, véhiculés et agrémentés dans le discours narratifs de récits qui tendent à essentialiser le Grand Nord, d'où la nécessité de déconstruire ce discours pour non pas tenter définir le Grand Nord dans ce qu'il *est*, mais dans ce qu'il *représente* eu égard à la pluralité de ses réalités.

Avant de présenter les éléments de cette déconstruction, il est nécessaire de s'intéresser à l'interprétation de l'espace physique du Grand Nord, soit l'Arctique en tant que territoire, comme un des fondements du Grand Nord imaginé.

2. L'interprétation d'un espace physique : l'Arctique

L'Arctique correspond à une zone géographique particulière du monde, caractérisée par différents critères de classification. Outre les limites arctiques déterminées par la limite de pousse des arbres, la latitude de 60° Nord ou encore le niveau de froidure par la température, d'autres indicateurs ont été développés dans les tentatives de définition du Grand Nord.

Si ces critères ont été déjà élaborés bien auparavant, les travaux remarquables de Louis-Edmond Hamelin ont largement contribué à délimiter les différentes zones de l'Arctique canadien et méritent d'être relevés ici. Sur la base d'une vingtaine de critères issus de l'observation physique des lieux mais aussi des activités humaines sur place, L.-E. Hamelin a établi une mesure qui permet non seulement de construire une catégorie de l'Arctique à part entière, mais aussi de créer une grille de lecture particulière des différentes parties composant l'Arctique. En premier lieu, le géographe québecois définit le Nord[9] comme étant « […] un type de situations mesurables […] » (1980 : 25) qu'il illustre par la délimitation de zones géographiques dans l'Arctique canadien. Pour les classer, il se sert d'un indice de nordicité qui représente une unité de mesure qui se réfère à ces *va*leurs *po*laires appelés *VAPO*.

Cette échelle de mesure concerne quatre zones principales du territoire canadien. La première zone est appelée *Base Canada* ou Canada de base, délimitée depuis l'isoligne de sa limite méridionale de 0 VAPO à sa limite la plus septentrionale de 200 VAPO. La seconde zone s'intitule *Middle North* ou Moyen Nord avec des limites allant de 200 à 500 VAPO. La troisième correspond au *Far North* ou Grand Nord dont les limites se situent entre 500 et 800 VAPO, pour terminer par l'*Extreme North* ou Extrême Nord allant de 800 VAPO jusqu'au Pôle Nord géographique à 1'000 VAPO.

La carte suivante illustre ces délimitations :

[9] Il désigne le Grand Nord tel que je le propose pour désigner l'Arctique imaginé de manière générale, comme le *Nord*, soit l'ensemble des trois dernières zones septentrionales dans les moyennes et hautes latitudes du territoire national canadien, le Grand Nord (Far North) constituant pour lui une des quatre zones délimitées de l'Arctique entre 500 et 800 VAPO.

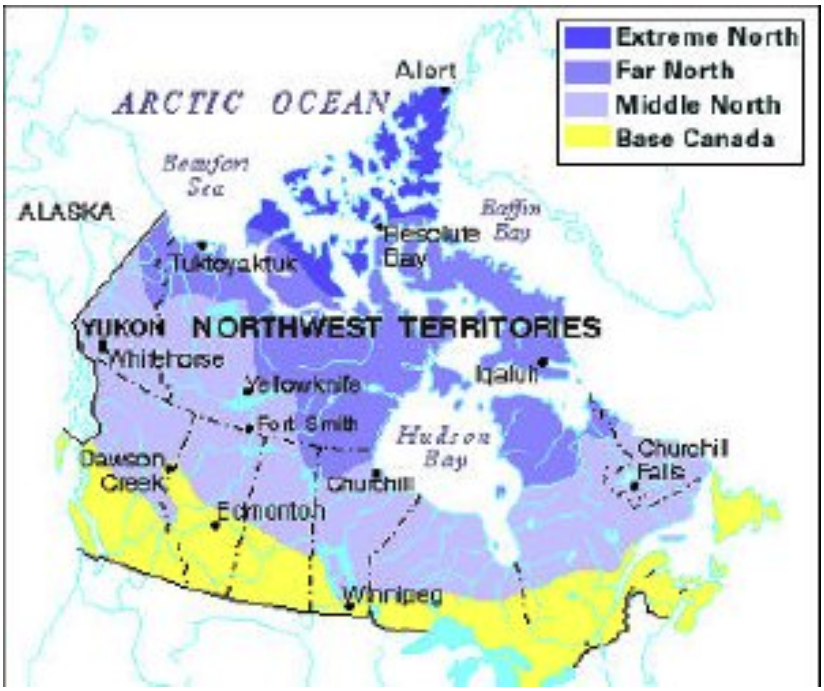


Figure 1 : carte du Canada avec la délimitation des *Nords*, élaborée par L.-E. Hamelin et tirée de l'ouvrage *Nordicité canadienne* (1980 : 141).

Comme le montre l'illustration de la figure 1, on relève en jaune sur la carte le Canada de base autrement dit, un Pré-Nord (*Near North*) qui correspond à un « niveau sous-polaréen d'une région froide. Zone faiblement nordique, sise au sud du Nord proprement dit [...] » (Ibid. : 409). Pour l'auteur, cette zone ne fait pas partie du Nord ; en effet, « [c]e qui n'est pas « Canada de base » compose le Nord proprement dit (70 % du territoire canadien) » (Hamelin, 1980 : 406). Quant au Moyen Nord (*Middle North*) en mauve sur la carte (figure 1), bande large de 800 km, il recouvre une « [z]one de moyenne nordicité (de 200 à 500 VAPO) […] zone de présence pionnière rassemble plus d'un quart de million d'habitants » (Ibid. : 408) comprenant les villes de Thompson, Whitehorse et Yellowknife.

Dans le glossaire nordique du Canada, le Grand Nord (*Far North*) est désigné comme étant « le niveau mégapolaréen d'une région. Zone de nordicité élevée (de 500 à 800 VAPO) mais non maximale, en violet sur la carte (figure 1). Au Canada, elle s'étend surtout dans les Territoires du-Nord-Ouest et correspond en partie au climat arctique. 20 000 habitants seulement dont une majorité d'Inuit. Frobisher Bay et Inuvik constituent les principales agglomérations qui sont localisées dans cette zone » (Ibid. : 407). L'Extrême Nord (*Extreme North*), en bleu foncé (figure 1) désigne le « [n]iveau hyperpolaréen d'une région. Zone de nordicité maximale (au-delà de 800 VAPO) » (Id.), la partie la plus septentrionale de l'Arctique canadien. L'auteur mentionne la présence de « glaciers », de « glaces flottantes » et de « glace de sol » pour une zone peuplée « de quelques centaines d'habitants seulement » (Id.).

A travers la description de ces délimitations, il est intéressant de noter la zone d'attribution de certains critères comme par exemple l'élément de la glace, compris dans les glaciers, icebergs et terres gelées, qui apparaissent exclusivement dans la zone de l'Extrême-Nord malgré une variabilité selon la saison, les changements de température,

mais aussi une prévalence marquée de celle-ci dans le Grand Nord (*Far North*), ce qui n'est pas relevé dans la description des légendes accompagnant la carte. Outre l'innovation de ce travail d'ampleur de délimitation de l'Arctique canadien dans les années 1960, la logique de ces critères doit être remise dans son contexte pour en comprendre l'attribution à certaines zones ainsi que ses finalités ; cet ensemble de critères correspond pour L.-E. Hamelin à un indice qu'il intitule *nordicité* et qui permet de subdiviser les quatre zones du Canada dans une optique orientée fortement sur la notion d'*identité* liée au *territoire* pour les Canadiens. Les Canadiens ne prêtèrent pas d'attention particulière[10] à l'Arctique jusqu'aux années 1960-70 où le projet est né de recréer un identification nationale forte incluant le territoire arctique. Ce concept de *nordicité* créé dans les années 1960, et publié officiellement pour la première fois en 1965, est défini par son inventeur comme étant un « [n]om donné à la *polaricité* de l'hémisphère boréal. Etat nordique d'un lieu, d'un caractère, d'une décision, d'une population » (1980 : 408) issue de la notion de *nordique* précédemment associée à la seule Scandinavie et ce depuis les années 1940. Le Grand Nord est ainsi différemment *ressenti*, objet d'appropriation phantasmé ou mal aimé ; ce n'est qu'en 1981 que les dictionnaires canadiens acceptent d'intégrer le terme de *nordicité*, terme considéré comme un *canadianisme* car fortement orienté sur l'idée du *territoire* nordique avec ses questions associées, telles que l'autochtonie.

Ce simple exemple fait une double démonstration ; l'emploi de critères physiques, sensitifs et humains pour définir et délimiter un espace géographique tel que l'Arctique, et la construction de représentations tournées vers un imaginaire collectif particulier.

Bien que la référence au 60e degré de latitude Nord communément admise comme limite de l'Arctique soit encore employée dans les rapports gouvernementaux comme référence pour distinguer l'Arctique des autres zones du globe, celle-ci reste très relative et dépend d'expériences collectives, mais aussi d'objectifs et d'intérêts nationaux variables.

Une autre représentation est issue de ces critères physiques attribués et repris ; la ligne isothermique de 10°C en moyenne pour le mois de juillet, juxtaposée à la limite septentrionale des arbres (Collignon, 2003) a pour effet de situer l'Arctique en zone *extrême* (Antomarchi, 2009). Cette attribution du terme d'*extrême* a tendance à construire une certaine idée du Grand Nord, rude et difficile, sans tenir compte d'autres aspects tels que les nuances, voire complètes oppositions, apportées notamment par les visions non occidentales. Ainsi, le Grand Nord n'est pas considéré comme *extrême* pour les Inuit qui de plus ne craignent pas le froid mais le valorisent, comme le souligne M. Therrien (2007b).

Si la fabrication de ces critères permet de se fonder sur des aspects mesurables, celle-ci omet un domaine important pour les Occidentaux dans le rapport à l'altérité arctique. En effet, au-delà de ces dénominations, désignations de lieux et du contexte particulier du Canada, une vraie difficulté subsiste quant à la compréhension du sens donné à la *signification* des lieux de l'Arctique dépendant directement de l'imaginaire de ces lieux. Certes, L.-E. Hamelin relève bien qu'« [u]n pays n'est pas le résultat des facteurs écologiques seuls ; il est plus ou moins le fruit d'une pensée, que celle-ci soit exprimée ou non, exacte ou non, politisée ou non » (1980 : 77). Il reste que le résultat de cette pensée est difficile à montrer et à démontrer.

[10] Les Canadiens des villes aurait tendance à rebuter cet état de nordicité intégré à l'identité nationale canadienne en adoptant un mode de vie dit plus *sudiste*, selon L.-E. Hamelin, bien que par exemple, les hivers montréalais connaissent des températures tout aussi basses que dans les zones plus septentrionales.

Prenant en compte cet aspect, une définition du climat ou de la botanique arctique donnée par les seuls éléments quantitativement mesurables, est loin d'être une définition exhaustive. Si ce genre de définition semble souvent faciliter les directives institutionnelles, elle ne comporte qu'une partie de ce qu'est et signifie l'Arctique aux yeux des Occidentaux.

Une solution à cette lacune peut être trouvée par l'éclairage symbolique de la définition de l'Arctique. Ainsi, la « charge polaire mentale » (Ibid. : 40) dotée d'éléments structurants matériels et immatériels, serait appréhendable à travers les représentations issues en partie de descriptions de l'espace physique du Grand Nord comme vu précédemment. Ces représentations participent à composer et à fabriquer l'imaginaire de plusieurs manières ; dans l'analyse de la circulation et transmission des discours, mais aussi dans la matérialité des objets, de discours et de pratique de lieux, facteurs de détermination du Grand Nord symbolique.

Détachée d'une certaine résonance apportée par son auteur, cette charge polaire mentale – pour reprendre les termes de L.-E. Hamelin – concernant le Grand Nord des Canadiens, semble légèrement différente de celle des Européens. Construction faite de représentations matérielles et immatérielles, le Grand Nord ne peut et ne doit ainsi pas être défini de manière unique ; il n'appartient pas à une entité particulière qui existerait par elle-même. L'imaginaire comporte en effet des composantes multiples selon des préalables et contextes particuliers ; « [l]'indétermination établit que le Nord est pluriel, mouvant et qu'il n'est qu'un élément d'une relation subjective. En conséquence, le Nord est une représentation, un imaginaire porteur de référents qui dépendent des constructions identitaires de chaque société » (Bouchard *et al.*, 2004 : 52-53).

Ainsi, les Suisses ou les Français ne donnent pas les mêmes significations au Grand Nord que les Québécois par exemple, bien que la langue parlée leur soit commune ; les contextes culturels et socio-historiques comptent dans cette construction symbolique, autant que les formations discursives dont ils sont issus. Le Grand Nord symboliserait donc pour les Européens francophones un espace étendu à l'Arctique circumpolaire et détaché de traits identitaires liés au territoire national puisqu'ils n'en ont pas dans ces zones de hautes latitudes.

3. Terminologie et métonymie du *Grand Nord*

Précédant ces critères, la représentation de l'Arctique physique, soit le *Grand Nord*, s'inscrirait dans un champ *géosémantique* fondé principalement sur une réduction *terminologique* liée au discours transmis par l'oralité et l'écriture. Le Grand Nord est en effet formé d'énonciations culturelles diverses et variées qui tissent la toile d'un réseau discursif dense que les représentations picturales, cinématographiques, littéraires ou encore musicales sont susceptibles d'exprimer et de matérialiser. Ainsi, bien avant ces nouvelles classifications telles que celle d'Hamelin, le Grand Nord portait des énonciations que Daniel Chartier définit comme étant « […] une série de figures, couleurs, éléments et caractéristiques transmises par des récits, romans, poèmes, films, tableaux et publicités qui, depuis le mythe de Thulé jusqu'aux représentations populaires contemporaines, en ont tissé un riche mais complexe réseau de significations symboliques […] un réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants » (Chartier et Walecka-Garbalinska, 2008 : 22). L'imaginaire géographique occidental du Grand Nord peut donc être appréhendé de manière concrète et palpable par ces discours.

Si « [l]a couleur blanche est son sémaphore » (Chartier, 2008 : 6), l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord comporte d'autres éléments caractéristiques de

son discours. Comme le souligne B. Debarbieux, parmi les formes d'expression de l'imaginaire, « [l]a littérature est sans doute la forme artistique dans laquelle l'imaginaire géographique d'un individu et d'une société trouve ses expressions les plus abouties » (*in* Bailly *et al.*, 1995 : 898).

Ainsi, le discours issus de la littérature de voyage sera la principale source sur laquelle ce travail se fonde dans cette première partie, avec notamment des récits d'auteurs français ayant eu un important retentissement dans le monde des lecteurs francophones, et notamment auprès des Suisses romands.

Si la construction du Grand Nord s'est donc d'abord fondée sur une description d'un espace physique dont les informations triées et sélectionnées ont révélé une réduction terminologique du Grand Nord. Ainsi, à travers les termes « extrême », « blanc », « vaste » ou encore « froid », il s'agit de montrer en quoi et comment ces qualificatifs ont intégré le discours du Grand Nord auprès du grand public.

La caractérisation du Grand Nord peut se faire de plusieurs manières, notamment par l'analyse de termes qui se fondent sur des descriptions et interprétations physiques de l'Arctique dont la sémantique est puissante. La dénomination de *Grand Nord*, récurrente, est un des moyens par lequel le discours peut ancrer durablement les images mentales d'une idée générale sur l'Arctique imaginé.

Avant d'analyser les modalités du Grand Nord toponymique tel qu'utilisé dans le discours, il est nécessaire de s'arrêter un instant sur les termes d'« Arctique » et de « Grand Nord », dans la manière d'appréhender ces termes dans le présent travail. Si l'Arctique physique du réel est traditionnellement opposé à l'idée de Grand Nord symbolique, l'usage différencié de ces termes est désuet et peu pertinent dans la mesure où le champ de la géographie culturelle et de l'étude des représentations dans lequel je m'inscris, considère que tout ce que l'on voit fait l'objet de représentations. Dans cette optique, l'appellation de *Grand Nord* pour parler de cet Arctique d'emblée représentation de lui-même, semble donc artificiel. Néanmoins, je maintiens ces deux termes – Arctique et Grand Nord – en les distinguant car la démonstration impose que je me place du point de vue de considérations à partir de réalités issues du *réel*. Cette prise de distance de la réflexion conceptuelle à ce sujet sert ici à éviter les confusions de sens de la démonstration et à clarifier le propos de ma pensée attenante.

Le Grand Nord fonctionne donc comme un toponyme polysignifiant. Ce terme marque et contient en effet une série de significations utilisée comme déclencheur d'images mentales dans l'imaginaire occidental, et notamment dans le tourisme où le terme de *Grand Nord* se vend et se consomme comme une destination touristique à part entière[11].

Dans une certaine logique du discours, des regroupements de mots appelés syntagmes, soit un groupe de termes dont l'association forme une unité catégorielle, désignent l'Arctique imaginé en même temps qu'ils éveillent l'imaginaire de ces lieux. Dans le discours, le syntagme de *Grand Nord* a comme noyau, *Nord*, et comme adjectif satellite, *grand*. De ce syntagme principal découlent d'autres groupes de mots pour désigner des caractéristiques du Grand Nord symbolique, tels que les *grands espaces* par exemple.

L'objectif ici n'est pas de faire une analyse linguistique exhaustive de discours, mais de rendre compte de l'importance de certains termes comme point de départ d'un imaginaire puissant et qui projette son auditeur dans un univers particulier.

[11] Les associations syntagmatiques comme *grands espaces* ou encore *blanc immaculé*, très présentes dans le discours des voyageurs de l'Arctique, sont réinvesties par le tourisme dans les brochures touristiques ou en tant que nom d'agences touristiques spécialisées de l'Arctique tel que *Grands Espaces* ou *Grand Nord Grand Large*.

Les syntagmes ainsi réutilisés dans les différents dispositifs spatiaux du tourisme fondent une forme d'interdiscours issue du texte et des images promotionnels de brochures touristiques. Venant de la théorie du matérialisme discursif[12], l'interdiscours est le cœur du fonctionnement de la communication et une des sources de fabrication des discours et des regards sur l'altérité. Véhiculés, ces termes qu'ils soient syntagmatiques ou simples, prennent alors des fonctions diverses et entrent parfois dans la logique du slogan publicitaire. Ainsi, la célèbre crème glacée *Esquimau* inventée par Charles Gervais pour vendre ses nouvelles glaces en bâton, associe la sensation de froid de la glace à l'image de l'Inuit. Dès le début des années 1920, une série d'emballages contribue aussi à créer un imaginaire du Grand Nord à travers des éléments clés comme l'Inuit par exemple, mais aussi l'iglou, le pingouin, l'ours polaire, la banquise ou encore l'iceberg. La figure du célèbre film *Nanouk l'Esquimau* (*Nanook of the North*) de Robert Faherty sera aussi reprise pour la promotion de produits commerciaux occidentaux liés à la sensation de la froidure.

Pour exemplifier ces conditions de production des discours, plusieurs supports sont mobilisables outre les affiches publicitaires de produits alimentaires ; si d'anciennes affiches de film vantent le *sauvage* du Grand Nord, les premières de couverture de romans, ou les photographies de paysages et de faune dans les brochures touristiques, sont autant d'influences sur l'imaginaire arctique et sur la perpétuation d'un discours que les marqueurs discursifs précédemment mentionnés viendront renforcer. L'Arctique imaginé ou le Grand Nord renvoie donc à une multitude de figures le plus souvent imagées et à des éléments caractéristiques particulièrement stéréotypés. Ainsi, le Grand Nord est *blanc*, *froid* ou encore *vaste*. L'imaginaire du Grand Nord regroupe des éléments d'un réseau discursif puissant que rien ne semble pouvoir troubler.

L'imaginaire géographique du Grand Nord s'est construit selon des référents occidentaux qu'on peut décliner en trois grandes périodes temporelles synthétisées de la manière suivante : de l'ère des références aux croyances mythiques et religieuses de l'Antiquité et du Moyen Age, à l'ère du savoir avec l'interprétation de l'espace physique de l'Arctique issue des grandes explorations européennes du XVIème au XXème siècle, pour atteindre finalement l'ère de l'expérience et de l'aventure avec la projection de l'Occidental dans l'Ailleurs par le tourisme. L'imaginaire géographique du Grand Nord semble se fonder sur ces ères de référence.

En fonction de ces prérogatives, trois axes d'analyse ont pu être dégagés et choisis pour caractériser l'imaginaire géographique du Grand Nord en regard des objectifs de la recherche. Ces axes sont constitués par les trois systèmes de représentations suivants : le Grand Nord *voyagé*, le Grand Nord *paysager* et le Grand Nord *habité*.

[12] Dont les travaux ont été développés par J. Lacan, M. Althuser et M. Pêcheux.

C. LE GRAND NORD VOYAGE : UNE FABRIQUE DE L'AVENTURE

Une série d'éléments découle de la vision occidentale d'un Grand Nord aux conditions climatiques particulièrement dures pour l'humain. L'ancrage historique de l'exploration et de ses récits a donné le ton pour un imaginaire qui développe une série d'images mentales aux significations particulières à relier avec la thématique de l'*aventure*. Comme le souligne V. Antomarchi, pour l'Occidental « [l]es images évoquent surtout l'appel d'une aventure qui place l'homme au cœur d'une nature sauvage et immaculée, face à l'immensité des paysages arctiques » (2005 : 50).

Mais d'où cette thématique de l'aventure proviendrait-elle et par quels aspects concernerait-elle spécifiquement le Grand Nord ?

1. L'héritage des mythes : une construction du *lointain*

Avant le début des grandes découvertes du monde par les Européens dès le XVème siècle jusqu'à la fin du XVIIIème voire début du XIXème siècle, les questions qui demeurent sur l'Ailleurs inconnu trouvent des semblants de réponses à travers des croyances mythiques ou religieuses. L'exploration des hautes latitudes commence véritablement[13] à la fin du XVIème siècle, par l'exploration de l'Arctique russe, en Sibérie, puis par des itinéraires tentés plusieurs fois pour atteindre les Indes depuis l'Atlantique, comme le Passage du Nord-Ouest, par les explorateurs tels que Cabot, Corte, puis Frobisher, Hudson, Baffin, Ross, Parry ou encore Franklin, sans jamais réussir la traversée totale. Il faudra attendre l'explorateur norvégien Roald Amundsen partit des côtes du Nunavut actuel arrivé en Alaska en 1906 avec son bateau à voile pour avoir effectué la traversée complète. Avant le XVIème siècle et l'ère de ces grandes explorations, les représentations du *Grand Nord* se rapportent à des croyances mythiques remontant à la Grèce antique. Jean Malaurie, géographe et ethnographe de terrain spécialisé des zones polaires, déclare à propos de l'Arctique symbolique que « [l]oué par les Grecs, il est au cœur des grands mythes » (2003 : 79).

Les zones du monde méconnues ont longtemps suscité la curiosité : de nombreuses hypothèses génératrices de légendes ou de récits mythiques ont été transmises par la tradition de l'oralité. Ces mythes sont en effet visibles à travers divers moyens d'expression de l'écrit, mais aussi par des supports iconographiques.

Le Grand Nord porte des significations issues des mythes de l'Antiquité ; les Grecs imaginaient l'Arctique comme un espace habité par des *Hyperboréens*[14], un peuple vivant dans les zones les plus septentrionales. Les premières traces écrites de ce récit remonteraient au VIIIe siècle avant l'ère chrétienne et ses représentations cartographiques sont révélatrices de l'idée construire du lointain. Dans la période de -300 de l'ère chrétienne, l'explorateur grec Pytheas émet des hypothèses et évoque par écrit l'archipel le plus septentrional appelé *île de Thulé* représenté par le Groenland actuel. L'étymologie du terme de *Thulé* qui signifie *Nord* en langue celtique – *Thu-al* – porte cette dimension du lointain par la proximité de *Tele* qui voulait dire *loin* dans la langue celte. Cette île aurait été située près du Groenland actuel et à une latitude proche du cercle polaire selon J. Malaurie (2002). A une journée de navigation depuis cette île, Pythéas prétend avoir atteint une zone de navigation impossible car prise par la

[13] Outre les premières découvertes faites par les Vikings aux IXème et XXème siècles, en Islande, au Groenland puis sur l'île norvégienne du Spitzberg.
[14] Ceux qui habiteraient *au-delà du vent du Nord*, vent appelé la *Borée*.

banquise[15]. L'*Ultima Thulé* des Grecs de l'Antiquité désignait les *dernières* terres du monde connu, une zone située aux limites septentrionales des terres scandinaves, gardée par des animaux fantastiques. L'idée d'un Arctique inaccessible et périlleux a été véhiculée à travers récits antiques, textes et cartes produits au Moyen Age et à la Renaissance.

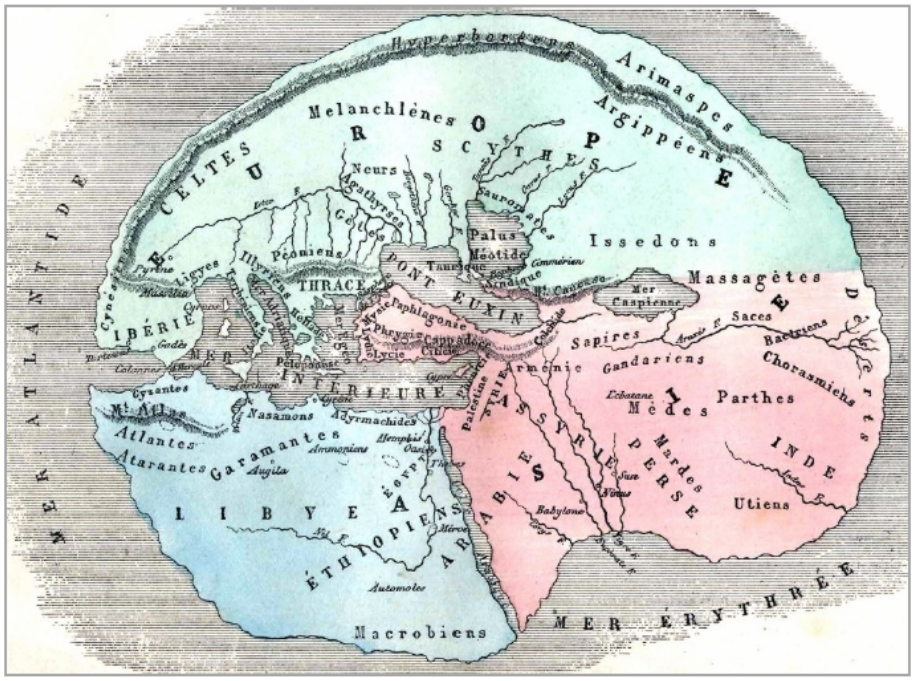


Figure 2 : représentation cartographique du monde, Hérodote (-484 - -420 av. J.-C.) avec la présence au Nord de l'Hyperborée.

Cette vision de l'Arctique comme une une zone-limite du *bout du monde* aux confins de la terre, est une création issue de représentations cartographiques telles que celle d'Hérodote (figure 2) qui a participé à fabriquer l'idée du lointain septentrional. Ainsi, le monde des Hyperboréens est situé à l'Extrême-Nord de cette carte. Il est représenté entre autres par le récit du *mythe de Thulé*, connu jusqu'à aujourd'hui pour avoir été repris dans les poèmes *Georgics* de Virgile dénotant des terres lointaines inaccessibles, jusqu'à aujourd'hui avec l'ouvrage de J. Malaurie intitulé *Ultima Thulé* (2000) pour parler de la vie des Inuit.

Hormis cet exemple de récits issus de la tradition orale de l'Antiquité sur les espaces imaginés, les représentations cartographiques vont aussi contribuer à alimenter les mythes, notamment par le discours qui les accompagnent.

[15] Qu'il nommera *poumon marin* dans un contexte où la médecine antique se fonde principalement sur les écrits d'Hippocrate et sa théorie des humeurs qui faisait l'analogie entre les quatre éléments naturels et les tempéraments humains ou encore les saisons. Les éléments de l'eau et de la terre sont associés au flegme, mais aussi au Nord, à l'hiver et au froid.

Figure 3 : carte de G. Mercator (1595/1606), *Septentrionalium terrarum descriptio*, Amsterdam.

Si le *lointain* est représenté comme une zone-limite située à l'extrémité des cartes, il faudra attendre le début du XVIIIème siècle pour voir une représentation focalisée sur l'Arctique. L'Europe fut en effet longtemps la référence géographique principale des mappemondes, laissant les zones arctiques situées sur le haut de la carte.

Gerhard Mercator publie cette représentation cartographique (figure 3) particulière de la région polaire arctique en 1606. Cette carte ci-contre illustre la position centrale pour la première fois représentée de la zone arctique avec le Pôle en son milieu et vue de dessus depuis un angle perpendiculaire à 90°.

Sur cette carte, on devine une montagne à quatre pans au centre d'une mer libre qui s'écoulerait à l'intérieur de la Terre depuis les zones plus méridionales. Les pans de la montagne figurent les axes des quatre points cardinaux. Cette vision de l'Arctique et du Pôle Nord donne à l'Arctique imaginé une signification plus centrale et prévisionnelle des grandes explorations à venir en hautes latitudes.

Ainsi, certaines représentations issues des mythes ont subsisté jusqu'à aujourd'hui où le Pôle Nord et la zone arctique en général sont encore appelés le *sommet* de la Terre, le *bout* du monde, signifiant ce qui est *à l'extrémité de* ou *tout en haut* sur la carte dans l'imaginaire occidental. Le scientifique Jean Malaurie n'hésite pas à faire appel à ces représentations et les utilise dans ses ouvrages destinés au grand public comme par exemple le Beau livre l'*Appel du Nord* où il titre l'un de ses textes « Au sommet de la Terre : un peuple inconnu » (2001 : 26). Le guide en kayak et naturaliste Emmanuel Hussenet rappelle le fort pouvoir d'attraction dans ses écrits car « […] cette localisation du pôle Nord préliminaire à son exploration permettra longtemps à l'imaginaire d'exercer ses prérogatives » (2004 : 123). Le Pôle constitue en effet un centre d'intérêt et une des accroches principales qui éveillent la curiosité des voyageurs, notamment d'après les récits de la *course au Pôle* Nord qui a opposé Peary et Cook au début du XXème siècle.

La mythologie grecque aurait considéré l'Arctique comme une terre où le soleil brille en permanence, une terre couverte d'or et de richesses où les héros mythiques[16] tels que Thésée et Persée se seraient rendus. Robert McGhee[17] évoque à cet égard un imaginaire tourné vers « l'idée d'un refuge tropical […] comme les rumeurs évoquant de secrètes vallées de forêts de palmiers dans le Grand Nord canadien et l'Arctique européen » (2006 : 34). Cette vision du *paradis perdu* opulent aurait contribué à alimenter le côté

[16] Dans la mythologie, Apollon, dieu grec du chant, de la poésie et de la musique, serait parti pour l'hyperborée et y retournerait chaque hiver.

[17] Robert McGhee (2004) anthropologue spécialisé dans l'histoire de l'Arctique, a étudié les perceptions du Grand Nord et leurs conséquences depuis le début du XXe siècle sur les Occidentaux, les populations habitantes de l'Arctique et leur intégration face aux changements sociétaux et enjeux de la globalisation.

accueillant et clément d'un Arctique imaginé au climat doux, tropical, de l'Antiquité jusqu'à la fin du Moyen Age.

Le rationalisme scientifique de l'époque des Lumières, s'il réoriente la théorie de la connaissance, ne semble pas venir bouleverser l'imaginaire du Grand Nord des premiers explorateurs qui s'attendent pour certains à voir se matérialiser des représentations issues de l'Antiquité (Malaurie, 2002). Pourtant, par la découverte du réel, l'imaginaire évolue ; si certains éléments comme l'idée d'une végétation tropicale semblent disparaître, l'Arctique imaginé tend à se renforcer en se focalisant sur certains aspects tels que la blancheur de la glace par exemple. Des éléments physiques se juxtaposent aux éléments symboliques. En outre, l'imaginaire perdure aussi parce que ce dernier est réinvesti pour nourrir des ambitions économiques, notamment à travers le tourisme comme l'analyse le montre.

De plus, l'ère des grandes explorations et plus tard, de la colonisation, semble avoir agi comme une préhistoire du voyage favorisant l'assouvissement de cette curiosité pour l'Ailleurs. L'idée de conquête, et d'aventure à travers elle, avec l'héroïsation de l'aventurier, n'a fait que renforcer un imaginaire du Grand Nord exacerbé par des traits caractéristiques séculiers comme l'exemple des grands espaces.

2. La référence aux écrivains-explorateurs-chercheurs

De nombreux auteurs ont écrit sur leurs expériences de l'altérité. Si la littérature de voyage est connue à travers les récits de Louis-Antoine de Bougainville, James Cook, Pierre Loti ou encore Chateaubriand, ce genre littéraire du récit de voyage voit sa popularité se développer et un style particulier, celui de l'ethnologie narrative, apparaître au courant du XXème siècle. A un romantisme extrapolant le sublime des terres visitées succède une démarche plus engagée de ces écrivains voyageurs. Ainsi, l'Arctique concerne des auteurs explorateurs qui sont aussi des chercheurs, particulièrement des ethnologues.

Suivis par des ouvrages photographiques sous forme de Beaux livres, de nouveaux récits de voyage sont publiés, favorisant ainsi la réédition d'anciennes œuvres du même genre portant sur ces zones septentrionales du globe.

La réédition de ces ouvrages témoigne d'un intérêt croissant pour ces espaces de la part d'un grand public qui redécouvre l'Arctique aussi par la numérisation et la diffusion internationale de certains récits de voyage ou d'exploration parfois inconnus ou très anciens. La récente littérature scandinave traduite en français, répond aussi à l'intérêt occidental d'une mode pour le style nordique et le Grand Nord imaginé. Au milieu du XXème siècle, les ouvrages de référence du monde francophone sur l'Arctique émanent des rares expéditions de quelques auteurs tels que Roger Frison-Roche, Jean Malaurie, Paul-Emile Victor, pour n'en citer que quelques-uns, auxquels se réfèrent largement les francophones européens. Durant le siècle dernier jusqu'à aujourd'hui, ils ont en effet largement contribué à alimenter et alimentent encore l'imaginaire du Grand Nord à travers leurs récits de voyage.

Le Grand Nord est en effet considéré comme un espace géographique objet de curiosité, dont les découvertes et/ou constatations seront systématiquement mises par écrit. La richesse de la posture scientifique de l'ethnologue permet d'avoir des informations riches, exhaustives, et ce, dans la plus grande proximité du quotidien de l'Autre.

Il est à mon sens utile de se fonder sur les écrits de J. Malaurie pour appréhender le discours de l'imaginaire géographique du Grand Nord dans un monde francophone où il a été un des auteurs les plus diffusés. En effet, Jean Malaurie, professeur, chercheur et

écrivain français né en 1922 et mondialement connu et reconnu pour ses travaux sur l'Arctique, mais aussi pour la vulgarisation et ses récits de voyage anthropologique sur place, est une des figures marquantes des recherches et récits de voyage en Arctique de la seconde moitié du XXème siècle. Il fait figure de pionnier dans le genre littéraire du récit de voyage ethnographique, en utilisant et intégrant des méthodes anthropogéographiques à ses écrits. Ses recherches ont dès lors fortement influencé un certain discours porté sur le Grand Nord qu'il importe de rappeler ici.

Dans son parcours, il fait ses premières expériences en tant que géographe dans les Expéditions de Paul-Emile Victor en 1948 et 1949, pour sillonner ensuite l'Arctique canadien, groenlandais, alaskien et sibérien de manière solitaire avec le soutien du CNRS pour 32 missions au total. Outre l'objectif d'étudier les communautés inuit de l'Arctique dans leur mode de vie, ces expéditions en solitaire ont permis à J. Malaurie une totale immersion dans la vie quotidienne des Inuit. Tout en cartographiant des zones côtières de l'Arctique canadien, J. Malaurie marche énormément et tente par cette forme d'introspection particulière de comprendre ce que l'intérêt pour l'Autre pourrait apporter aux Occidentaux. Il ne se rend pas tout de suite compte de cet aspect au départ, étudiant d'abord la géomorphologie, les pierres et la cartographie des lieux pour ensuite s'intéresser à l'ethnographie et l'ethnohistoire pour lequel il fera une deuxième thèse. L'auteur transpose cette fascination pour la complexité ordrée des éléments naturels sur la gestion de l'humain non-occidental dans son quotidien et/ou en collectivité, d'où son intérêt pour les zones de survie difficile, déserts de sable ou de glace.

La gestion de la survie du vivant est un point crucial d'intérêt pour J. Malaurie. Il étudie les rapports de l'humain à la nature, et plus particulièrement le dialogue harmonieux des Inuit avec leur environnement arctique pour en tirer des enseignements. Cet intérêt d'apprentissage auprès des Inuit est perturbé en 1951, notamment par les conséquences des infrastructures de la base américaine de Thulé qu'il constate sur une communauté inuit lors d'un séjour sur place. Précédent le déplacement du village à une cinquantaine de kilomètres (l'actuel Qaanaaq) du lieu de vie d'origine où se situe la base, il veut défendre ce qu'il appelle le « viol d'un mythe », autrement dit un mode de vie non-occidental bafoué. Outre les éléments minéraux et glacés, le Grand Nord représente pour lui la vie d'humains conduits par leur mythe dans un rapport harmonieux à la nature. De ces enseignements issus de la vie chez les Inuit, l'imaginaire occidental prend alors une dimension particulière pour J. Malaurie qui influence fortement son discours et la restitution de ses travaux de terrain sur place. En effet, pour lui, l'atteinte faite à la culture inuit du Groenland, notamment d'après le constat de Thulé, c'est ébranler, voire détruire un des piliers du Grand Nord habité dont l'*archaïsme*, comme il le nomme, est source d'enseignement pour l'Occident. Le mythe fait partie de cet *archaïsme* dont il se fait le garant, avec la sémantique de symboles tels que « le pôle géomagnétique nord, la paix de l'étoile polaire, la Thulé de Faust, la Thulé éternelle » (séquence audio [00 :01 :13 – 00 : 01 : 20], France Culture, 22.02.1991).

Pour lui, l'Arctique imaginé ne peut être dissocié de cette origine mythique sur laquelle son discours se fonde. Outre les événements politiques de Thulé, l'usage de l'imaginaire agit comme une libération face à une « écriture sèche et impersonnelle » (2001 : 10) de ses premiers travaux scientifiques de cartographes et géomorphologues où il fallait « s'en tenir aux faits, et rien qu'aux faits » (Ibid. : 10). Ainsi, il décide de transmettre un savoir sur le Grand Nord par l'entremise de livres vulgarisés par lui dès 1955 sous forme de récit de voyage ethnographique où l'usage du discours de l'imaginaire est très présent même s'il n'est pas explicité en tant que tel. Pour lui, l'imaginaire vise en effet non seulement à faire rêver, mais plus encore à faire prendre conscience des conditions de l'Autre non-occidental confronté aux changements. Pour ce faire, il écrit un livre qui pourrait être un manifeste, intitulé *Les derniers rois de Thulé : Avec les Esquimaux*

polaires, face à leur destin. Dans une optique d'action politique pour la défense des Inuit, cet ouvrage résonne pour J. Malaurie comme un témoignage de la rencontre entre monde occidental industrialisé et peuple minorisé inuit suite à ses premières expéditions sur place.

C'est donc dans le cadre de cette « indignation d'humaniste » que J. Malaurie se réfère, certes implicitement, mais avec quelle force, à l'imaginaire du Grand Nord comme un outil dans son combat pour la conservation du mode de vie inuit.

Publié la première fois en 1955, le livre *Les Derniers rois de Thulé* fera l'objet de cinq éditions qui affineront son analyse sur le quotidien vécu avec les Inuit. Cet ouvrage considéré comme l'œuvre majeure de J. Malaurie, sera revu, augmenté et réédité dans plusieurs maisons d'édition, en 1996, 1999, 2000 et 2001. Diffusé dans le monde entier, il sera traduit en 23 langues et considéré comme la référence internationale des ouvrages sur le Grand Nord. Ce livre fondera aussi la Collection *Terre Humaine* dirigée par Jean Malaurie aux Editions Plon. Ce livre sera adapté en un film projeté pour la première fois en 1969 sous forme d'un documentaire ethnologique sur les Inuit.

Cet événement particulier de l'expédition de 1951 à Thulé marquera donc un tournant pour J. Malaurie qui poursuivra la suite de ses travaux sous le signe de l'engagement[18] pour la compréhension et la conservation de la vie inuit. La création du Centre d'Etudes arctiques en 1957 ainsi que d'autres formes d'engagement feront de J. Malaurie une référence en matière de recherches et témoignages sur l'Arctique. L'ouvrage *Ultima Thule* publié à nouveau en 2000 et la série *Hummocks* dès 2003, constituent les quelques exemples de rééditions et de diversifications des supports médiatiques d'œuvres. Celles-ci témoignent d'un intérêt croissant pour l'Arctique, et notamment l'Arctique habité avec une méthode d'analyse anthropogéographique spécifique sur le rapport de l'humain à la nature.

Outre les récits de voyage ethnographiques, parmi les nombreuses publications et rééditions, on compte aussi la littérature documentaire sur le voyage à travers les guides touristiques sur l'Arctique. Inconnus des étals des librairies ou bibliothèques avant les années 1990, certains guides[19] revalorisées dans les librairies dès les années 2000, font désormais référence pour le touriste européen. Ces lectures témoignent de la valorisation des cultures polaires et d'une altérité arctique à redécouvrir.

Cette vision de Jean Malaurie sur la vie des Inuit comme alternative au matérialisme occidental, peut apparaître chez le lecteur occidental comme un enseignement à

[18] Jean Malaurie fonde le Centre d'études arctiques en 1957, un laboratoire interdisciplinaire sur les sciences de la terre, sciences de la vie et sciences sociales de l'Arctique sous l'égide de l'EHESS dès 1992. La bibliothèque du Centre d'Études Arctiques couvre aussi bien l'Arctique que l'Antarctique, avec plus de 40000 titres dont des livres rares et anciens de l'exploration polaire et contact avec les Inuit.
Très actif sur la scène internationale, il s'engage aussi auprès de divers organismes en tant que conseiller international, notamment auprès du gouvernement danois pour le Groenland, pour les Affaires indiennes dans le cadre du *Northern Research Cooperation Center* et autres missions entre autres éducatives dans l'Arctique canadien. Jusqu'à la fin de sa vie, J. Malaurie s'engage, notamment en tant qu'Ambassadeur de bonne volonté pour les régions arctiques (domaines des sciences et de la culture) dans la commission arctique créée au sein de l'UNESCO. Il aura aussi la présidence d'honneur au Congrès de l'Année Polaire Internationale 2007-2008 dont celui des « Problèmes arctiques environnement, sociétés et patrimoine » à l'occasion du Cinquantenaire du centre des études arctiques

[19] Ainsi, le guide intitulé *Groenland*, réédité par l'agence touristique *Grand Nord Grand Large* en 2004, complète des œuvres telles que l'ouvrage naturaliste *Faune et Flore du Grand Nord* sorti en l'an 2000, *The Arctic* de Lonely Planet – édité la première fois en 1999 et réédité sous *Greenland and the Arctic* en 2005 – ou encore *Iceland, Greenland and the Faroe Islands* en 2001. Les maisons d'éditions allemandes, comme Stein en 2005 et Dumont en 2007 puis 2012, produisent un guide sur le Groenland.

poursuivre, du moins un message à entendre. Avec la création du Centre d'études arctiques et de sa bibliothèque, « Le Fonds Polaire Jean Malaurie est sans aucun doute la seule bibliothèque polaire en France et peut rivaliser avec les grandes bibliothèques polaires dans le monde » selon le site officiel de Jean Malaurie, venant ainsi appuyer l'importance de cet auteur dans la recherche et la littérature francophone en général. En outre, l'ensemble de ces trois bibliothèques (Bibliothèque Centrale, Bibliothèque du Musée de l'Homme et Fonds Polaire Jean Malaurie) constitue une « source de documentation unique au monde sur ces espaces », notamment dans le domaine de l'histoire de l'exploration polaire et l'ethnohistoire arctique.

Le reconnaissance des Inuit pour le travail de J. Malaurie est aussi un aspect important de la renommée de J. Malaurie ; distingué par le *Nersornaat*, Médaille d'or du Parlement groenlandais remise à Paris, J. Malaurie est décoré par la Présidente du Parlement groenlandais Ruth Heilman le 27 février 2009. Il est reconnu comme un des piliers fondateurs de la recherche polaire française et de sa restitution sous forme de romans et de récits de voyage, mais aussi un des piliers de construction de l'imaginaire occidental sur le Grand Nord.

Un autre chercheur a marqué les esprits de la vie occidentale francophone. Paul-Emile Victor (1907-1995) effectue plusieurs explorations polaires au Groenland. Fondateur des Expéditions polaires françaises en 1946 pour lesquelles il travaillera pendant une trentaine d'années. Il se retire à 70 ans en Polynésie française. En 1989, le musée polaire Paul-Emile Victor est créé à Prémanon dans le Jura français. Auteur d'une quarantaine d'ouvrages scientifiques, ethnographiques, techniques, de vulgarisation et d'aventures, il est à l'origine de très nombreuses revues et articles.

Ces ouvrages regroupent des récits de voyage tel que Boréal (1954), mais aussi des guides touristiques, des biographies ou encore un ouvrage pédagogique sur l'Arctique en regard du réchauffement climatique. P.-E. Victor obtient le prix de l'Académie française en 1973 pour l'ensemble de son œuvre littéraire.

Fondée en 1992, l'Institut Paul-Emile Victor (IPEV) regroupe des communautés de chercheurs sur l'Arctique. Issu de l'Institut français pour la recherche et la technologie polaires (IFRTP) créé en janvier 1992, l'institut PEV est le produit de la fusion des Expéditions Polaires Françaises (EPF) et de la Mission de recherche des Terres australes et antarctiques françaises (TAAF). Il a été renouvelé en 2002 pour une durée de 12 ans sous le nom *d'Institut polaire français Paul-Émile Victor* (IPEV).

Outre son musée, le Centre polaire Paul-Emile Victor organise événements et conférences tout en développant des collaborations avec le tourisme, comme le site officiel de l'IPEV l'indique et le rend visible. Le Directeur du Centre Paul-Emile Victor, guide naturaliste en moyenne montagne et en zones arctiques, travaille aussi comme guide polaire auprès de l'agence touristique *Grand Nord Grand Large* spécialisée dans les destinations arctiques. Ainsi, outre les liens à travers les ouvrages d'auteurs comme Victor ou Malaurie, le Grand Nord est présent aussi par l'interface du partenariat entre ces différents canaux de promotion de l'Arctique, et notamment par l'offre de voyages encadrés par le tourisme en Arctique.

Néanmoins, les œuvres[20] de Jean Malaurie, de Paul-Emile Victor, mais aussi de Roger Frison-Roche (1906-1999) tels que *Peuples chasseurs de l'Arctique* en 1966 pour ce

[20] Leurs ouvrages que l'on retrouve sur les différents terrains d'étude de ce travail : dans la galerie d'art inuit de Morges comme dans le hall de l'agence *Tourist Nature* d'Ilulissat ou encore à bord du navire de croisière où s'est déroulé une partie de mes enquêtes.

dernier, ont largement participer à construire l'imaginaire occidental du Grand Nord exploré. Tout comme J. Malaurie, R. Frison Roche a visité le désert du Hoggar saharien avant de partir vers les hautes latitudes, déjà attirés par les grands espaces.

Le statut de chercheur, d'explorateur, voire d'alpiniste a aussi conforté, en plus de leur discours sur le Grand Nord, l'idée projetée de l'aventure pour le lecteur.

3. La figure du héros

Compte tenu d'une démarche qui s'appuie sur la valorisation des sources de l'imaginaire du Grand Nord, plusieurs formes d'expressions des représentations de l'Arctique dans l'art, la littérature, le cinéma, sont mobilisées ici afin de mettre en parallèle les divers canaux discursifs que l'Arctique a empruntés au cours des siècles derniers. A travers ces expressions, les représentations du Grand Nord permettent ainsi de mettre en lumière et de manière exhaustive, les principaux faisceaux d'éléments sur l'objet géographique du Grand Nord.

Dans la construction sociohistorique du discours sur le Grand Nord, il est utile d'observer l'apport des études littéraires pour les sciences sociales. La production littéraire sur le Grand Nord est massive entre la fin du XIXème et le début du XXème siècle ; les liens à l'identité « nationale »[21] de la part d'auteurs européens non nordiques sont quasiment inexistants dans les œuvres. Par contre, le lien émotionnel que certains auteurs entretiennent avec les lieux du Grand Nord extraterritorial scandinave[22] reste cher à leurs yeux, comme le danois Jørn Riel le montre vis-à-vis du Groenland. Les œuvres littéraires constituent donc un laboratoire des savoirs sociaux sur l'imaginaire fondé ici sur la mise en scène de l'explorateur dans l'Ailleurs révélateur d'un « gisement de catégories nouvelles qu'un travail inductif vise à décanter, tout en assumant de manière franche [la] part active de création dans cette élaboration » (Barrère et Bartucelli, 2011).

En ce sens, outre la reproduction et/ou la création, la recherche en littérature comparée sur les écrits nordiques apporte un éclairage particulièrement intéressant sur le Grand Nord symbolique, la signification des lieux à travers des ouvrages francophones touchant aussi bien des sources européennes que nord-américaines.

L'imaginaire géographique du Grand Nord fait l'objet d'interprétations qui suivent deux axes principaux : ambivalent, le Grand Nord est à la fois repoussant et à la fois attirant. Les modes d'expressions du Grand Nord, ou plutôt des *Nords* dont « la multiplication dépend des époques et perspectives » (Chartier et Walecka-Garbalinska, 2008 : 24), restent le plus souvent associés à la littérature. Les ouvrages littéraires, particulièrement les romans français, québécois et scandinaves, en constituent de riches exemples. Louis Hémon ou Maurice Constantin-Weyer font partie de ces écrivains français de renom les plus fréquemment cités, notamment pour l'oeuvre *Maria Chapdelaine* largement reprise par les Canadiens.

Cette littérature se situe dans « une zone tampon […] ou dans une représentation […] magnifiée des clichés boréaux » (Bouchard *et al.*, 2004 : 46). Bien que le modèle unique du récit nordique n'existe pas, certaines thématiques sont récurrentes que les auteurs soient européens ou non ; ainsi, les trames de ces œuvres sont focalisées sur les

[21] La formulation d'identité « nationale » entre guillemets correspond à une volonté politique propre sans prendre en compte la théorisation de l'identité telle que l'a faite Benedict Anderson dans *Imagined communities* (1991 ; trad. en français en 1996).

[22] J'intègre dans la définition de la 'Scandinavie', le Danemark, en plus de l'acception standard des deux nations que sont la Suède et la Norvège.

thématiques de la colonisation, de l'aventurier ou de la mythologie qui agissent comme un miroir où « […] le « niveau polaire » d'un lieu est aussi celui des mentalités et des productions identitaires et culturelles » (Chartier *in* Chartier et Walecka-Garbalinska, 2008 : 25). Parmi la diversité des schémas utilisés dans les récits de voyage romancés, plusieurs de ces thématiques peuvent se regrouper autour d'un axe particulier : le voyage solitaire du héros dans le lointain.

La narration prend donc parfois des accents héroïques pour raconter et décrire un quotidien : « [l]es techniques employées au voyage, à la chasse, à la construction de maisons ou à la fabrication de vêtements sont très souvent présentées avec plus ou moins d'exactitude documentaire, pour mieux s'incruster dans une tradition culturelle nationale comme des gestes véridiquement héroïques » (Ibid. : 17-18). En outre, ces techniques littéraires font appel à l'imaginaire des auteurs et à leur projection dans l'Ailleurs. Hormis cette figure du héros comme *leitmotiv* de ces œuvres nordiques, d'autres exemples sont aussi repris tels que la thématique de la chasse ou encore du sacré. Cette figure du héros constitue cependant le mode par lequel le lecteur se projetterait le plus facilement dans l'Arctique dans l'optique d'un imaginaire orienté sur la notion d'exploration et d'aventure.

La question du mythe à ce sujet a fait l'objet de nombreux travaux, notamment dans la géographie humaniste[23]. Ainsi, le Nord s'inscrit dans les textes narratifs comme « une variable qui change de signification selon les périodes de l'histoire, tout en s'appuyant sur un discours universel forgé par des siècle de représentations sans contact réel avec le lieu évoqué »[24]. Les récits gardent donc une trame de base, mais varient dans les éléments qu'ils mettent en avant, selon des objectifs principalement politiques ; le XIXe siècle repose sur « […] une appropriation physique du territoire […] » (Bouchard *et al.*, 2004 : 44), menée par des objectifs géostratégiques, alors que la recherche d'une vision apolitique se met en place dès la fin du XXème siècle avec la volonté de montrer un autre imaginaire des lieux. Avec cette production littéraire[25], « le Nord est donc un rêve mobilisateur […] », une terre rêvée qui permet de laisser ouvert cet espace géographiquement et « d'inscrire le *topos* de l'indétermination dans la fiction » (Ibid. : 51).

Cette mise en scène du Grand Nord se fonde sur un schéma narratif dont les récits décrivent des espaces inhospitaliers et racontent les luttes et combats de l'humain contre les éléments naturels, mais aussi contre eux-mêmes. Le décor de l'histoire par les éléments cités ci-dessus ainsi que le canevas de la narration, imposent des représentations amalgamées sur la dureté des conditions de l'Arctique et sur l'héroïsme de ceux qui s'y aventurent. Outre l'hostilité du milieu, dans sa quête de pureté, l'humain est dépeint comme un être solitaire sombrant dans la folie ou le vertige : « [e]xplorateurs, écrivains et héros de romans témoignent de leur fascination pour la pureté, le vide et parfois le vertige que provoque cet espace dégagé de tout élément » (Ibid. : 26). Les

[23] Dans la phénoménologie, les mythes font partie intégrante de l'imaginaire car leur fonction serait selon Mircea Eliade « […] de raconter l'histoire sacrée d'une genèse, d'une formation, expliquant ainsi et justifiant le monde et ses composantes, les communautés, les cités, les nations et les états » (Aspects du mythe, 1963, tirée dans Boia, 1998 : 168). Que l'on parle de mythes historiques ou politiques, « la nostalgie du passé est une constante, et son idéalisation aussi, ce qui explique l'invocation de l'âge d'or et le regret du « monde que nous avons perdu » » (Boia, 1998 : 183) ou plutôt que nous sommes en train de perdre car « [l]e mythe est censé reproduire une histoire vraie, mais sa vérité se veut plus essentielle que la vérité superficielle des choses. » (Boia, 1998 : 41).

[24] Problématique tirée du site du laboratoire de recherche sur l'imaginaire du Grand Nord de l'UQAM sur [URL : http://www.crilcq.org].

[25] Outre Elise Turcotte, Elise Tremblay est une autre auteure qui représente le Nord comme le refuge du rêve, de l'errance et de la fuite pour ceux qui cherchent « à résoudre leurs problèmes d'adéquation au réel. » (Bouchard *et al.*, 2004 : 48).

grands espaces arctiques sont donc un appel accueillant au *vide* en tant que relai anti-spleen (Corbin, 1988). Le Grand Nord peut ainsi être considéré comme source et ressource d'initiatives et de quête.

Au-delà des récits d'aventure, certaines œuvres prennent un accent socio-anthropologique en caractérisant les us et coutumes des populations du Grand Nord. Même si l'intérêt des auteurs occidentaux pour la description de l'altérité tend à dévaloriser les peuples autochtones, quelques rares écrivains prennent le parti de l'Inuit qu'ils font intervenir au sein même du récit.

Des centaines d'œuvres de fiction portant sur le Grand Nord ont été étudiées[26] d'après les éléments de figures récurrentes ; ceux « de l'Inuit, du colon, du Scandinave, du Viking, de l'Amérindien, du chercheur d'or, du marchand, du missionnaire, et de l'explorateur » (Ibid., 2008 : 24) qui servent à renforcer le caractère *nordique* par l'ajout, dans le récit, de personnages autochtones typiques des lieux du Grand Nord. Outre les figures données aux acteurs de cette *nordification*, le positionnement de ces personnages constitue aussi un facteur qui renforce le contraste entre l'Occidental et le Non Occidental ; l'héroïsation du colon, du chercheur d'or ou encore du trappeur, participe à construire la figure positive et valeureuse de l'Occidental.

Le parallèle entre littérature et sciences sociales, plus spécialement dans la relation que l'Occidental entretient avec l'Autre, est réellement intéressant à relever, notamment à travers les travaux de H. Bhabha (1994) à propos de sa théorie de l'ambivalence.

Le désir d'identification à l'Autre est en effet une composante forte de l'identité que l'on retrouve dans la littérature et les sciences sociales. Le voyageur se construit une forme d'altérité dont le hiatus de la différenciation est la clé de la conception de l'altérité. L'identification par rapport à l'Autre est effective jusqu'à la rencontre avec cet Autre ; elle disparaît donc pendant le voyage sur les lieux où cet Autre se trouve, pour réapparaître au retour du séjour, comme l'analyse le montrera. De manière plus métaphysique, ce processus d'identification s'inscrit dans la quête de soi et le désir d'un accès vain à une image de plénitude et de totalité. L'image de cette acceptabilité proviendrait de la période de la conquête des pôles où le Grand Nord devient collectivement synonyme d'héroïsme et de dépassement de soi (Antomarchi, 2009).

L'imaginaire a toujours été habité par l'idée de terres lointaines. Si le désert de sable a depuis longtemps été reconnu comme ayant un imaginaire fort, le désert de glace recouvre tout autant cette caractéristique. En Europe, le Grand Nord a souvent fait l'objet de critiques et de connotations négatives dans les œuvres de la littérature française (Moura et Dubar, 2000). Cependant, la description faite des Inuit par les écrivains n'est pas seulement menée par un idéal, mais a souvent permis et servi leurs propres intentions narratives, à vision idéologique et politique (Hulan, 2002).

Ces récits de voyage et restitutions d'études ethnographiques débouchent sur le développement d'une thématique particulière ; celle de l'aventure. Cette dernière ne peut être mise en scène sans les éléments naturels qui donnent le cadre narratif des lieux du Grand Nord.

[26] Dans le cadre d'un projet collectif sur l'imaginaire du nord mené à Montréal.

D. LE GRAND NORD PAYSAGER, UNE NATURE TOUTE PUISSANTE

Les récits véhiculent un discours sur les éléments constitutifs du paysage arctique « tels que l'iceberg, l'ours polaire, le froid, les aurores boréales, l'absence de repères, la désolation, la solitude, les lieux éloignés, le nomadisme, le refuge, l'insistance sur les couleurs bleue et blanche, la neige, l'absence d'arbres [qui] permettront de construire un décor nordique » (Bouchard *et al.*, 2004 : 24).

Cette mise en scène narrative est engendrée par la mobilisation de certains termes ancrés dans le discours.

1. Les *grands espaces* ou la quête de liberté

a) Des grands espaces explorés, accessibles puis revendiqués

Les *grands espaces,* caractéristiques du Grand Nord symbolique, sont étroitement liés à la thématique de l'exploration, et plus précisément à la notion de liberté.

La fin du XIXème siècle marque la finitude du monde. En 1900, Jack London intitulait un de ses textes *Le Rétrécissement de la planète*, témoignant de ce sentiment de réduction des distances symboliques. Ainsi, il semblerait que les explorations et les débuts du projet colonial marquent un tournant dans la symbolique de ces *grands espaces* non occidentaux. Le *lointain* mystérieux disparaît au profit d'une prise de conscience d'un monde fini qui semble réduire les distances à l'Ailleurs. Les espaces longtemps méconnus sont *accessibles* puisque *déjà* découverts. Les écrits de Chateaubriand dont *Voyage en Amérique* font part de ce changement de paradigme avec l'arrivée de moyens de transport technologiques rapides. Ce processus de rapprochement, de l'Autre semble alors se faire par un *dés-éloignement* des mondes et des lieux. Signant la fin de l'exploration au sens de la découverte, ce rapprochement signifie-t-il aussi la fin de l'aventure ? Il semblerait que non ; certaines données ont déplacé le discours sur un autre contraste que la dualité du monde connu et inconnu.

Si l'Arctique, depuis sa découverte n'est plus un espace *à découvrir* et *à conquérir*, la symbolique de ces grands espaces perdure, mais dans le sens d'une *contre-conquête* antimatérialiste. Le Grand Nord est en effet vu selon lui comme un « anti-monde placé sous le signe de l'inversion » (2002 : 84) tel que le décrit J. Malaurie. La Révolution industrielle et ses conséquences ont transformé la signification de l'Ailleurs désormais fondée sur le contraste entre grands espaces naturels vierges et espaces artificiels réduits du quotidien issus de la modernité de l'*Ici*.

L'Arctique n'a pas échappé à cette idée, parfois effective, de la conquête occidentale et des fins *civilisationnelles* du monde. L'affirmation des objectifs de la politique coloniale a commencé à effacer cette part de mystère des espaces de hautes latitudes. Considéré comme moins accessible à la conquête et plus préservé que d'autres espaces, le Grand Nord spatial est aujourd'hui encore plus animé par la notion d'aventure que ses espaces peuvent offrir.

Les *grands espaces* de l'Arctique agissent alors sur un mode de la distinction soit par rapport aux espaces occidentalisés pris par le tourisme de masse, soit en réaction à l'espace restreint de l'*Ici*. Par effet de miroir, les grands espaces répondent au besoin humain de liberté ressenti vis-à-vis d'un quotidien aux normes balisées. Si S. Venayre

considère cet appel des *grands espaces* comme une sorte de nostalgie de l'espace (2002 ; 2012), le cas particulier du Grand Nord est aussi concerné, particulièrement dans le sens d'une nostalgie qu'on pourrait qualifier autant d'horizontale, de type spatial, plutôt qu'une nostalgie exclusivement liée au facteur temporel. Si ce sont en effet les lieux qui occupent cette réflexion, le facteur du temps est compréhensible dans la mesure où le monde moderne fait l'objet de critiques, de déploration, d'un certain nivellement du monde dans une certaine « chronologie de l'effacement » (Venayre, 2002 : 144).

Dès la seconde moitié du XIXème siècle, les espaces sont ainsi devenus des espaces explorés, donc *accessibles*, puis revendiqués comme tels au début de la moitié du XXème siècle. Un nouveau type d'exploration voit le jour dès les années 1930 ; le néoexplorateur est né. On passe de la découverte à la notion d'authenticité revendiquée de ces grands espaces. Déjà pour J. Malaurie, l'image du purgatoire du pôle Nord dans les représentations du Grand Nord *hostile* est transformée à travers la quête du sacré en une « matérialisation de rêves immémoriaux et d'utopies purificatrices » (2002 : 83), d'où l'idée de pureté attribuée au Grand Nord dans les discours touristiques faisant la promotion des vastes espaces blancs.

L'authenticité signifie d'abord un appel à la nostalgie de l'exploration. Les pratiques de l'exploration moderne apparaissant en prémisses au voyage touristique, les conditions de l'exploration aventureuse tentent d'être recréées. On essaie à nouveau d'augmenter la distance à l'altérité en développant l'atmosphère de découverte d'espaces inconnus, un faux-semblant exaltant du risque, de l'aventure, de la situation inattendue. Ce mouvement vient en écho à un quotidien balisé, ordré où rien ne semble perturber une stabilité apparente. L'impact des sensations et des émotions dépasse ainsi la connaissance du rationalisme scientifique recherchée dans ces lieux au temps des grandes explorations. Les grands espaces sont désormais des espaces de *jeu* développé plus loin dans la deuxième partie de ce chapitre, des espaces de sentiment de liberté. Cette invention de l'espace est fortement liée aux pratiques qui font les lieux.

a) Le sentiment du risque à la nature et l'ours polaire

C'est à partir de 1616 que les grandes explorations polaires commencèrent avec William Baffin. J. Malaurie retrace l'histoire des vingt-et-une grandes explorations de la baie de Baffin à travers son récit *Ultima Thulé* publié en 1960. Il conte les aventures de John Ross et de sa rencontre avec les Inuit, celles de John Franklin et de la perte de son équipage britannique, ou encore les aventures de l'explorateur Knud Rasmussen et ses premières expéditions ethnologiques au Groenland. Richement illustré de photographies et de gravures, cet ouvrage utilise la thématique de l'aventure, plus précisément du risque et du danger pour restituer les difficultés rencontrées par les explorateurs de l'Arctique entre 1850 et 1950.

Il est aussi intéressant de relever les titres des ouvrages de Paul-Emile Victor pour saisir la présence des notions de *risque* et de *danger mortel* dans le Grand Nord. En 1971, Paul-Emile Victor publie *Terres polaires, terres tragiques* où il relate les difficultés de traverser l'Arctique, notamment lors des Expéditions polaires françaises des dernières années. Il publie aussi *Chiens de traîneaux, compagnons du risque* en 1974 où l'auteur évoque cette fois-ci directement le terme de risque, puis *Mes aventures polaires* en 1975 ou encore *A l'assaut du pôle Nord* en 1976, autant de titres évocateurs du danger.

Au-delà des impacts de ces récits sur le lecteur qui souvent se sent *transporté* dans l'aventure par la lecture, le goût du risque se développe avec une nouvelle prérogative issue de la popularisation du voyage ; la projection de soi dans l'Ailleurs. Alimentés par les explorations, les espaces du Grand Nord redoublent de signification. Certains traits

sont renforcés et le Grand Nord semble alors encore plus hostile, notamment par la présence d'animaux féroces tels que l'ours polaire ; plus périlleux aussi par la difficulté à franchir ces espaces immenses dans des conditions climatiques rudes.

La notion de défi et de surpassement des limites dans cet environnement *extrême* fait partie des conditions-cadre de l'aventure recherchée dans le Grand Nord. Prendre des risques, c'est donc s'exposer, tester ses limites et se débrouiller dans une optique de survie. Cette idée issue de l'histoire de l'exploration occidentale fait aujourd'hui du risque une quête de *sensations* dont des éléments tels que le vertige ou encore le sentiment d'affrontement peuvent être relevés. Ainsi, l'observation de l'ours polaire sous forme d'une rencontre inédite est proposée parmi les offres du tourisme arctique.

L'ours a en effet longtemps fait figure d'icône animalier de l'Arctique. L'étymologie du terme *ours* est révélatrice ; il vient du grec, *arctos* dont le terme *Arctique* est issu. A travers les croyances chamaniques, il désigne pour les Inuit, un *animal-frère* dans l'harmonie qu'entretient l'humain avec la nature. Cette place le rend très présent dans la tradition orale (Pastoureau, 2007) de la culture inuit, mais aussi dans les récits du monde occidental ; si J. Malaurie raconte des légendes sur l'ours, il relate aussi des scènes de chasse à l'ours par les Inuit dans son ouvrage *Les derniers rois de Thulé*. L'ours constitue donc un élément central de l'imaginaire occidental du Grand Nord dans la mesure où il s'inscrit dans cette recherche de l'aventure et du défi face à la nature.

L'exacerbation des sens et des sensations se retrouve ainsi dans les pratiques touristiques : la prise de risque semble grisante, donnant parfois à certains le sentiment de *vivre* tout en *jouant* des limites de ses capacités. Comme David Lebreton le souligne, la mort approchée est une structure génératrice de sens (2000 : 56). Si elle est encore taboue, la radicalité de l'aventure mène à ce défi de la vie en passant par le risque de la mort. Cette idée du jeu dangereux est développée plus loin dans le chapitre consacré au concept de dispositif spatial. En effet, le risque doit être encadré et sécurisé pour qu'il puisse rester exaltant.

Ce profil du touriste-néoaventurier proviendrait d'une nouvelle manière d'appréhender l'Ailleurs issue directement de la littérature. Ainsi, les écrits de Jack London mettent en scène un personnage principal dans un milieu naturel considéré comme hostile et aux multiples périls et obstacles à dépasser. Cette trame se trouve à la source de la projection du touriste dans l'Ailleurs.

Outre ce transfert des acteurs des romans d'aventure ou récits de voyage d'occidentaux sur les touristes, il convient de relever un autre aspect ; celui du modèle revendiquée de la culture inuit. A travers ses écrits, J. Malaurie en témoigne en racontant la fascination qu'il a pour l'hypersensorialité des Inuit. Ce *pouvoir* de sentir et de ressentir les choses dans une forme de dialogue à la nature, ressort comme une valeur perdue de la condition moderne des Occidentaux. Le retour à l'origine semble ainsi marquer l'Occidental à la recherche de ses conditions premières.

L'intérêt marqué de cet auteur pour cette thématique informe aussi sur la volonté de *ressembler* à cet Autre (soi), voire de *faire semblant* d'être cet Autre, pour mieux retrouver des qualités perdues par l'Occidental et qu'il pense pouvoir retrouver. En se rapprochant de la culture inuit, J. Malaurie cherchait aussi à dénoncer un certain matérialisme de la société de consommation occidentale. Le retour à la nature comme valeur sûre transparaît de ses écrits sous la crainte de voir l'humain moderne incapable de se débrouiller autrement que par des repères construits de toute pièce.

Cet appel du *risque à la nature* entre dans les considérations actuelles, dans cette perspective de trouver une harmonie avec la nature, tout en replaçant la condition d'être humain parmi les autres espèces vivantes. Si le risque vise en définitive à repositionner

la place de l'humain, son lien avec la notion d'aventure, donne aux grands espaces la capacité d'apporter une plus-value à rechercher dans la figure du désert qui regroupe les sentiments du vide, de l'isolement et de la solitude.

b) L'image du désert : vide, isolement, solitude

Les grands espaces, associés à la figure de l'immensité, sont souvent représentés par les déserts dans la littérature. Les espaces du Grand Nord paysager s'inscrivent dans cette image du désert.

Les premières expéditions de R. Frison-Roche et de J. Malaurie dans le désert du Hoggar au sud-ouest du Sahara algérien auront certainement marqué ces deux auteurs qui se tourneront ensuite vers les espaces de l'Arctique. En effet, dans le Beau Livre intitulé *L'Appel du Nord*, J. Malaurie évoque l'origine désertique de son goût pour l'Arctique :

> « Géographe des déserts, je suis un homme du Nord. C'est au cœur du Hoggar saharien que j'ai ressenti l'appel de l'empire des glaces, du pays des ours et de la nuit polaire où les sons ont une résonance permettant de percevoir ce que Goethe appelle l'audible de l'invisible » (2001 : 28-29).

L'attrait de ces deux auteurs pour ces types d'espaces est issu de caractéristiques symboliques communes, retrouvées dans ce qu'on peut qualifier de *grands espaces* pour reprendre ces objets avec leurs significations symboliques. C'est en effet sous le regard de l'explorateur voyageur que ces grands espaces prennent leur signification, sous l'éclairage d'un imaginaire particulier lié à une certaine idée de l'aventure, qui demande un espace d'action suffisamment éloigné d'un point de vue géographique. Ainsi, Jean Malaurie se rend en Arctique « parce c'était plus loin, quelque part dans les brumes et les banquises où les premiers hommes de la préhistoire, les paléolithiques, chassant le mammouth, avaient franchi le Détroit de Béring pour peupler les Amériques alors désertes, et jusqu'à la Terre de feu » (2001 : 7). Outre la notion d'aventure, l'idée d'atteindre un *lointain* spatial et temporel s'oppose ici au monde occidental connu. Cet espace semble être tout ce que n'est pas l'espace de l'*Ici*, c'est-à-dire un espace *brut* de la nature.

Comme le souligne Rachel Bouvet dans l'analogie qu'elle propose entre désert ocre et désert blanc dans les *Nords imaginaires*, ces espaces planes et dépouillés que représente l'espace désertique préfigurent le sentiment du *vide*[27] associé. C'est par là que l'immensité est devenue une conquête de l'aventurier. Associée à la liberté, l'emprise de l'humain sur l'humain est très faible, contrairement à la dépendance de l'humain à la nature environnante. La métaphore figée du *désert blanc* semble donc incontournable pour désigner l'immensité et l'espace vaste du Grand Nord. Le sentiment d'abandon, étroitement lié à l'idée du risque est présent dans ce désert dont le terme latin *desertus* signifie « abandonné » selon le Grand Robert de la langue française (1990).

La représentation du paysage naturel dépouillé de toute présence anthropique comme le désert, proviendrait d'une conception occidentale fondée sur une origine religieuse. En effet, selon Jean-Robert Pitte, la conception d'un paysage désirée sans présence humaine, serait tirée d'une vision ancrée dans le protestantisme. Dépouillé d'éléments non naturels, le paysage, les grands espaces en particulier, permettrait à l'humain d'être seul face à Dieu (Pitte, conférence octobre 2012) selon son interprétation. Le côté désertique auquel le Grand Nord est aussi associé, évoquerait donc l'espace absolu de l'altérité;

[27] Voir notamment les travaux de Hédia Abdelkéfi, et le chapitre « Trois variantes de la figuration du désert : le nomade, l'anachorète, le vide » de l'ouvrage *La représentation du désert*, Université de Sfax pour le Sud, 2002, pp. 73-82.

Jean-Didier Urbain voit une « *terra incognita* radicale » (1991 : 228) où la naissance du monde est souvent évoquée au sens où l'entend K. White lorsqu'il mentionne « l'espace premier » (1982 : 50). A travers une authenticité recherchée, l'idée d'une nature inviolée et de l'archaïque du primitif, rend le désert radicalement différent dans sa perception. Espace hors du temps, l'exploration de ce *no man's land* constitue alors un défi où l'idée de l'aventurier peut se déployer aisément. Des récits de Lawrence d'Arabie, on passe à ceux de R. Frison-Roche, où les paradoxes font de la perte de repères et de la mort l'apogée de la fascination pour la nature, dans des immensités vertigineuses qui agrandissent tout pour reprendre les termes de P. Loti lorsqu'il évoque le désert. Ce dernier conforte l'idée d'un Ailleurs positif vis-à-vis de l'*Ici* car selon ses termes, « [l]e désert n'est pas décevant, lui, même ici, à ce seuil où il ne fait que commencer d'apparaître. Son immensité prime tout, agrandit tout, et, en sa présence, la mesquinerie des êtres s'oublie » (Loti, 1895 : 5). Cette figure du désert entre en résonance avec des sources littéraires du Grand Nord dans la ligne de F. Braudel (1949), où de nombreux auteurs tels que Le Clézio, B. Clavel ou encore A. Corbin ont aussi fait des analogies sur les grands espaces, qu'ils soient de forme sableuse, maritime ou glacée, notamment dans l'ouvrage *Le territoire du vide*, dans lequel A. Corbin (1988) reprend la sémantique puissante de ces grands espaces.

Ces grands espaces sont intimement liés aux caractéristiques chromatiques du Grand Nord, focalisées traditionnellement sur la blancheur.

c) La blancheur et la piste

Si le Grand Nord n'est pas *a priori* considéré comme pittoresque, la rareté des paysages arctiques et l'émotion suscitée par ces paysages, ont touché quelques peintres occidentaux, notamment danois comme l'analyse sur la ville d'Ilulissat le montre dans la deuxième partie. La pratique du voyage aura renforcé ce modèle du paysager qui mérite d'être peint.

La blancheur du Grand Nord reviendrait pour l'explorateur à combler un vide laissé par les « blancs de la carte » dont Jean Malaurie parle dans son ouvrage *Ultima Thule*. Sur la base des représentations cartographiques de Sénèque, le Grand Nord est une tentation de remplir un espace blanc sur la carte tel un « vide qui aspire » (1990 : 9) et attire l'explorateur pour finir ou terminer le monde connu.

Si le lieu de Thulé est emblématique du Grand Nord mythique habité, il a aussi contribué à véhiculer cette figure de la blancheur, notamment à travers les romans d'aventure de Cothias et Rouge opposant un héros et un sorcier qui se décrit en évoquant l'Arctique de la manière suivante : « [j]'ai visité l'Hyperborée et le blanc royaume de Thulé avant que les glaces ne l'engloutissent » (1987 : 36).

L'imaginaire géographique du Grand Nord évoque ces paysages appelés *désert blanc*, mais surtout ce qu'il s'y passe et ce qu'on y fait. En général, outre sa contemplation, on s'y déplace en traîneau à chiens, sur une *piste*. Ainsi, la contemplation de paysage n'est pas la seule déclinaison du désert blanc, mais son exploration et le chemin parcouru dans cet espace souvent repris dans la métaphore du désert. L'idée de la *piste* est ainsi fortement liée à l'imaginaire du Grand Nord. *Coutumes et techniques de la piste Blanche* de Paul-Emile Victor publié en 1948, est un ouvrage sous forme de manuel de survie en terres hostiles. Il fait état dans son introduction des analogies entre conditions enneigées en montagnes ici et dans l'Arctique. Dans le récit *Souvenirs et aventures du pays de l'or*, Jack London évoque aussi une piste à suivre, semée d'embûches et d'obstacles.

Les espaces paysagers du Grand Nord dans l'imaginaire font en effet souvent référence à une projection de l'humain seul face à une nature qu'il considère comme hors de son champ de caractéristiques. Les écrits véhiculent cet imaginaire à travers l'idée de la dispersion de l'humain dans ces lieux périphériques du globe où ne subsisteraient qu'une nature hostile ; en effet, le Grand Nord symbolique traduit l'idée que « l'espace boréal est voué à la solitude par excès de la Nature » (Malaurie, 2002b : 79).

Si le Grand Nord mythique est habité, les grandes explorations feront tomber cette image en désuétude. Le Grand Nord exploré symbolise non seulement la solitude de l'humain vis-à-vis de la nature environnante de ces espaces, mais aussi la solitude par le silence qui en découle et la petitesse de l'humain dans l'immensité. Le vide et l'isolement sont issus d'un imaginaire occidental, cette représentation n'existe pas dans le monde inuit, car ceux-ci se déplacent rarement seuls (Therrien, 2007a : 41).

La vision occidentale de l'Arctique a souvent été unilatérale dans le sens où on l'a associé à l'aspect visuel de son paysage, c'est-à-dire à sa blancheur. Cependant, ces « […] déserts blancs, ne sont pas perçus ainsi par leurs habitants (Notzke, 1999, 60 ; Therrien, 2007a : 41). » (Antomarchi, 2009 : 55). L'Occidental peut en effet difficilement concevoir ces aspects dans son esprit cartésien. Ces espaces de pureté alimentent pourtant son imaginaire et inspirent des artistes de la période romantique. A travers l'expression artistique, ces espaces semblent ainsi lavés de toute emprise humaine ; ils sont vides, silencieux et inhabités[28].

2. La froidure : figure du péril et de la mort

La figure de la froidure est une thématique connue de l'imaginaire occidental du Grand Nord. Très présente à travers des images de tempête de neige souvent reprises dans la description de conditions climatiques dites *extrêmes* du Grand Nord, cette froidure est surtout évoquée en relation avec l'idée de la mort.

Cette vision occidentale de la froidure liée à la mort semble provenir, à l'origine, de la théorie des humeurs développée par Hippocrate où le Nord représenterait l'élément de l'eau relié à la saison d'hiver avec les éléments du froid et de l'humidité. Les zones d'excès de chaud ou de froid étaient associées aux *extrêmes*, une idée que Strabon a portée dans ses écrits et qui a débouché ensuite sur la théorie des climats[29].

De nombreux écrits tels que *Les enfants du froid* de Jack London évoquent la froidure comme objet central des récits se passant dans les zones subartiques et arctiques. Le froid est une figure du Grand Nord issue aussi d'une redécouverte du mythe de Thulé. En effet, après les croyances des mythes, les discours des XVIème et XVIIIème siècles construisent la froidure arctique en l'associant au péril, à la famine et à la mort.

Au Moyen Age, la conception chrétienne attribue le Nord au lieu du purgatoire ou de l'enfer, image qui va fortement influencer les côtés effrayant et terrifiant du Grand Nord dont l'issu ne peut être que mortelle. Le mont Hekla, cette montagne figurative au Pôle notamment présente sur la carte de Mercator aurait été ce volcan du purgatoire décrit entre autres par Jacques Le Goff (1990) dans un texte en hommage à Jean Malaurie.

[28] Sans que ces considérations de conception soient à prendre en compte pour les Inuit, qui voient dans ces espaces « vides » pour les Occidentaux, une histoire, des souvenirs et des êtres mystiques.

[29] L'image véhiculée des zones tempérées est devenue celle associée au monde dit *civilisé*, reléguant les habitants du globe situés dans les parties plus méridionales ou septentrionales à des peuples non civilisés, à des *sauvages*.

L'expression figurative semble être la plus parlante en ce qui concerne la froidure. Son expression et ses significations sont en effet présentes à travers des œuvres picturales représentant, à travers la figure de la mort, les tragédies des explorations. Les œuvres du peintre animalier E. Landseer illustrent bien la figure du héros vaincu par la nature, non seulement par le froid tuant le vivant, mais aussi l'animal associé à cette nature vue comme hostile. La peinture intitulée *Man proposes, God disposes* (figure 4) représentant la tragédie de l'Expédition Franklin de 1845, aura un fort retentissement auprès de l'opinion ; le réalisme de sa représentation fera polémique, ainsi que son intitulé. L'ours polaire et la dépouille humaine du tableau, constituent deux symboles distincts d'une représentation conventionnelle du Grand Nord. Le cadavre humain a une signification particulièrement forte en matérialisant la mort du héros, thème de prédilection qu'on retrouve dans la littérature.

Figure 4 : *Man Proposes, God Disposes* (1864) de Sir Edwin Landseer (1802-1873), Royal Holloway Collection, University of London / Chrysler Museum of Art.

Au XIXe siècle, cette forme de retranscription iconographique des explorations reste à la fois marginale et originale parmi les types de peinture existants – alors plus tournés vers l'orientalisme – et elle acquiert ses caractéristiques propres dans la période romantique où l'Arctique est représenté comme lieu d'abandon, de mort et de destruction, dans une confrontation de l'humain face aux éléments de la nature.

Elle acquiert ses caractéristiques propres dans la période romantique où l'Arctique correspond, dans l'imaginaire collectif, au lieu de l'abandon, de la destruction et de la confrontation de l'homme avec la nature. Des peintres comme William Turner, ou Frederic Church avec son œuvre *Icebergs* ou *The North* (1861) (figure 6) ou encore Caspar Friedrich, avec *Le naufrage de l'espérance* ou *La Mer de glace* (1824) (figure 7), apportent un regard nouveau au courant artistique d'alors. Ils réalisent des paysages arctiques mouvementés, une mer démontée dans des situations de tempêtes et/ou de tragédies humaines, et dessinent les glaces avec des contours incertains, prenant parfois des formes de bête mythique, comme l'œuvre de François-Auguste Biard intitulée *Vue de l'Océan Glacial, Pêche au morse par des Groenlandais*, peinte en 1841 (figure 5).

Figure 5 : *Vue de l'océan glacial, pêche au morse par des Groenlandais* (1841) de François Auguste Biard (1798-1882), Château-Musée, Dieppe.

Figure 6 : *Icebergs* ou *The North* (1861) de Frederic Church (1826-1900), Dallas Museum of Art (haut)

Figure 7 : *Le Naufrage de l'Espérance* ou *La Mer de glace* (1824) de Caspar David Friedrich (1774-1840), Hambruger Kunsthalle (bas).

Le ciel semble aussi se confondre avec la mer ou la terre, et apporte aux glaces des nuances de couleurs et des teintes variées. Ces effets picturaux semblent trahir la méconnaissance de ces zones de hautes latitudes.

Les peintures ci-dessus illustrent cette atmosphère à travers la confrontation de l'humain à la nature, ce qui n'est pas sans rappeler l'image du Grand Nord monstrueux et effrayant développée précédemment. L'historienne de l'art Vérane Partensky affirme que « [p]arce qu'il est inaccessible, parce que la réalité y dépasse l'imaginaire, parce que la nature y supplante l'humanité […] Le Pôle vient rappeler à l'homme qu'il existe une puissance supérieure dont les paysages sublimes assurent l'existence » (*in* Imaginaires du Grand Nord, 2003 : 180-181). Le fait de mettre en lumière le Grand Nord et le côté mystique de la nature, fait ainsi partie des ambitions de ces peintres du romantisme pour lesquels le Grand Nord devient un champ d'étude et de créations éminemment symboliques. Malgré ce point d'orgue de l'imaginaire à cette époque, la naissance de cette iconographie dans la peinture occidentale prend sa source dès le XVIIème siècle, parmi les artistes de l'Âge d'or de la peinture hollandaise à travers les œuvres d'Hendrick Dubbels (1621–1707) ou encore d'Abraham Storck (1644-1708). Sur la toile intitulée *Dutch whalers near Spitsbergen* de 1690, ce dernier montre une scène de chasse à la baleine dans le cadre d'un paysage arctique, une crique avec des montagnes englacées, un ciel de plomb et un trois-mâts gréements hollandais.

A. Corbin propose un renversement de point de vue à celui habituellement proposé, sur l'art et son influence sur le paysage maritime. En soutenant que le peintre aide le voyageur à structurer son regard sur le réel, A. Corbin permet non seulement d'admettre qu'il n'y a pas d'unilatéralisme dans la construction des discours, mais aussi de mesurer la portée de ces discours, et d'enrichir un savoir issu *du discours sur le discours*. L'idée d'un dialogue des représentations du discours avec le réel est donc renforcée, ce qui explique aussi l'ambivalence des caractéristiques du Grand Nord. Ainsi, le paysage

maritime est à la fois effrayant, que ce soit par des traditions picturales comme la peinture hollandaise, mais aussi rendu rassurant, chaleureux, voire accueillant, notamment par des œuvres telles que celles de William Turner dont la lumière et les couleurs chaudes rendent les lieux agréables.

Les artistes du XIXème siècle qui ont peint le Grand Nord comme F. Church, D. Friedrich ou encore W. Turner, ont souvent essayé de restituer les effets de luminosité du Nord, donnant des couleurs particulièrement éclatantes à leurs œuvres. Les premières œuvres remarquables issues de ces auteurs ont été retenues car l'ère romantique constitue une véritable source d'inspiration pour ces peintres dont l'expression esthétique de leur l'imaginaire du Grand Nord vise à raconter et transmettre l'histoire des lieux le plus fidèlement possible. Si la nature dans la peinture était surtout représentée comme menaçante, il constitue pourtant pour le public une source de curiosité émergente. A travers ces œuvres picturales, ce type de représentations de l'altérité effrayante opère un tournant dès l'accessibilité collective et la commercialisation de ces lieux par le tourisme. Le côté mystique des paysages des hautes latitudes correspond à cette période du courant du romantisme. L'attrait des artistes pour ces paysages sources de créativité, a en effet donné un préalable à un imaginaire du Grand Nord dans sens le plus symbolique. Outre l'ère particulièrement féconde du romantisme en peinture, le choix de ces peintures plus spécifiquement du XIXème siècle tient aussi à une époque où le tourisme en Europe se développe progressivement. Ainsi, ces couleurs vives et chatoyantes du Grand Nord paysager couplées à la tragédie des explorations exprimée en peinture, seront reprises dans les offres touristiques au Groenland sous forme de poster ou de cartes à vendre avec ces peintures, comme on le verra dans l'analyse.

La catégorisation des types et courants de peinture auxquels sont associés certains peintres du Grand Nord, est révélatrice : ainsi, H. Rudolph peint, dans le courant du symbolisme, *Northern lights* dans un contexte de mutation profonde des sociétés européennes, avec un développement industriel accéléré et une expansion coloniale à l'échelle mondiale, dès la fin du XIXe siècle. En réaction à la modernité et à son matérialisme jugé excessif, des écrivains, artistes et penseurs, vont « exprimer un refus et opposer aux esthétiques réalistes et naturalistes un idéalisme teinté de pessimisme, un mysticisme qui tourne ses regards vers un ailleurs et un au-delà »[30].

Il est intéressant de relever que l'association du froid et de l'hiver est une invention occidentale qui a un certain retentissement chez les Inuit ; le terme de « polaire » ou d' « arctique » se dit *ukiuqtatuq* en inuktitut, signifiant « là où c'est habituellement l'hiver ». Les Inuit ont fabriqué ce mot peu utilisé dans la conversation courante pour les Occidentaux, selon les travaux de M. Therrien (2007a) à ce sujet. Si les Inuit valorisent le froid, craignent la chaleur et pensent qu'un corps sain est un corps sec et frais, ce n'est que partiellement vrai pour l'Occidental qui certes a aussi parfois cette image quand elle ne dépasse pas les limites acceptables de ce qu'il connaît habituellement.

3. La réappropriation politique de l'image paysagère du Grand Nord

[30] Dossier de presse « l'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950 », musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 8 octobre 2011-12 février 2012, 2001 : 5.

C'est dans cet esprit de conquête que la première structuration concertée du mythe du Nord pour les Canadiens fut la conséquence d'une volonté politique d'obtenir des terres au nord du fleuve Saint-Laurent. La valorisation du Nord par les élites intellectuelles de la fin du XIXème siècle et une représentation identitaire québécoise forte – entre autres à l'aide du mythe revisité – furent en effet un moyen d'installer colonisation, pouvoir et exploitation des ressources naturelles. Le XXème siècle est le siècle de l'Arctique politique qui fait du Grand Nord un objet *pour* et *de* la conquête territoriale à travers les démonstrations de pouvoir de la colonisation. Ces intérêts ont modelé les représentations collectives de l'Arctique, parfois objet d'instrumentalisation politique. Au début du XXème siècle, les politiques raciales prennent de l'ampleur en Europe et des sociétés pangermanistes et d'extrême-droite réutilisent le nom de Thulé pour fonder, dans les années 1930, une société qui vante l'Hyperborée comme le berceau de la race aryenne, idée alors en progression. Selon cette société, l'*Ultima Thulé* aurait été le premier continent colonisé par les Aryens.

Au Canada francophone, peindre le Grand Nord, c'est s'opposer à l'idée de progrès et à la modernité pour se mesurer à la nature. Cette réaction se manifeste chez *Le Groupe des Sept*, un groupe d'artistes canadiens qui a l'ambition de peindre la nature du Nord canadien qu'ils souhaitent faire redécouvrir à travers leur art.

Figure 8 : *Lake and Mountains* (1928) de Lawren Harris, Groupe des Sept, Montréal.

Figure 9 : *After Lawren Harris's Icebergs* (2009) de Eric Oberhauser, Toronto.

Ils revendiquent les paysages du Nord canadien comme lieu privilégié des artistes, nouveaux explorateurs qui, à l'aide de l'icône de la nature, donnent une signification nouvelle au Nord et au Grand Nord. Si la simplicité de la nature est mise en avant, c'est, pour l'un deux, Harris, que le Nord devient une sorte de « transmuting agency » (Murray, 1984 : 18), une « agence de transmutation » dans le sens d'une harmonie entre l'humain et la nature.

Le jeu des couleurs dans les dégradés allant du blanc au bleu profond (figures 8), crée une atmosphère qui serait, pour eux, tournée vers le mystique où les éléments du ciel, de la terre et du lac semblent s'homogénéiser pour une union harmonieuse des éléments. Des artistes actuels continuent à s'inspirer de ce modèle pictural du Groupe des Sept, tel que Eric Oberhauser, qui s'approprie ce style pictural avec ses lignes, ses couleurs et la signification symbolique de la verticalité, comme les icebergs de l'illustration ci-dessus le montrent (figure 9). L'art du Grand Nord à travers l'expression de ses éléments naturels, peut ainsi agir comme une arme politique car « la nature avait été un puissant symbole

de liberté »[31] (1984 : 15), un moyen de combattre des valeurs considérées comme matérialistes, une idée que l'on retrouve dans les témoignages de voyageurs de l'Arctique aujourd'hui encore, comme le montrera l'analyse.

A travers les œuvres de L. Harris[32], l'idée de la nature opposée au progrès de la révolution industrielle, aura un impact sans appel dans la circulation des discours et des croyances, et plus encore sur l'identité canadienne.

Outre le Grand Nord paysager, le Grand Nord habité est aussi un axe de développement de l'imaginaire géographique occidental.

E. LE GRAND NORD HABITE : UNE CONSTRUCTION DU PRIMITIF

Le Grand Nord habité se réfère non seulement à l'Autre non occidental, en l'occurrence l'Inuit, mais aussi aux objets qui se rattachent à certains éléments prototypiques de son mode de vie dans l'habitat et le mode de déplacement, soit par les figures de l'iglou et du traîneau à chiens.

Qu'en est-il d'abord de l'humain habitant le Grand Nord, représenté par l'Inuit ?

1. L'Inuit ou l'image de l'Autre phantasmé

a) De la découverte de l'effrayant à la fascination de l'authentique

Le Grand Nord habité se fonde sur une construction de l'Autre non occidental issue du modèle des théories évolutionnistes évoquées en début de chapitre.

Le peuple hyperboréen habitant le Grand Nord de l'Antiquité grecque est opulent et habite une terre riche et source d'énergie ; la figure des Pygmées boréaux sera reprise de cette croyance mythique grecque pour l'associer au monstrueux et à l'effrayant. Marqueur du différentiel d'altérité pour les Occidentaux, cette figure reste dans l'esprit des explorateurs pour lesquels le *par-delà* du monde connu est étrange, bizarre et objets de créatures issues d'inventions mythiques et/ou religieuses. Ainsi, l'explorateur M. Frobisher se méprend lorsqu'il découvre l'Arctique et voit un homme-poisson en un Inuit, une créature hybride de la nature entre l'humain et l'animal. Cet animal humain sera en fait un Inuit vêtu de peaux d'ours (Stefànsson, 1964). Ce *sauvage du Nord* à forme humaine sera perçu comme une menace par l'explorateur car il ne lui ressemble pas.

Pour C. Lévi-Strauss (1962), les ethnonymes occidentaux (mais aussi les autoethnonymes) tels que *Inuit* ou *Esquimaux* se rapporteraient à des humains d'un groupe considéré comme non-humain.

A l'inverse de l'explorateur occidental, l'Inuit continue à être dépeint de façon peu glorieuse, notamment dans les récits d'aventure ou autres expressions écrites sur

[31] Selon la traduction du texte original : « nature had been a powerful symbol of freedom » (Murray, 1984 : 15).

[32] Dans le journal *The Gazette*, le biographe F. B. Housser du Groupe des Sept mentionne que « leur mouvement est aujourd'hui la seule activité au Canada fournissant des encouragements à ceux qui désirent voir notre peuple libéré de la transe hypnotique d'un art purement industrielle et commerciale », issu de la traduction du texte original suivant : « their movement is today about the only activity in Canada providing encouragement to those who desire to see our people liberated from the hypnotic trance of a purely industrial and commercial art » (1970 : 46).

l'Autre ; dans son *Essai sur les mœurs*, Voltaire a une vision très réductrice et plutôt négative du Grand Nord habité. Ces derniers, une nouvelle espèce d'hommes mise en avant, sont non seulement aux limites géographiques du globe, mais également en marge de l'Histoire. Ils constitueraient en effet une population « qui a très peu d'idées et qui est heureuse de n'en avoir pas davantage car ils auraient alors de nouveaux besoins qu'ils ne pourraient satisfaire » (*in* Moura et Dubar, 2000 : 151). Charles Dickens parle d'eux comme des peuples envieux, déloyaux et cruels et A. McKenzie les voit comme des gens déloyaux, faibles et malins (Hulan, 2002 : 64).

Dans les années 1960, les anthropologues remettent en cause l'aptitude à dépeindre la culture inuit comme culturellement homogène ; la prise de conscience des effets de la modernité sur les populations inuit commence à émerger, mettant en complet décalage les images d'Inuit sauvages avec la modernisation de l'Arctique. A ce propos, « [p]endant qu'ils argumentaient qu'un mode de vie traditionnel était en train d'émerger en réponse à un changement social rapide, la représentation de l'art inuit et de la littérature, en particulier dans les musées, a continué à se concentrer sur la vie passée de la culture inuit, communément comprise à travers la focalisation sur la chasse et le thème de la survie »[33] (Ibid. : 74-75). Cette image archaïque souvent évoquée, notamment par J. Malaurie, semble s'être renforcée dans l'imaginaire occidental. Bien que l'Inuit ne soit plus vu comme un *sauvage*, la parole donnée aux indigènes dans cet objectif de conservation de la culture et des traditions inuit d'avant-contact avec les Blancs, aura peut-être pu faire perdurer cette image des temps passés dans l'imaginaire, avec quelques résurgences dans certains récits. Dans cette optique, le roman intitulé *Agaguk* d'Yves Thériault de 1963, montre d'ailleurs une culture inuit violente où le chasseur est réduit à son état le plus primaire. A l'opposé, on assiste aussi à un transfert du mythe du bon sauvage, visible dans un autre de ses livres intitulé *Agoak* ; celui-ci montre une société idéale de chasseurs corrompue par la civilisation. Y. Thériault dénonce ici la disparition du mode de vie inuit par la modernité occidentale.

Bien que cette ambivalence perdure à des degrés variables, l'Occidental est systématiquement le protagoniste principal placé vis-à-vis d'un Autre incarné par l'indigène des lieux qu'il visite. Cette mise en avant de la différence est une sorte de mise en balance du statut de l'Occidental et de l'indigène dans le schéma de la différenciation. Outre la dynamique du récit, la création du sentiment de dualité entre les personnages de l'histoire met en exergue la différence de cet Autre non-occidental, agissant ainsi comme une « rupture » (De Certeau, 1991 : 153) pour l'Occidental.

L'Autre reste dans cette vision duale jusqu'au tournant des années 1970 où les voyages ont tendance à se populariser. L'accès facilité aux lieux de l'imaginaire va en effet faire basculer cette vision duale de l'altérité principalement descriptive vers une altérité que j'intitulerais d'altérité *projectionnelle* où l'Occidental tend à se projeter dans les lieux de son imaginaire. La vision sur l'Inuit va changer et se tourner vers l'admiration de *chasseurs* en phase avec la nature. Cette représentation de l'Autre et de l'Ailleurs ne s'oppose plus à la supériorité de la civilisation, mais s'oppose à un Ici vu comme contraignant et privatif de liberté. Ceci renforce la position de l'altérité arctique comme un des nouveaux référents culturels dont vont s'inspirer plusieurs auteurs tels que J. Malaurie. Par exemple, bien que ce dernier ne voit pas la chasse comme un acte porteur de sens, « ayant horreur de tuer le gibier » (2001 : 11), il semble fasciné par la singularité et le sens du lien qu'entretient l'Inuit avec la nature qui *offre* ses ressources à l'humain quand un animal est tué.

[33] Selon la traduction du texte original : « [w]hile they argued that a contact-traditional lifestyle was emerging in response to rapid social change, the representation of Inuit art and literature, especially by museums, continued to focus on the past life of Inuit culture, commonly figured through a focus on the hunt and the theme of survival » (Hulan, 2002 : 74-75).

Le changement dans les termes accompagne cette évolution du regard sur l'altérité : le terme générique d'*Inuit* était employé pour désigner les peuples autochtones de l'Arctique. Traduit par *homme* au sens d'*être* humain, celui-ci était appelé, il y a encore une vingtaine d'années, *Eskimo* ou *Esquimaux* par les Occidentaux. Ce terme utilisé dès 1691 par le canadien Chrétien Le Clercq pour désigner les *sauvages du Nord*, évoque des « mangeurs de viandes crues » selon la traduction d'une des langues autochtones du Canada subarctique. Repris par les explorateurs européens, l'*Esquimau* est rentré dans le langage populaire jusqu'en 1970 où il a été jugé offensant pour les peuples de l'Arctique, et remplacé alors par le terme d'*Inuit* dans l'Arctique canadien[34].

b) L'Inuit dans la filmographie occidentale

Tout comme les écrits ou l'image fixe, le film est lui aussi un véhicule important de l'altérité à travers l'imaginaire occidental du Grand Nord. Le mode d'expression de la cinématographie a permis aux réalisateurs de monter très tôt des scénarios sur les habitants de l'Arctique, avec une mise en scène particulière de la représentation de l'altérité arctique.

Très souvent, ce sont des livres qu'on a mis en scène au cinéma, tels que les œuvres de J. Malaurie comme *Les Derniers Rois de Thulé* par exemple repris sous forme d'un film documentaire de 120 minutes, en 1970, mettant en évidence le mode de vie inuit, sa condition de chasseur. Les Inuit représentent des personnages qu'utilisent souvent les cinéastes dans leurs créations[35]. La volonté de porter l'Autre à l'écran – et d'en faire souvent l'objet central d'un scénario – trahit une curiosité pour la culture inuit. Environ 500 films[36] tournés en Arctique sur le thème du Grand Nord auraient été répertoriés.

Tourné en 1969, le film *Les derniers Rois de Thulé* est un document cinématographique tourné sur les Inuit de Thulé au Groenland. L'auteur, Jean Malaurie, a voulu mettre en film ses écrits sous forme de témoignage pour la mémoire du mode de vie inuit traditionnel, qui tend hélas à disparaître, selon les termes de l'auteur. Cette vision de l'Autre dans une démarche et une approche ethnographique contient une représentation de l'Autre imprégnée de respect et d'humilité.

Trois courts-métrages de Thomas Edison sur les Inuit, filmés lors de l'Exposition pan-américaine de Buffalo dans l'Etat de New York en 1901, sont particulièrement intéressants à relever du point de vue des représentations qu'ils ont contribué à forger puis à véhiculer sur les Inuit, dans le processus de construction de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord.

Intitulés *Esquimaux Village*, *Esquimaux Leap-frog et Esquimaux Game of Snap-the-whip*, ces films de très courte durée (moins d'une minute chacun) rassemblent dans leur scénario des Inuit en train de jouer et de s'amuser à un concours de vitesse en traîneau dans un décor représentant des montagnes de glace reconstituées en carton-pâte pour le film. Ces courts métrages tentent tous de faire valoir un caractère d'authenticité à travers leurs séquences. L'exhibition d'indigènes jouant souvent un scénario simple et répétitif, semble attester de la manière de voir la culture autochtone par les producteurs

[34] Bien que devenu générique pour les habitants de l'Arctique circumpolaire, ce terme ne convient pas au Groenland où l'enjeu de l'identité nationale est très fort et où l'appellation de *Groenlandais* est revendiquée par opposition au terme d'Inuit.

[35] Voir notamment l'étude sur la représentation du Nord et des Inuit dans le cinéma faite à l'Université du Québec à Montréal en 2006.

[36] D'après une étude dirigée par Daniel Chartier sur l'imaginaire nordique dans les films au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

occidentaux. Montrer l'Autre, c'est d'abord montrer son mode de vie, ses vêtements, son environnement, mais c'est aussi tenter d'interpréter cet Autre en forçant le trait de certaines de ses attitudes, ou encore en les tournant en dérision.

En se focalisant sur des scènes de la vie quotidienne, la culture inuit filmée par une caméra statique est aussi influencée par des pratiques théâtrales dans le jeu des protagonistes, en exagérant certains de leurs traits.

Le film *Esquimaux Village* est un film à la mise en scène particulière ; une tente en peaux d'animaux se dresse près d'un bassin d'eau, où quatre Inuit vêtus de costumes traditionnels en peau courent sur un chemin en passant de nombreuses fois devant la caméra. Après quelques minutes de ce va-et-vient, un autre Inuit assis sur un traîneau tiré par des chiens, arrive sur la scène, montrant ainsi les modes de déplacement des Inuit en Arctique.

Le troisième film, *Esquimaux Leap-frog,* montre cinq Inuit habillés de peau de bêtes s'adonnant au jeu du saute-mouton alors qu'un autre, à proximité, agite un fouet en direction de ceux qui jouent. Filmé dans un décor de faux glaciers et de tentes en peaux d'animaux, le court métrage a pour but de montrer quelles sont les activités auxquelles s'adonneraient les Inuit. C'est dans la même optique qu'est réalisé *Esquimaux Game of Snap-the-whip*. De chaque côté d'une tente en peaux d'animaux, deux Inuit se tiennent immobiles. Au premier plan, deux autres hommes s'adonnent à des tours d'adresse où on les voit fouetter le sol. Un gardien en arrière-plan de l'image rappelle que le tournage a eu lieu lors de l'exposition de 1901. A travers ces démonstrations filmées, on assiste clairement à une certaine infantilisation et à une animalisation de l'Autre. L'Autre non occidental, l'Inuit en l'occurrence, est montré comme le réalisateur se le représente, et selon ce qu'il veut montrer à son retour au public occidental. Ce dernier aura une image des Inuit découlant de ces représentations. Le réalisateur présente les Inuit à la façon d'un documentaire, en les filmant s'adonnant à des activités. Les décors de carton rappellent ceux placés dans des musées ou des cages de zoos. En tentant d'introduire des Inuit dans son projet cinématographique visant à filmer diverses réalités, T. Edison présente ces autochtones comme des personnages possédant une animalité qui ne peut être humaine, par définition. Ils deviennent ainsi des objets de curiosité à observer. Cette représentation filmique reste une des manières d'attirer et capter le public pour le cinéaste de l'époque. Le côté sensationnel de la différence capturée par la caméra est aussi relevé.

L'altérité arctique se fonde ainsi sur un clivage où l'Autre est associé au positionnement d'infériorité de la nature par une posture infantilisante. La présence récurrente du vêtement en peau, du traîneau, du chien, dans ces films, réduirait le Grand Nord à quelques objets représentés et mis en scène.

Figure 10 : Photographie d'un chasseur inuit aux aguets lors du tournage du film *Nanook of the North* (1922), Cinémathèque québécoise, 1994.6197.

Le décor est une tentative de reproduction des paysages du Grand Nord. Ils sont généralement assez déconsidérés et épurés d'éléments (figure 10), montrant ainsi un *rien* ou un *vide*. Outre la valorisation filmique des acteurs, le réalisateur vient interpeller l'altérité des spectateurs par cette confrontation avec ce qui est vu à l'écran. La reconstitution d'une scène du quotidien ressemble à un travail de catégorisation ethnographique des différences. L'authenticité recherchée par le réalisateur apparaît lors du jeu théâtralisé des acteurs, comme un moyen de couvrir l'apparence d'une théorie évolutionniste visible à l'écran. Or, ces courts-métrages ont été réalisés pour exhiber l'Autre de l'Ailleurs lointain, alors inconnu du public.

Les films de T. Edison proposent donc une vision de l'espace du Grand Nord habité sans avoir eu une expérience préalable des lieux. Bien que les contraintes d'ordre filmique soient présentes comme la caméra fixe, le décor ou le jeu théâtral, le réalisateur a pourtant essayé de reproduire sa réalité de l'indigène, en se fondant sur sa représentation de l'Inuit, présenté ici comme un personnage simple et infantile. Pourtant, le réalisateur s'est enfermé dans ses propres représentations, en choisissant de ne filmer que des activités ludiques au détriment de celles dictées par un objectif de survie.

Nanook of the North (1922) de Robert Flaherty, est un film pionnier à grand succès ; c'est la première fois qu'un réalisateur se rend dans le Grand Nord pour y faire un film. La conception de création cinématographique se fait plus à la manière autochtone qu'occidentale, « résultat d'une cocréation, une forme inédite d'hybridation culturelle entre un Occidental et un groupe inuit » (Bidaud *in* Imaginaires du Grand Nord, 2003 : 188-189). Les Inuit participent à la création du film en étant pris comme techniciens ou assistants de tournage, et en étant rémunérés. Ne présentant aucune distinction entre les différents peuples du Nord, les films produits par Hollywood ont fait de l'Inuit un personnage courageux : il affronte un climat terrible et des bêtes féroces tels que l'ours polaire, tel qu'*Agaguk* le montre par exemple.

Même si le côté du *sauvage* comme l'Occidental pouvait se l'imaginer, n'a pas correspondu à toutes les attentes du fait de la relation humaine entre le réalisateur et les Inuit, le choix des scènes filmées et la mobilisation de certains objets stéréotypés, trahissent une conception issue de l'imaginaire occidental qui s'est forgé au cours des siècles à travers œuvres littéraires, peintures et témoignages cinématographiques.

Ainsi, les techniques de chasse au phoque, la conduite d'un kayak, le tannage des peaux, la construction d'un iglou, l'attelage des chiens de traîneaux, sont au cœur du scénario de ces films. R. Flaherty ne semble pas avoir falsifié le mode de vie inuit, même s'il a demandé à des Inuit de rejouer leur rôle rendant ainsi certains de leurs comportements quelque peu fictifs ; il s'agirait en fait, selon A.-M. Bidaud, « […] d'une interprétation archaïsante du mode de vie inuit pour tenter de reconstituer leur culture d'avant les contacts avec les Blancs, la restitution d'une vérité antérieure, loin de la réalité dégradée de sociétés déjà minées par l'alcool et les tares de la « civilisation » » (Ibid. : 191).

La technique du film aide à décontextualiser la situation, les objets et les personnes du film ; sans son, sans paroles, en noir et blanc, R. Flaherty voulait montrer la dureté de l'existence des Inuit selon leur propre point de vue, le plus fidèlement possible. Ce film ne sera sonorisé qu'en 1947. Dans un entretien, Flaherty exprime : « Les gens ont réagi poliment! Mais je pouvais voir que l'intérêt qu'ils avaient pris au film était un intérêt purement amical: ils voulaient voir où j'avais été, et ce que j'avais fait. Ce n'était pas du tout ce que je recherchais. Je voulais montrer les Inuits. Et je voulais les montrer non pas du point de vue de l'homme civilisé, mais comme ils se voyaient eux-mêmes » (Aumont, 2000 : 234). Révolutionnaire pour l'époque, ce premier film documentaire prend des allures de témoignage. La matérialité des objets du film représente un impact majeur dans la construction de l'imaginaire collectif, qu'il renforce et contribue à étendre. Ainsi, celui qui habite le Grand Nord est l'Inuit, comme représentant des communautés du cercle polaire. Pour l'Occident, les habitants de l'Arctique vivent à l'image de ces Inuits filmés par R. Flaherty. Ce film montre combien l'imaginaire du Grand Nord est relié aux éléments filmés : « Nanook of the North est devenu une sorte de bassin versant, le point après lequel aucune imagination du Grand Nord n'était sans la pleine panoplie des stéréotypes nées à la fin du XIXe siècle, développées dans les années 1900 et 1910, et mené à bien dans le travail de Flaherty »[37] (Huhndorf, 2000 : 124). En effet, le succès de ce film est visible : d'abord diffusé aux USA, il fait recette avec 251'000 dollars (Barsam, 1988 : 26) et est bientôt considéré comme un classique du cinéma qui a pu marquer les esprits des Occidentaux. Une barre de glace enrobée de chocolat du nom d'*Eskimo-pics* est commercialisée à la sortie du film, avant que l'idée ne soit reprise par Gervais qui sortira sa célèbre glace en bâton dénommée *Esquimau* dès l'Exposition coloniale de 1931.

Le côté retentissant de ce film fixe une certaine image du Grand Nord qui perdure encore aujourd'hui dans les représentations cinématographiques[38] : celle d'un homme rieur, en habits fait de peaux d'animaux, qui dort dans un igloo et part le jour à la chasse et à la pêche avec ses chiens et son traîneau afin de nourrir sa famille.

> « Le précédent documentaire de celui de *Nanook* de Flaherty, fixe des normes encore difficiles à rencontrer. Flaherty, en fait, a abordé les grands thèmes que les cinéastes prirent plus tard comme représentatifs de la vie rurale du Nord – survie, isolement, communauté, et l'idée qu'une personne est son propre fournisseur et sa propre loi. Bien que les titres de *Nanook* annonçant un « Esquimau sans peur, aimable, insouciant », puissent sembler archaïque maintenant, ces images persistent. Leur élaboration dans les successeurs de *Nanook*, cependant, n'ont pas compris un portrait réaliste des Esquimaux ».[39]
>
> Fienup-Riordan, 1995 : 133

[37] Selon la traduction du texte original : « *Nanook of the North* became a kind of watershed, the point after which no imagining of the Far North was without the full panoply of stereotypes born in the later nineteen century, developed in the 1900s and the 1910s, and brought to fruition in Flaherty's work » (Huhndorf, 2000 : 124).

[38] Outre les neuf documentaires de Jean Malaurie, d'autres œuvres ont aussi véhiculé un certains discours sur le Grand Nord :
- *Back to God's country*, en 1919, de Nell Shipman concerne le rôle de la femme dans un monde nordique masculin.
- *Igloo* (1932) décrit des scènes de chasse dans un environnement froid, avec des acteurs inuit.
- *Eskimo* (1934), est lepremier film sonorisédans la lignée de Nanook.
- *Never Cry Wolf*, en 1983 reprend des aspects documentaires et narratifs tirés de Nanook et God's country.

[39] Selon la traduction du texte original : « The documentary precedent of Flaherty's *Nanook of the North* set standards still difficult to meet. Flaherty, in fact, touched on the major themes that later filmmakers took as representative of North Country life - survival, isolation, community, and the idea that a person is his own provider and his own law. Although Nanook's written titles, announcing the "fearless, lovable, happy-go-lucky Eskimo" may seem archaic now, these images persist. Their elaboration in Nanook's successors, however, did not comprise a realistic portrayal of Eskimos » (Fienup-Riordan, 1995 : 133).

L'image de l'Inuit présentée témoigne de la méconnaissance des cinéastes quant aux véritables enjeux liés aux peuples polaires. Le film continuerait ainsi à alimenter un imaginaire du Grand Nord tel que l'Occidental veut le voir et veut se faire voir à travers son témoignage cinématographique. De fait, un tournant du cinéma engagé non occidental apparaît avec les premières productions inuit telles que le film *Atanarjuat, the Fast Runner*, de Zacharias Kunuk, réalisé en 2001 pour la première fois par un Inuit de l'Arctique canadien. L'authenticité de la représentation des Inuit prend ainsi une autre forme. Dans ce film, le réalisateur décrit l'expérience du froid, dénonce le colonialisme, préserve des valeurs de la culture inuit malgré la modernisation par l'affirmation identitaire, l'importance de l'oralité, du moderne et du traditionnel, la gestuelle du chasseur, les vêtements, les sentiments de mort, de vengeance, le monde des esprits et des hommes, le bien collectif avant l'individualisme, le chamanisme. La vision des lieux est modifiée par le fait que ce soit des Inuit qui aient réalisé ce film. La vision réductrice du peuple inuit est éliminée, tout en se fondant sur des techniques de tournage et clichés préexistants sur le regard occidental porté sur les Inuit.

Les Inuit ont commencé à prendre part à la réalisation de ces films et à développer une cinématographie typiquement inuit, remettant en cause le discours cinématographique occidental sur le Nord, un discours où la mise en scène et le scénario, mettaient le jeu des Inuit dans une position attendue par le public occidental de l'époque. Les films précédents ne s'inscrivaient donc pas dans un objectif de performance avec le recours à l'intervention d'acteurs autochtones, mais ils suivaient un schéma calqué sur une conception occidentale de l'altérité. Ces films adoptaient donc plutôt le scénario visant à théâtraliser l'autochtone, à le mettre en scène plutôt qu'à suivre la trame d'un scénario dans lequel jouaient ces acteurs non occidentaux en vue de leur donner la parole.

La construction discursive du Nord passe aussi par l'apport de compositeurs canadiens et de leurs textes musicaux. Les discours sur le Grand Nord trouvent des ancrages variés tels que la musique dans une relation complexe et interreliée au champ culturel concerné. En effet, « [l]e son du Nord est un élément incontournable/inévitable de notre imaginaire collectif »[40] (Grace, 2001 : 126). Glenn Gould a utilisé ce moyen pour sa pièce musicale, *The idea of North*, en 1967. Dans les morceaux de musique classique, « [p]lusieurs compositeurs classiques ont mis explicitement des textes du nord en musique, et d'autres ont été directement inspirés par les peintures spécifiques du Nord pour capturer, dans un langage musical seul, les qualités de neige, glace, extrêmes du froid, isolement, espace, silence, beauté austère, et crainte – autant de qualités que nous expérimentons comme du nord et uniquement canadiennes »[41] (Ibid. : 125).

Depuis les années 1950, les projets documentaires portent donc plutôt sur les thèmes orientés vers l'environnement et les changements : faune, flore, paysages du Nord, situation culturelle, politique et sociale des Inuit, vie et culture inuit, Grand Nord comme lieu de création, de colonisation et de développement. Même avec cette évolution, dans de nombreux films sur le Grand Nord, des éléments représentés sont visibles de manière récurrente : solitude, expérience du froid, survie, mort, glace, neige, Inuit, vêtement de peau, chien et traîneau. Certains de ces termes ont une charge culturelle partagée (Galisson, 1984), c'est-à-dire tirés de la langue vernaculaire de l'Autre, réutilisés et intégrés dans le vocabulaire français, tel que l'*iglou* par exemple.

[40] Selon la traduction du texte original : [t]he sound of the North is an inescapable part of our imagined community » (Grace, 2001 : 126).

[41] D'après la traduction du texte original : « [s]everal classical composers have set explicitly northern texts to music, and others have been directly inspired by specific northern paintings to capture, in musical language alone, the qualities of snow, ice, extremes of cold, isolation, space, silence, austere beauty, and dread – all qualities we experience as northern and uniquely Canadian » (Grace, 2001 : 125).

Ainsi, les diverses expressions artistiques agissent comme un véhicule du discours dont la fréquence et la récurrence des éléments décrits ci-dessus construisent le Grand Nord. Outre la littérature, la cinématographie ou la peinture, d'autres moyens de reproduction des discours sont à observer, tels que les exhibitions européennes de l'Autre durant l'ère coloniale.

2. Figures de l'Inuit, de l'iglou et du traîneau à chiens

L'histoire de l'altérité des hautes latitudes peut être mise en relation avec les premières exhibitions des expositions coloniales qui mettent l'humain non occidental dans une position d'infériorité en l'associant à la nature, à l'animal distingué de l'Occidental *éclairé* et *civilisé*.

Outre les figures de l'imaginaire du Grand Nord dans la littérature occidentale du roman au récit de voyage, il est utile de contextualiser cet imaginaire dans l'histoire de son exhibition. Cette incursion historique permet en effet de mieux comprendre la manière de *montrer* l'altérité et d'en saisir les figures clés. Les mises en scène actuelles de l'art ou du tourisme arctique s'inspireraient d'un mode d'exhibition de l'Autre par les récits autant que par les événements, tels les Expositions Universelles de l'ère coloniale. Leur historiographie pourrait renseigner sur la construction et les mécanismes de cristallisation de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord à travers le *savoir-montrer*. De plus, l'histoire des premières exhibitions indiquerait comment le sentiment d'authenticité s'est forgé à partir d'une image d'un Autre naturalisé. Les figures de l'Inuit, de son habitat et de son mode de déplacement primitifs – cet « archaïsme » au sens de J. Malaurie – ont participé à fabriquer les figures stéréotypées aujourd'hui réinvesties par les galeries d'art et le tourisme dans la promotion du Grand Nord.

a) Mise en scène de l'altérité arctique : les expositions coloniales

Afin de comprendre comment s'est construit ce modèle du *savoir-montrer* issu de l'esprit colonial, et de son retentissement dans le monde occidental, il est nécessaire de remonter aux premières manifestations publiques en Europe, et plus précisément sur l'exhibition de l'altérité arctique dans les premières expositions d'ethnographie du XIXe siècle.

Le fait d'exhiber l'Autre constituerait à l'époque une solution occidentale pour tenter de comprendre l'altérité, de se l'approprier et de se la représenter tout en se confortant dans l'idée d'une connaissance acquise de celle-ci. Ce *savoir-montrer* s'inscrit dans ce contexte historique des débuts des premières exhibitions de l'Autre datant de la période précoloniale du début du XIXe siècle, voire du temps des cabinets de curiosités, avec un impact encore actuel sur les galeries d'art autochtone et leur mise en scène de l'altérité.

Suite à l'avènement des Lumières, les premiers voyages d'explorations suivent une tendance : celle de naturaliser le monde. Le musée se fait alors un lieu de *science* orienté par les théories évolutionnistes. Dans les grandes lignes, depuis l'apparition des musées d'ethnographie au milieu du XIXe siècle, et parallèlement à l'ethnographie en tant que discipline, la manière de montrer l'Autre et l'Ailleurs évolue peu ; l'idée d'exhibition domine toujours la mise en scène muséographique de l'altérité et ses formes ne varient que très légèrement selon des critères imposés comme la thématique. Dans cette mise en scène du sauvage, le Jardin d'acclimatation de Paris exhibait en 1859, une famille de six

Esquimaux[42] originaires d'Ilulissat (anciennement *Jacobshavn*) sur la côte occidentale du Groenland.

L'environnement reconstitué par des embarcations, des vêtements, des accessoires en tout genre, des habitations et du mobilier groenlandais, ainsi que la présence d'animaux comme le phoque ou le chien de traîneau alimentent la confusion en classant l'Autre, l'*Esquimau*, dans la catégorie de la *nature* au même titre que l'animal. Outre les animaux au nombre de 110'000 en 1866, l'Exposition universelle du Jardin d'acclimatation de Paris organisée en 1888-89 regroupe des spectacles ethnologiques en exhibant des groupes de Nubiens, d'Hottentots[43] destinés à être observés, montrés et étudiés, puis des Amérindiens (1882-1892) et des familles Saami, derrière les grilles de ce parc dit *zoologique*.

Figure 11 : SICARD Henry, 4e quart 19e siècle ; 1er quart 20e siècle, Jardin zoologique / d'acclimatation / Hottentots (lithographie), musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Paris.

Figure 12 : SICARD Henry, 4e quart 19e siècle ; 1ère moitié 20e siècle, Jardin zoologique / d'acclimatation / Lapons (lithographie), musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Paris.

L'être humain exhibé est marqué par les intitulés mêmes des affiches qui portent en inscription « Jardin zoologique d'Acclimatation » et déclinent sur chacune d'elles deux mises en scène de vie d'Hottentotes (figure 11) et de Lapons (figure 12).

Les affiches produites à l'occasion de ces exhibitions mettent en scène à la fois des familles hottentots dévêtues (figure 11), dans un discours véhiculant le mode vie tribal et le caractère belliqueux de *sauvages* se menaçant de leurs armes, et à la fois la mise en image de familles lapones (figure 12), entièrement vêtues dans l'impression de froidure que l'illustration tente de reproduire, dans des nuances de divers tons de blanc et de bleu,

[42] Littéralement traduit par « mangeurs de viande crue », un terme péjoratif modifié par la suite par « Inuit ».
[43] Bien que tous ces individus n'aient pas été d'origine hottentote mais métisse pour certains, à travers les affiches, l'autre fait clairement l'objet d'un classement et d'une catégorisation.

avec la mise en lumière d'un moyen de déplacement et de transport particulier : le traîneau, tiré par des rennes ou par des chiens, est l'objet symbolique de l'Arctique par excellence. Il s'inscrit dans un discours en construction sur le Grand Nord, encore repris par le tourisme actuel au Groenland.

L'exposition coloniale de 1900 à Paris a fait l'objet de nombreuses controverses, comme le relate le rapport du Capitaine Daniel Bruun (1901) sur la (re-)présentation des zoos humains des îles Féroé, d'Islande et du Groenland. Les *Esquimaux* servent dans ce contexte l'image du sauvage et du primitif. Dans leur exhibition, la préservation des pratiques de chasse et d'un mode de vie traditionnel, renforce un certain regard occidental de la distinction et la différence sur lesquelles se conçoit l'altérité d'un point de vue occidental.

D'autres expositions suivront le modèle des Expositions coloniales européennes : en Amérique du Nord, l'Exposition *Alaska-Yukon-Pacific* de Seattle, préparée dès 1907 à l'occasion des dix ans de la ruée vers l'Or dans le Klondike, reportée et finalement organisée en 1909, aurait compté près de 4 millions de visiteurs en cinq mois (Nard, 1972).

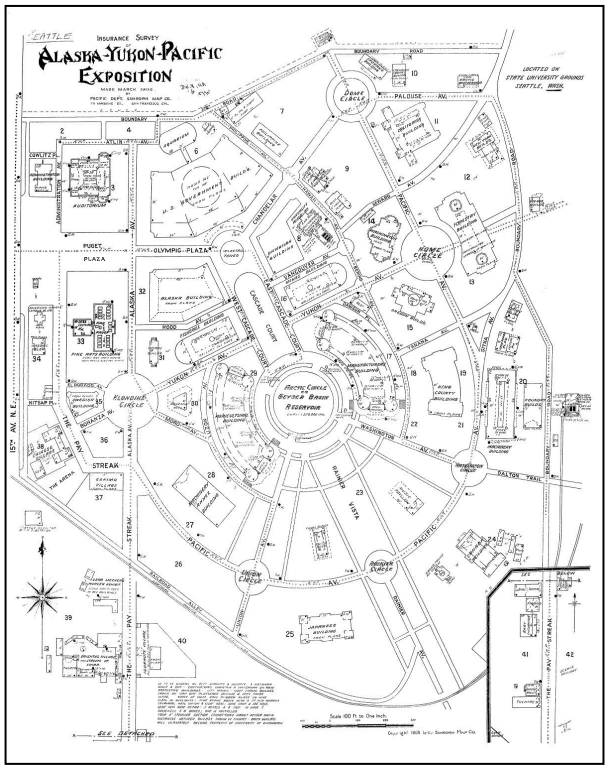


Figure 13 : plan de l'Exposition Alaska-Yukon-Pacific de Seattle en 1909, élaboré par la compagnie d'assurances *Pacific Department Sanborn Map Co*, San Francisco, mars 1909.

Figure 14 : Photographie en noir et blanc de sept Inuit habillés en peau, devant une représentation d'iglou, intitulée *Black and white image of an Inuit Eskimo family with their igloo*, Labrador, Seattle, Alaska-Yukon-Pacific Exposition, 25 Octobre 1909.

De nombreuses ethnies insulaires comme les Igorottes indonésiens ou encore les Inuit d'Alaska, ont été exhibés, avec, pour ces derniers, une mise en scène d'individus habillés

de vêtements en peau, figurant ainsi l'idée du chasseur, et posant devant un iglou reconstitué (figure 14) pour évoquer l'habitat de l'Arctique. L'imaginaire du Grand Nord fait intervenir ces objets anthropiques liés à la culture inuit tel que l'iglou qui deviendra une des figures récurrentes de cet imaginaire du Grand Nord. Souvent évoqué s'agissant de l'imaginaire du Grand Nord voyagé et/ou habité, l'iglou symbolise la vie, le refuge du dedans contre le froid et la mort du dehors.

Cette scénographie proviendrait d'une idée de Godefroy de Chealander, alors secrétaire de la *Confrérie du Grand Arctique*, et qui avait participé à l'exposition *Territoire de l'Alaska* à Portland en 1905 (Nard, 1972).

La disposition des zones de l'Exposition (figure 13) montre un plan d'aménagement en plusieurs cercles concentriques dont le centre est intitulé *Arctic Circle or Geyser Basin Reservoir*, constitué par un bassin d'eau symbolisant le Pôle Nord où convergent les avenues variées de l'Exposition et où jaillirait aussi de l'eau par la référence au geyser. Ces éléments rappellent étrangement la cartographie du monde vu du Pôle, *Septentrionalium*, de G. Mercator (figure 3) avec la signification d'un Pôle entouré de quatre flancs de montagnes d'où s'écouleraient des flots provenant du centre de la Terre et jaillissant à la surface du globe.

Les théories évolutionnistes peuvent être exemplifiées à travers les plans de parcs d'exhibition, mais aussi à travers l'iconographie d'affiches et de photographies comme en attestent les figures 12, 13 et 14 ; diverses espèces d'êtres vivants exotiques sont mêlés, notamment dans le zoo humain[44] de l'Exposition coloniale de 1931, pour soutenir la *mission civilisatrice* du projet colonial en cours. Le musée et les expositions deviennent alors des lieux de propagande impérialiste. Les peuples de l'Arctique n'échappent pas à ce type d'exhibitions. Les théories raciales se fondent sur ces formes de mise en scène où le *sauvage* est réifié en ne correspondant plus qu'à un être *différent*, qu'il soit être humain, animal ou objet. Suivant cette optique, le ministre des colonies Paul Raynaud déclare le 2 juillet 1931 que « [l]a colonisation est un phénomène qui s'impose, car il est dans la nature des choses que les peuples arrivés à son niveau supérieur d'évolution se penchent vers ceux qui sont à son niveau inférieur pour les élever jusqu'à eux » (Reynaud, 1931 : 16). En inaugurant l'exposition, il exprime aussi la grandeur de la colonisation dans l'histoire, sous forme d'un pastiche pour ceux qui en doutent[45] comme les surréalistes tels qu'André Breton, René Char, Aragon ou encore Paul Eluard. P. Raynaud justifie ainsi l'artifice du rassemblement des peuples et leur mise en ordre par l'impérialisme français. Dans ses fondements à la fin du XIXème siècle, peu d'opposants à cette vision évolutionniste de l'exposition tel que Franz Boas, trouvent le moyen de *donner à voir* et de *faire* le musée autrement. L'Autre sert donc de propagande gouvernementale visant à légitimer indirectement l'idée de la conquête par la colonisation. Pourtant, opposé à la logique assimilationniste, dans sa politique d'association, le Maréchal Lyautey soulignait l'union des races par l'apprentissage et par

[44] Voir l'ouvrage collectif *Zoos humains* (2002), sous la direction de Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, Ed. La Découverte, mais aussi *Exhibitions : L'invention du sauvage* (2011) sous la direction de Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Nanette Jacomijn Snoep, Actes Sud / Musée du quai Branly ou encore l'article de C.-R. Ageron dans l'ouvrage de P. Nora (1987) intitulé *Les Lieux de mémoire*.

[45] Ces écrivains produiront pour l'occasion un texte intitulé *Ne visitez pas l'Exposition coloniale !* sans grand effet, malgré notamment l'anti-Exposition coloniale organisée au même moment par le PCF, la CGTU et la Ligue internationale contre l'oppression impériale et le colonialisme. Malgré ces diverses actions de mise en garde comme celle de Léon Blum qui propose une réflexion sur la réalité cachée de l'Exposition coloniale, dans *Le Populaire*, cela n'empêchera pas la popularisation de la propagande coloniale ainsi que le voyeurisme culturelle ; l'Exposition coloniale de 1931 recueille au total 30 millions de tickets sur l'intégralité de la période d'ouverture, de mai à novembre.

l'adaptation de leurs différences, ouvrant la voie à un autre projet ; celui de la diversité humaine et de la reconnaissance culturelle de l'altérité.

Les critères contextuels et relativistes semblent alors emboîter le pas des présupposés évolutionnistes dans les expositions du milieu du XXème siècle (Boas, 1887). Or si le changement dans le milieu intellectuel était désormais en marche, dans les faits, les espaces d'expositions n'ont pas changé grand-chose à leur manière de montrer l'altérité par les artefacts, hormis le fait de remplacer des êtres vivants par des *life-groups* à l'aide de mannequins de cire.

L'Exposition coloniale de Rome de 1931 exhibe des Inuit dans des cabanes en bois, que l'artiste danois Emanuel A. Petersen reprend sous la forme d'une affiche exposée actuellement au musée d'art d'Ilulissat au Groenland. Créée pour l'Exposition coloniale de 1931, cette affiche reproduit un homme inuit habillé de vêtements en peau, entouré de trois iglous, sur un fond blanc et bleu censé représenter le ciel et la neige ou la glace. Or, il paraît peu probable d'avoir maîtrisé à cette époque les moyens techniques d'une telle reconstitution de l'environnement hivernal[46] en situation réelle ; en ajoutant ces éléments tels que l'iglou, sur l'affiche, l'artiste aurait donc favorisé une certaine idée de l'Arctique issue de l'époque des explorations.

La mise en scène se fait donc d'abord par l'utilisation de la matérialité des personnes, des objets et des animaux de l'Arctique ; les vêtements de fourrure, les moyens de transport comme le traîneau, les outils de pêche et de chasse, font partie d'une mise en scène visant à recréer les gestes et attitudes d'un environnement hostile. Les objets ethnographiques de l'art indigène jouent donc un rôle considérable dans ces mises en scène (De L'Estoile, 2007), notamment à travers le rituel de la visite, au sens d'*aller voir* ou de *voir souvent*.

Dans l'illusion que les expositions et musées tentent de recréer – outre la focalisation sur les outils et usages du quotidien – l'environnement est reconstitué de façon de plus en plus réaliste. Celui-ci tient compte d'une contextualisation sous la forme de dioramas, progressivement grandeur nature, sous l'influence du tournant des types de recherches ethnographiques sur le terrain[47]. L'ethnologie a longtemps focalisé ses recherches sur les arts indigènes en portant ses intérêts sur les fonctions, la symbolique et les croyances des objets (Hainard, 1999). Ainsi, la mise en scène met en avant des conditions difficiles de vie quotidienne auxquelles les Occidentaux pensent que les Inuit doivent s'adapter. Or, cette prise en compte contextuelle est partielle car elle omet complètement d'intégrer les changements dus à la modernité dans l'évolution de ces peuples, appuyant encore plus la théorie évolutionniste d'alors. Le Pavillon du Danemark de l'Exposition coloniale de 1931 illustre cette tendance, avec la présence de familles inuit réduites à *se montrer* dans des espaces bien délimités.

Cela pose inévitablement la question du sentiment d'authenticité pour le visiteur. A ce propos, Henri Vallois avait relevé cet aspect concernant les peuples exhibés des Expositions coloniales :

> « De grandes scènes, mi-dioramas, mi-reconstitutions, donnaient une idée de la vie des Esquimaux, avec leur traîneaux, leurs chiens, leurs habitation d'hiver et celle d'été, leur instruments de pêche et de chasse, etc. Des légendes, judicieusement placées, donnaient à cet ensemble une valeur documentaire très accentuée » (1932 : 10)

[46] D'autant plus dans son maintien tout au long de la période de l'Exposition.
[47] Les terrains de longue durée sont favorisés dès le début du XXe siècle, sous l'impulsion de Malinowski.

L'objet de l'Ailleurs présent dans la reconstitution de dioramas, aura un impact majeur dans la manière de *figer* la représentation de l'altérité dans et par les expositions ; la représentation de ces objets va se cristalliser par une mise en scène généralement peu mobile, voire immobile. Par la récurrence de ce type d'exhibition, ces ensembles d'objets devenus déterminants, renforcent des représentations alors véhiculées sur le Grand Nord. C'est à partir de cette image composite, matérielle et symbolique, que se forge l'imaginaire géographique occidental de l'Arctique.

C'est aussi par ce biais qu'une certaine idée de l'authenticité d'aujourd'hui s'est construite ; la mise en scène des objets des pavillons des Expositions coloniales a fixé les représentations du Grand Nord matériel, influencé et accompagné un discours à travers des modes variés de communication et de diffusion, que l'on retrouve aujourd'hui dans les affiches et les brochures touristiques par exemple ; la reproduction de ces dires sur le Grand Nord s'est répandue, notamment dans l'industrie du tourisme.

L'objet traditionnel fonctionnel s'est ainsi non seulement diversifié au contact du tourisme par un nouvel élan donné à la créativité, mais il a aussi endossé une multiplicité d'autres fonctions par la demande occidentale ; l'objet ethnique à vendre de manière industrialisée devait répondre à une attente. L'art *pour touristes* s'est ainsi développé avec comme impact un certain flou vis-à-vis de l'art dit *primitif* des musées ou de la vision esthétisante des galeries. Avec le temps, cet art en devenir a pu se confondre au courant de l'art *primitif* objet de collections dans le réseau artistique et culturel mondial (Clifford, 1988 ; Errington, 1998).

Ces objets ont ensuite été partiellement réappropriés pour être (re-)matérialisés sous forme de sculptures ou d'estampes dans les galerie d'art inuit dont on retrouve des artefacts, par l'exemple l'*ours dansant* provenant d'un ours polaire peu à peu stylisé dans la sculpture inuit. La dimension artistique des objets a aujourd'hui pris le pas sur la vision de la science du XIXe siècle pour valoriser la diversité culturelle au-delà d'une simple *production culturelle et artistique* et sortir du carcan évolutionniste.

Dans ce cadre, il faut souligner l'action du collectionneur Jacques Kerchache qui a milité pour l'égalité et la liberté des œuvres autochtones et leur introduction dans les musées occidentaux ; il élabore en 1990 un Manifeste intitulé « Pour que les chefs-d'œuvre du monde entier naissent libres et égaux » signé par plus d'une cinquantaine d'artistes et de scientifiques, pour demander l'ouverture d'une section supplémentaire au Musée du Louvre (Kerchache, 1990), section consacrée aux arts d'Océanie, d'Afrique, d'Asie et des Amériques. Le musée d'art indigène du quai Branly sera inauguré en 2006 à la suite des tentatives de ce renouvellement[48]de regard en faveur de l'essor des arts premiers parmi les arts occidentaux. Bien qu'au service d'une exhibition inscrite dans les démonstrations du projet colonial, les objets des Expositions amorcent aussi un changement dans la perspective d'une reconnaissance des civilisations et de la diversité culturelle. Si les intentions et les déclarations de principe tendent à faire progresser les idées sur l'Autre, la majorité des actions repose encore sur l'imprégnation d'une manière de voir issue du modèle traditionnel de l'exhibition.

Cette contextualisation historique du Grand Nord habité tel que le montre le mode occidental de l'exhibition, apporte des éléments et renseigne sur les lieux et projets culturels comme les musées d'objets ethnographiques actuels destinés à la recherche et à l'enseignement, ou encore les institutions à but lucratif telles que les galeries d'art indigène qui ont réinvesti la culture et ses formes de présentation issues du modèle de l'exhibition. Les différentes finalités de ces organismes culturels peuvent modifier le

[48] La dénomination d'« arts premiers » et la muséographie du quai Branly, suscitent toujours les débats les plus vifs sur le sens donné et à donner à l'altérité.

regard sur l'Autre, plus précisément celui que les acteurs comme le galeriste veut faire porter sur l'Autre auprès de ses visiteurs occidentaux ; en fonction des objectifs de vente, l'appel à l'exotisme sera plus ou moins utilisé, que ce soit par l'objet ou sa mise en scène. C'est pour cette raison entre autres que la galerie d'art inuit se calque sur d'anciennes prérogatives d'exhibition que l'on peut retrouver dans les musées.

Outre leur fonction, une des distinctions fondamentales entre les objets de musées et ceux des galeries intervient dans le type de reconnaissance de l'objet indigène. Comme son nom l'indique, la galerie d'art contient des objets d'*art* et non des objets d'artisanat ou des objets comportant anciennement un usage. La galerie d'art autochtone joue ainsi sur un double plan ; à la fois promouvoir le savoir culturel au même titre qu'un musée à travers la mise en scène de l'objet vu comme exotique, tout en le valorisant de manière acceptable, aux yeux des Occidentaux, en l'élevant au rang d'art aux yeux de ses visiteurs, potentiels acheteurs. Outre ce nouveau statut occidental d'œuvre d'art, c'est aussi dans des mises en scène ritualisées des Expositions coloniales, que la portée esthétique de l'art autochtone aboutit progressivement dans les galeries occidentales d'art d'aujourd'hui.

Si le projet colonial tel qu'on le conçoit au début du XXème siècle, est terminé depuis longtemps, il reste néanmoins une question ouverte sur la domestication[49] de l'altérité.

Le parallèle entre esthétisation et décolonisation peut apporter un élément de réponse à l'évolution de l'exhibition des objets d'origine ethnographique. La transition opérée de l'objet ethnographique à l'art indigène dans des espaces similaires à ceux attribués à l'art occidental, favorise et valorise l'altérité. Bien que tardifs, les espaces de l'art indigène, et notamment inuit, voient le jour outre-Atlantique dans les années 1960-1970, avant que cette reconnaissance ne soit pleinement semblable en Europe dans les années 1990-2000, avec l'apparition tardive des grandes ventes aux enchères d'art indigène inuit dès le début des années 2000.

A travers une conception de l'espace d'exhibition qui remonte aux expositions coloniales du XIXe siècle, l'arrangement spatial en fonction de l'idée de classement se retrouve aujourd'hui pratiquement sans changement ; que ce soit les parcs zoologiques (Estebanez, 2010) ou d'autres dispositifs de relation à l'altérité comme les galeries d'art, ceux-ci semblent s'être multipliés sous l'éclairage d'une conception qui semble ne pas avoir évolué avec le temps. Si les idées ont évolué, les mises en scène des galeries d'art suivent une trame où peu de modifications sont intervenues. En effet, l'Autre, et plus particulièrement le chasseur inuit, figure toujours à travers les objets d'art inuit exposés en devanture ou à l'intérieur de galeries d'art indigène. L'histoire occidentale de l'exhibition de l'Autre joue donc un rôle important dans la construction des figures de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord.

Parallèlement aux Expositions coloniales, se développe un imaginaire occidental du Grand Nord habité, non plus seulement par l'Inuit exhibé dans un cadre reconstitué, mais aussi par la figure sculptée de l'Inuit et de son environnement. Cette innovation participe à renforcer et à figer un imaginaire du Grand Nord encore très marquée par ces figures.

[49]Terme emprunté à D. MacCannell concernant son idée, mais qui me semble peu approprié vu l'utilisation faite et traditionnellement apparentée aux animaux.

b) Les débuts de l'art inuit : une invention de l'Autre

Suite à une période de chasse infructueuse dans les années 1930 et à une détérioration des conditions de vie des communautés de villages inuit, la Guilde canadienne de l'artisanat[50] fondée en 1905 favorise l'émergence du travail de produits artisanaux amérindiens (Premières Nations), puis inuit. Avec le soutien de la Guilde canadienne et de l'artiste canadien James Houston[51], la première exhibition d'art inuit voit le jour au Canada en 1949 sous la forme d'une exposition consacrée à l'artisanat *eskimo*. Plus d'un millier d'objets sont vendus à Montréal lors de cet événement destiné à l'origine à promouvoir la culture inuit à travers la sculpture et le travail de l'artisanat.

Cette exposition a fait grand bruit, notamment auprès de certains collectionneurs de ces objets comme Ian Lindsay qui a sévèrement critiqué la partie de la commercialisation de ces objets par l'organisation d'un marché de l'artisanat, élaboré sous l'égide du gouvernement fédéral canadien. Les gouvernements des Territoires du Nord-ouest et du Nouveau Québec se mettent à subventionner la Guilde pour la création de mouvements coopératifs qu'elle engendre à travers le rassemblement et l'implication du plus grand nombre de villages inuit lors des expositions-ventes. Hormis la critique que peuvent engendrer les gains financiers issus de ces ventes, il faut relever le rôle prépondérant des coopératives dans l'essor de l'art inuit ; le réseau des *Inuit Cooperative* a permis de créer des emplois à large échelle auprès de communautés inuit en difficulté et de développer un marché de distribution de l'art inuit dans le monde entier jusqu'à aujourd'hui. En outre, la *Compagnie de la Baie d'Hudson* travaille en étroite collaboration avec *la Guilde* et elle assure encore aujourd'hui la distribution de sculptures inuit achetées directement par des gérants de coopératives dans les parties les plus septentrionales de l'Arctique canadien.

Au début des années 1950, J. Houston est nommé premier manager et promoteur des ces objets à Cape Dorset – haut-lieu actuel du marché mondial de l'art inuit – où il développe le premier programme d'art graphique avec l'introduction des techniques de gravures dans l'art inuit. Suite à une série d'articles de presse, il utilise ainsi en 1952 le terme d'*art* inuit au détriment de celui d'*artisanat* (Hessel, 1998). Avec Cape Dorset, le sud de l'île de Baffin devient ainsi un des lieux principaux de fabrication quasi industrielle de ces œuvres parmi la cinquantaine de villages impliqués du Nunavut actuel dans l'Arctique canadien, comme Iqaluit à Frobisher Bay, par exemple.

L'événement que représente l'exposition de Montréal de 1949 donne le coup d'envoi des ventes d'objet d'art inuit des hautes latitudes. Après l'extension de leur production dans les villages de l'Arctique canadien, les créations inuit se diversifient sur le marché avec les estampes qu'introduit J. Houston en 1957. Les subventions de la Guilde permettent un accès démocratisé aux techniques et outils de ces créations. Elles favorisent notamment le développement d'une certaine autonomie économique tout en valorisant une identité culturelle en mal de reconnaissance. Enfin, l'Exposition universelle de Montréal de 1967 fait connaître cet art au niveau international, pour le voir se diffuser ensuite au niveau mondial par l'ouverture de galeries spécialisées.

---

[50] Devenue *Guilde canadienne des métiers d'art*.

[51] En 1948, J. Houston a l'ambition de dessiner et peindre les paysages arctiques et les Inuit dans une petite communauté de l'Arctique québécois, Inukjuak (anciennement, Port Harrison). En commercialisant une ses œuvres avec une petite sculpture de cerf assis fait par un chasseur inuit, J. Houston se rend compte de l'attrait esthétique de la figurine. Il se rend auprès de la Guilde canadienne de l'artisanat – qui tente depuis les années 1920 de promouvoir l'artisanat inuit – avec une douzaine de ces sculptures en stéatite. Avec l'aide financière du gouvernement fédéral, la Guilde envoie J. Houston dans les villages de l'est de l'Arctique en 1949 pour se procurer ces sculptures. A son retour, la Guilde prépare l'exhibition d'une partie de ces objets à Montréal.

Outre l'interprétation construite de l'*œuvre d'art* attribué à ces objets par le système occidental, les Empires coloniaux instaurent, dès les années 1920, « un système d'enseignement des beaux-arts qui transmettait une approche académique de l'art tout en valorisant l'imagerie traditionnelle des sociétés concernées » (Viatte, 2007 : 121).

Conscients des changements politiques en cours et de leur reconnaissance progressive, les artistes de communautés indigènes développent ces œuvres et le potentiel commercial de celles-ci. Ils trouvent un compromis entre préservation culturelle de leur art et évolutions techniques dans la manière de les fabriquer en tant qu'« art tribal »[52] qui développerait et diffuserait à travers lui des valeurs culturelles autochtones.

Le courant primitiviste montant de l'art moderne occidental et les idées des cubistes puis des surréalistes, favorisent l'émergence de ces productions non occidentales ainsi que leurs diffusions dans les musées occidentaux dès les années 1950-1960. La liberté d'expression totale pousse en avant l'œuvre autochtone, poussée par l'*art tribal* et l'*art nègre*, et dont s'inspire désormais l'art occidental.

Cependant, la perspective d'égalité culturelle dans la création, n'introduit pas pour autant l'objet ethnographique dans le monde des artistes et collectionneurs, contrairement à ce que J. Bosc (2001) semble dire lorsqu'il affirme l'équité et la valorisation culturelle de ces objets élevés au rang d'œuvres d'art. Il est difficile pour l'art inuit d'effectuer une comparaison avec l'évolution du statut des masques *nègres* ; dans cette configuration où l'élan donné à la production de l'art inuit provient d'une initiative occidentale, celle de l'occidental canadien J. Houston, le fait de parler de dés-exotisation de ces objets lorsqu'on les retrouve dans les galeries d'art européenne serait donc excessif puisque ces objets ont été créés, fabriqués sur l'initiative d'un occidental pour les Occidentaux. Ces objets sont principalement esthétiques, sans autre usage et il convient plutôt de parler ici d'un semblant de transcontextualisation (Staszak, 2012a).

Les objets actuels des galeries d'art inuit sont donc principalement issus des conséquences de l'histoire de l'évolution de l'art indigène arctique. A travers leurs dispositifs et leurs produits, les Expositions coloniales ont en effet lancé une forme de voyeurisme de l'altérité, qui aurait fini par pousser les visiteurs occidentaux à vouloir *aller voir* sur place, notamment par la réalisation d'un voyage dans l'Arctique, d'où le lien étroit entre les espaces de relation à l'altérité de l'*Ici* comme mode transitionnel du voyage vers la destination du là-bas.

Sur le même modèle d'exhibition de l'altérité des Expositions coloniales, les éléments de la vie quotidienne inuit sont repris et matérialisés à travers ces créations artistiques de la galerie d'art inuit. En revanche, le débat sur l'œuvre d'art ne fait que persister[53], notamment avec la polémique sur le terme d'art *premier*[54]. Les arts, les lettres, les sciences sociales vont pourtant tisser de plus en plus de liens avec les nouveaux courants libertaires. Outre les signes d'une certaine culpabilité postcoloniale, le souci d'intégration, de reconnaissance et de valorisation des cultures de l'Ailleurs par le choix d'une direction unilatérale tournée vers le tout ethnologique, semblerait aussi être une

[52] Sous l'influence de l'art « nègre » dont l'élan est donné par l'invention de la « négritude » par Aimé Césaire en 1939.

[53] L'exemple de certains de ses instigateurs comme l'archéologue, commissaire d'exposition et libre penseur suisse Harald Szeeman, feront les frais de ces tentatives de renouveler une certaine idée sur le sens de l'art ; après son exposition « Quand les attitudes deviennent forme » (1967) qui inclut le processus de création de l'œuvre au produit final, il est congédié de sa fonction de directeur de la *Kunsthalle* de Berne à cause de sa vision novatrice de l'œuvre artistique, une liberté d'avant-garde qui n'a pas été acceptée ni par le grand public ni par les politiques en place de l'époque.

[54] L'appellation d'art « premier » connoterait dangereusement l'authenticité d'un exotisme postcolonial primordial et supérieur, et ne cultiverait pas l'ambition d'une valorisation culturelle par l'équité.

réponse à un déterminisme artistique qui n'aurait pas eu de fondements culturels, *ses* fondements culturels. Tout en observant un contexte culturel de fabrication et d'usage, la qualité plastique de ces objets intervient comme un retour relatif de l'importance de l'esthétique qui, après les musées, va beaucoup inspirer les galeries marchandes. Enfin, les institutions de promotion touristique, profitent de cette valorisation culturelle comme d'une nouvelle manne financière, notamment par la mobilisation de l'imaginaire du voyage vers le Grand Nord.

Ainsi, l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord, dans l'expression de ses figures, semble prendre corps dans des espaces particuliers. Le cadre opératoire de cet imaginaire demande alors de mobiliser un autre concept ; celui du dispositif spatial.

F. Le dispositif spatial : concept operatoire du Grand Nord

L'imaginaire géographique se nourrit de « l'ensemble des relations qu'une société entretient non seulement avec elle-même, mais encore avec l'extériorité et l'altérité, à l'aide de médiateurs » (Raffestin, 1997 : 165). Ces médiateurs évoqués par C. Raffestin pourraient être incarnés par la matérialité des dispositifs spatiaux tels que ceux du tourisme.

Le concept de dispositif spatial permet ainsi de fournir une clé de lecture particulièrement éclairante et exhaustive sur le Grand Nord symbolique, notamment à travers les divers lieux d'étude choisis pour la démonstration. Ainsi, les dispositifs spatiaux qui sont aussi des lieux d'*altérisation*, prennent trois formes dans ce travail :

- l'espace artistique d'une galerie d'art inuit,
- les espaces touristiques d'une ville arctique groenlandaise, Ilulissat,
- l'espace de mobilité touristique d'un bateau de croisière-expédition dans l'arctique canado-groenlandais.

Ces trois dispositifs spatiaux constituent mes trois terrains d'enquêtes dont l'intégralité des données a été récoltée durant plus d'une année de travail empirique, entre octobre 2010 et décembre 2011.

1. Le *dispositif* : d'une théorie foucaldienne à sa mobilisation en géographie

Le choix de faire usage du dispositif réside dans la souplesse que ce concept permet lorsqu'on évoque les représentations. Au-delà de l'explication structurelle d'un concept rigide, limité et contraignant, le dispositif spatial organise et amplifie les possibilités d'analyse dans les interrelations entre les différents éléments. L'ouverture apportée par ce concept permet d'en comprendre la portée et la résonnance, notamment dans les pratiques touristiques.

L'usage du *dispositif* vise à ouvrir le champ d'investigation non seulement à l'*épistémè*[55], mais aussi à l'évolution de l'ensemble matériel et discursif, porteurs de représentations sur le Grand Nord dans ses changements. J'utilise ce concept pour ses qualités de plasticité autant que de stabilité, notamment par l'utilisation qui en a été faite dans les divers travaux de sciences sociales. Il recouvre tout ce que représentent le *discours*, le

[55] L'*épistémè* est un ensemble qui regroupe, agence et lie les divers discours d'une période temporelle donnée.

système et la *structure*. Il est à la fois un concept de l'entre-deux, de l'articulation, de la relation, et s'avère un concept fondamental du compromis, de la transition et de la contextualisation.

C'est dans la veine sociologique de Michel Foucault (1971) que j'appréhende le concept de dispositif, dans ses fondements, avant de le joindre à la géographie, par les premiers travaux de Michel Lussault et le concept du dispositif foucaldien qu'il importe dans les sciences sociales (Lévy et Lussault, 2003 ; Lussault, 2007). Envisagé comme un réseau, le dispositif fait office d'un maillage de liens sociaux par la composition qu'il intègre en tant qu'« ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit » (Foucault, 1994 (1977) : 299). Pour M. Foucault, le dispositif a d'abord une fonction stratégique dominante ; il répond à un but particulier pour lequel le dispositif voit sa fonction se déployer.

Dans mon cas, si le dispositif spatial comme celui de l'espace de la galerie tient non seulement un rôle lié à des objectifs commerciaux, il agit aussi sur les questions concernant la distance entre l'*ici* et le *là-bas*, le proche et le lointain, le connu et l'inconnu.

La mise en scène des éléments de ces dispositifs sert à éveiller la curiosité, l'attrait et le désir du visiteur pour ce qui lui semble différent de sa vie quotidienne *ordinaire*, au sens de J. Jafari *et al*. (1988). À partir des idées de M. Foucault, G. Agamben propose ainsi la définition suivante :

> « [j]'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (2007 : 31).

Dans un processus de reproduction des connaissances, le dispositif servirait donc de balise au concept d'imaginaire, par cette position intermédiaire que cet espace offre entre l'*Ici* et l'*Ailleurs*. Les jeux d'acteurs et les interactions avec les objets du dispositif, tendent à faire appréhender l'Autre et l'Ailleurs d'une manière conditionnée. Le transfert de l'idée fondatrice de M. Foucault intègre en géographie plus fortement le rôle que tient cet acteur « avec une fonction opérationnelle et normative » (Lévy & Lussault, 2003 : 266) dans la gestion, l'aménagement et l'agencement des espaces concernés. Les effets d'un assemblage dans le spatial ne peuvent en effet être réalisés et légitimés que par des acteurs[56].

Dans un espace particulier constitué de lieux, le dispositif va donc canaliser un ensemble de représentations, en nuançant, renforçant ou infirmant le regard occidental sur l'altérité. En effet, en plus du rôle de l'acteur, le dispositif spatial porte une configuration précise, stable et porteuse de subjectivités sur l'objet géographique en question, en l'occurrence celui de Grand Nord.

Par l'entrée du dispositif, l'étude de ces espaces constitués en lieux peut donc apporter et révéler une certaine manière de voir le monde. M. Lussault désigne le dispositif en géographie au sens d'un *opérateur de traduction* qui « permet la transformation et la mise en scène de faits bruts en problème(s) sociétal(aux) et politique(s) » (Lussault, 2007 : 201). En d'autres termes, le dispositif spatial serait une passerelle d'objets signifiants qui viendrait nourrir un discours collectif *main stream*. Pour le caractériser, il

[56] Hormis le fait qu'à ce moment, les sociologues de la traduction avaient la volonté de mettre l'agent de l'*actant* en avant au détriment de l'*acteur*.

évoque ensuite un *support de relégation* ; le dispositif concentre l'idée de l'Autre dans son espace en concentrant les représentations de l'altérité.

L'espace joue un rôle central en ce qu'il sous-tend et soutient, physiquement et symboliquement, des objets sujet à interprétation par les acteurs. L'espace intègre donc totalement le concept de dispositif et son contenu, d'où sa dénomination de dispositif spatial en ce qui concerne sa mobilisation dans la discipline de la géographie et pour traiter de l'imaginaire géographique occidental.

2. Place de la matérialité dans les dispositifs spatiaux du Grand Nord

Les dispositifs spatiaux contiennent donc un ensemble de discours, d'objets, de pratiques, de règles, de normes, qui permettent d'articuler le matériel avec le symbolique.

Les dispositifs spatiaux de l'Arctique imaginé donnent un cadre d'analyse et une grille spatiale de lecture sur ces divers éléments, qui ne peut avoir du sens qu'en tenant compte des acteurs et de leur *jeu* dans ces espaces. C'est à partir de l'étude de ces espaces d'interactions que la distance à l'altérité arctique pourrait rendre compte de l'évolution de l'imaginaire géographique du Grand Nord.

Les espaces d'action et de déploiement de l'imaginaire incluent tout ce qui peut faire figurer le Grand Nord dans sa matérialité. Ainsi, l'agencement d'une galerie d'art inuit, les discours de brochures ou d'acteurs touristiques, les figures matérialisées de cartes postales ou des objets de souvenirs, les pratiques de lieux, reflètent un regard changeant sur le monde tel qu'il a été et est représenté.

Comme le souligne M. Lussault,

> « L'espace doit être pensé à partir d'une question primordiale, dans l'acception stricte du mot : celle de la séparation, de l'impossible confusion des réalités sociales en un même point. De ce constat simple résultent des technologies sociales spécifiques, que les hommes ont élaborées et perfectionnées sans relâche, dont ils usent afin, sinon de résorber, du moins d'atténuer les effets du principe séparatif, mais aussi en bien des occasions afin d'en jouir – ce que montrent les cas de distanciations intentionnelles » (2007 : 45).

Plutôt que la marque de séparations, l'espace devient un opérateur de coprésence où l'imaginaire du Grand Nord peut être appréhendé à travers les éléments de l'humain et du non humain. Il s'agit ici d'une coprésence entre réel et imaginaire dont les articulations dans les objets, normes, discours, pratiques et autres éléments de ces dispositifs spatiaux, renseignent sur l'évolution de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord. Chaque *signe* ou *trace* de cette évolution peut se voir à travers les éléments du spatial pour traduire les représentations du Grand Nord dans le regard occidental sur l'altérité arctique.

Le spatial renseigne sur le social ; « l'espace n'est pas une simple étendue matérielle support de pratiques (…) mais une ressource sociale hybride et complexe mobilisée et ainsi transformée dans, par et pour l'action » (Lussault, 2007 : 181). Support de l'action, l'espace est ainsi un instrument pour les relations sociales, y compris les représentations.

3. La notion de *jeu* dans le dispositif spatial

De par cette hétérogénéité qui le constitue, la configuration flexible du dispositif et son ancrage durable, suscitent donc un intérêt stratégique puissant pour l'objet de cette recherche. Cependant, les prérogatives du concept foucaldien de dispositif, puis celles données par M. Lussault comme fondements de ma pratique d'analyse, ne suffisent pas. L'éclairage donné par la lecture touristique de ma question de recherche me pousse à une réflexion plus approfondie qui tienne compte des préoccupations et motivations des visiteurs, voyageurs potentiels, dans une orientation esthético-ludique de l'altérité arctique.

Le cadre particulier de l'imaginaire du Grand Nord appréhendé sous l'angle du tourisme ajoute une composante importante à la recherche, car si le tourisme tourné vers le ludique est une forme de mobilité touristique destinée à « (se) faire plaisir », en mêlant l'a*gré*able à l'a*gré*ment[57], il l'est aussi par une certaine conception du monde *hors* de ce lieu ludique. Ainsi, la gestion spatiale des acteurs entre le dedans et le dehors des limites du dispositif, constitue un point crucial de l'analyse. L'espace de relation à l'altérité peut alors être comparé à la notion de *jeu*[58] qui est « une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité » (Huizinga, 1988 : 35). Les modes spontanés de la *répétition*, du *rituel*, de la *routine*, ou encore du *mimétisme*, sont au centre de la notion de jeu pour les touristes.

Le cadre particulier de l'Arctique n'est pas épargné par cette tendance dans un contexte particulier fondé sur l'aura du Grand Nord pour les touristes. Même si les lieux de l'Arctique constituent des destinations considérées comme lointaines[59] et (encore) comme uniques, ceux-ci constituent un tourisme de niche qui attire une certaine catégorie de touristes qui répètent le type de séjour chaque année. Certains d'entre eux reviennent régulièrement depuis vingt ans vivre cette expérience d'un séjour unique. Cette récurrence du voyage dans des destinations considérées comme inédites pour le touriste lambda, a du sens lorsqu'on se réfère à cette compréhension de l'imaginaire par des espaces dits transitionnels.

Si dans sa fonctionnalité interne et externe, l'imaginaire se fonde sur une conception foucaldienne de l'espace du dispositif, sa contextualisation touristique en Arctique donne en revanche un cadre élargi à ce dispositif en incluant un rôle dit *transitionnel* qu'il comporterait : « en assurant une sorte de soupape de sûreté, d'amortisseur entre monde intérieur et monde extérieur » (Wunenburger, 2003 : 65). Développée par R. Amirou (1994a), la notion d'espace transitionnel correspondrait donc au processus dans lequel l'individu s'inscrit depuis l'enfance pour passer d'une étape de vie à une autre, avec l'usage d'objets dits *transitionnels* (Winnicott, 1969) capables de le faire évoluer.

Dans cette théorie, ces objets permettent en effet d'accéder à l'âge adulte et d'appréhender la symbolique du monde qui nous entoure avec ses composantes culturelles. Ainsi, la notion de jeu est mobilisée ici surtout comme une *idée du jeu* au sens où les interactions entre acteurs occidentaux et non occidentaux construiraient le groupe de touristes dans le processus de familiarisation à l'Ailleurs.

---

[57] Dont le radical commun de -*gré*- provient étymologiquement de *gratum*, la « chose agréable ».

[58] Il n'est pas du tout question ici de faire une analyse fondée sur les *game studies*, mais d'emprunter la notion de jeu à ce qui caractérise les motivations des voyages dans le Grand Nord.

[59] En considérant que la distance géographique n'est plus un facteur déterminant, mais que le voyage se calcule en terme de moyens d'accessibilité et de durée du point de départ à la destination. Dans les représentations, cependant, la destination lointaine va de pair avec une distance symbolique forte et l'idée d'exclusivité de la destination offerte par les agences touristiques.

En résumé, *jouer*, ce serait décider d'aller à une réduction de la distance symbolique de la part du touriste, particulièrement lors de son séjour.

Si le voyage est synonyme de liberté et de découverte, les conditions de sa réalisation, dans le voyage touristique, sont, elles, extrêmement (en-)cadrées. Dans sa forme la plus répandue, le voyage en Arctique est un tourisme encadré. Si le touriste choisit d'adhérer à ce dispositif du voyage normé, cela ne l'empêche pas de prendre quelques libertés avec le programme prévu. Ainsi, la visite d'un village ne se fait pas n'importe comment, mais comporte des règles comme le suivi d'un itinéraire bien précis imposé par l'organisation touristique, ou encore le déplacement en groupe d'un point à un autre ; mais certains sortent parfois de cette ligne pour s'*aventurer*. On y reviendra de manière approfondie dans le chapitre consacré à l'analyse de données de terrains. Dans le cas du tourisme au sens du voyage encadré, l'articulation du dit et du non-dit, forme ainsi un réseau qui représente le dispositif en fonction ; un dispositif de pouvoir, mais aussi un dispositif de savoir. Le dispositif est donc une entité conceptuelle forte et prête à perdurer par un fonctionnement en réseau avec d'autres types de dispositifs portant cet objectif commun.

Dans ses travaux sur l'imaginaire, R. Caillois a développé la classification de quatre types d'activités de jeux qu'il nomme *mimesis*, *agon*, *ilinx*, *alea*. Il est intéressant s'intéresser à ce modèle et de l'appliquer au cas du tourisme arctique, aux représentations du Grand Nord sur lesquelles *jouent* le tourisme et le touriste. La *mimesis* du voyage dont la diffusion remplace en quelque sorte le rituel, l'*agon*isme qui accompagne le mouvement et la passion dans les pulsions de groupe, l'*alea* dans les plaisirs de la chance et le frisson de l'imprévu et l'*ilinx*, qui assure « la poursuite du vertige et consiste en tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'infliger à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse » (1967 : 67-68), autrement dit, le vertige donné par des comportements extrêmes ou transgressifs, le fait de *voir* ou de *faire* un voyage inédit dans un lieu dont les connotations du *lointain* sont fortes.

Cela s'appliquerait à un imaginaire du Grand Nord tourné vers l'extrême (extrémités) et ses ambivalences (paradoxes). P. Ricoeur (1990) parle de mimesis comme d'une mise en scène à laquelle Aristote se réfère aussi lorsqu'il évoque que les humains ont besoin de *jouer* leurs conditions, besoin de se confronter pour se ressentir, se mesurer, notamment au différentiel de l'Autre et de l'Ailleurs. Le jeu implique donc forcément la communication, l'échange d'expériences, un cadre partagé dont le touriste accepte une autre réalité que celle de son quotidien.

Le voyage touristique est en ce sens un espace de réalisation dans un processus symbolique où le sujet passerait d'une situation d'altérisation comme d'un artefact d'une « civilisation des loisirs » (Dumazedier, 1962).

a) Du jeu des tensions aux alliances : liberté et enfermement

Le voyage n'échappe pas aux dispositifs de pouvoir, notamment dans le monde du tourisme. Là où on peut se penser libre, un contrôle est établi par une institution, en l'occurrence celle que le tourisme impose pour pouvoir voyager en-dehors de possibilités individuelles propres. La méconnaissance du terrain visité pousse en effet à utiliser un (en-)cadre(-ment) touristique organisé ; l'imaginaire mimétique prend le pas sur l'imaginaire créatif. Le voyage a toujours fait intervenir des discours sur ce qu'il devait être ; forcément dépaysant, le voyage synonyme de liberté, un « processus libératoire » (MIT 1, 2002 : 81), a repoussé les frontières régionales, puis nationales à l'échelle continentale. Mais pas seulement. Les frontières symboliques du lointain a aussi eu des effets sur les pratiques du voyageur. En effet, après l'accoutumance à l'idée de

destinations lointaines de l'hémisphère sud, c'est au tour de contrées peu explorées comme le Grand Nord d'être le centre d'intérêt.

Dans sa forme la plus standardisée et souvent sujet au tourisme de masse, le voyage agit comme un dispositif à la fois rassurant et à la fois repoussant dans l'Ailleurs. Répétitif et mondialement présent, le voyage des nouvelles destinations moins connues et moins peuplées, prend, à l'inverse, de l'ampleur. Voyager par ses propres moyens sans intervention du dispositif touristique est du coup aussi un mode croissant de la manière de voyager ; les TIC y participent fortement en donnant accès à la méta-information pour se faire son propre voyage, avec conseils, témoignages, bonnes adresses et autres indications utiles au parfait petit bricoleur du voyage individuel.

Bien qu'il y ait des changements dans les modes du voyage, ce dernier ne cessera jamais d'exister, toujours animé par le plaisir renouvelé de l'agrément. Certains dispositifs spatiaux de promotion culturelle comme l'espace de l'art peuvent ainsi fonctionner comme une des succursales du voyage. Ils constitueraient les annexes préparatoires et/ou remémoratives du voyage. Chaque dispositif créerait ainsi une propension à agir en amont ou en aval, sans compter l'influence exercée dans la relation d'interdépendances entre les divers dispositifs eux-mêmes, notamment entre art et voyage.

Dans le matériel comme le symbolique, pour M. Foucault, les sources d'informations sont non seulement très hétérogènes – d'où le choix de varier et de diversifier mes propres sources dans ce travail – mais aussi plus ou moins perméables entre elles, le discours pouvant faire office de règlementations, de chartes, de programme d'institutions ou « au contraire comme un élément qui permet de justifier et de masquer une pratique qui, elle, reste muette, ou fonctionner comme réinterprétation seconde de cette pratique, lui donner accès à un champ nouveau de rationalité. » (Foucault, 1994 : 299). Ainsi, il existe des combinaisons, des chevauchements, des oppositions, qui correspondent à une stratégie économique matrice du dispositif touristique. Ce dispositif d'assujettissement peut mener à des perspectives telles que Jean-Didier Urbain l'énonce dans ses travaux, notamment dans son ouvrage intitulé *l'idiot du voyage* (2002).

Or, la déconstruction du dispositif, dans son discours matériel et symbolique, n'implique pas seulement les impacts d'une géographie politique, mais aussi la mesure de la propension du touriste à sortir de ce schéma organisateur de son voyage pour se l'approprier dans le sens d'un projet. Ainsi, le voyageur se tournerait vers d'autres formes de voyage que ce que le tourisme propose habituellement. Le voyage utile, humanitaire, les expériences extrêmes de survie dans la jungle, le voyage sensations ou d'autres types d'innovations touristiques proposant une *expérience*, visent à trouver l'alternative à un dispositif de base trop contraignant et enfermant.

Dans ce panel des voyageurs, les croisiéristes interviewés opposent le dit et le non-dit, à savoir, un discours contestataire de liberté, d'antimodernisme, voire de révolte contre un quotidien trop réglementé, et des éléments opposés avec des pratiques touristiques et un dispositif issu d'un système occidental tout aussi réglementé ; celui du voyage touristique. Par le dispositif qu'il impose, le tourisme n'offre dès lors plus de liberté telle qu'on la conçoit, mais débouche sur l'idée d'enfermement. Si les touristes acceptent de jouer le jeu de cet enfermement consenti, avec ces contraintes, qu'est-ce que le voyage pourrait apporter de plus que le quotidien ? Devrait-on alors parler d'un enfermement négocié ? Le voyage dans le Grand Nord offre-t-il un accès à autre chose au-delà de la destination ?

Afin de comprendre l'attraction que le voyage suscite, sa récurrence et les paradoxes qu'il peut comporter, revenons à la notion de *jeu* et à ce que disait Umberto Eco à ce propos : « Le plaisir de l'itération est l'un des fondements de l'évasion, du jeu » (1978 : 174). L'équilibre entre le déjà-connu du voyage touristique récurrent et l'inconnu d'une

destination nouvelle, renseigne sur les motivations qui poussent au voyage le touriste. Ce dernier est incité à revenir pour mieux repartir dans le cycle récurrent du départ et du retour du voyage. A la source se trouvent le plaisir et la jouissance provenant de l'émotion suscitée dans ce mouvement itératif du voyage. L'itération met aussi en lumière la nécessité de construire le jeu, comme de construire un sens à la vie pour les touristes.

Dans ce cadre, les liens entre dit et non-dit font intervenir des outils dans le fonctionnement du dispositif dans lequel s'insère le groupe de voyageurs. Ainsi, la socialité, le vivre ensemble, le sentiment d'authenticité par la familiarité, la simplicité partagée, permettent l'acceptation de l'enfermement consenti pourtant dénoncé au départ dans le discours.

Cette dynamique produit donc aussi ses ambivalences, mais la finalité du dispositif reste la même : construire un sens et trouver l'équilibre par l'appropriation et l'action de ressources à l'aide d'un réseau signifiant, mobilisateur dans des espaces temps sociaux hétérogènes ; autrement dit, on fabrique le dedans par le dehors à l'aide d'un dispositif *régulateur* dans la co-construction entre le matériel et le symbolique, ses dimensions cognitives, affectives et sociales afin de garder un imaginaire fondé sur le ressenti et le plaisir. A ce propos, « ce qui caractérise le jeu, c'est moins le plaisir qui peut accompagner bien des activités, qu'une maîtrise de celui-ci, la possibilité de l'apprivoiser » (Brougère, 2005 : 99). Autrement dit, dans la relation à l'altérité, la domestication de cet Ailleurs *lointain*, correspondrait à la domestication du bien-être, ce qui tend par ailleurs à faire perdurer l'exotisme par les sentiments de l'agréable et du désirable rencontrés en situation de voyage.

b) Combinaison humaine et non humaine : des jouants productifs

Le dispositif est à la fois un ensemble d'acteurs humains et d'actants non humains (Lussault, 2003) ou encore de joueurs humains et de *jouants* non humains. Les infrastructures touristiques comme les agences d'activités touristiques y tiennent un rôle, et adoptent des stratégies ; une stratégie de reconnaissance d'abord, puis de médiations ensuite, dans le processus de construction de l'imaginaire. Ainsi, les objets tels que photographies, tasses, cartes postales, servent le lieu touristique dans ce qu'il a de caractéristique *touristique*, d'un point de vue global.

Dans ce qu'il suggère, le visuel est en ce sens crucial pour le rôle qu'il donne à un lieu touristique, au pouvoir d'attraction et de significations qui lui est attribué et associé. C'est par le *tangible*, le *palpable* et le *visible*, que des images vont pouvoir être *re(-)présentées*, pour sortir de la seule pensée restée à l'état de mots. Dans ses travaux sur l'agencement territorial et le pouvoir, C. Raffestin (1986) fait d'ailleurs part de l'importance particulière du visuel, de l'image et de son effet de vérité, et donc de *réalité*.

L'espace touristique est alors doté d'un pouvoir, ce qui trahit aussi à l'opposé, une forte résistance antagoniste. Le dispositif n'a donc pas que des effets dans sa combinaison de l'humain et du non humain, du matériel et de l'idéel, mais il est sujet et objet « « offrant du répondant à la pratique » qui joue un véritable rôle d'opérateur d'interactions » (Dumont, 2010 : 27).

Les opérateurs de l'Ailleurs comme les acteurs d'agences de voyages ou des galeries d'art, appartiennent à ces dispositifs spatiaux qui gravitent autour du monde du voyage. Ce sont les interactions de ces acteurs qui produisent et sont produites par un certain agencement, une mise en ordre de l'espace où chaque chose tient *lieu* et *place*.

Mais comment l'acteur consommateur du Grand Nord s'intègre-t-il dans ce dispositif ?

Il est intéressant de s'arrêter sur les travaux de J. Henriot et les trois moments qu'il décrit concernant la *sphère* du joueur, son ambiant : il appelle *magie* le premier moment où le joueur entre dans le jeu et change la réalité qui l'entoure. Celui-ci est dupe de l'illusion (1976 : 87) ; en détournant l'objet par un changement de réalité, le joueur se retrouve dans un monde irréel ou dans un imaginaire, partagé ou non par les autres joueurs. Inscrit dans cet imaginaire particulier, le joueur s'invente donc une autre réalité. Dans un second temps, il reste *lucide* et est toujours dans la conscience qu'il joue. Il fait semblant, *joue le jeu*, sans forme d'hallucination. Il n'y a en effet pas déformation de la réalité puisqu'il est conscient du leurre et sait qu'il est toujours dans le réel.

Le troisième moment est l'*illusion*. Les deux précédents moments ne sont pas dichotomiques, mais ils entrent en relation dialogique. En effet, l'acteur qui entre dans le jeu, se fait prendre au jeu. Cette dimension qu'est l'illusion est essentielle pour comprendre ce qui se passe lorsque le sujet joue. Il faut pour l'acteur décider d'être dans le jeu et choisir de *devenir* joueur. S'il reste en dehors du jeu, il ne joue pas. Comme le précise J. Henriot (1976), qui n'entre pas ne joue pas et qui s'y laisse prendre ne joue plus. Le jeu et le joueur sont donc intrinsèquement liés. De la même façon, le *Grand Nord* n'existerait que pour celui qui l'appréhende comme tel en entrant dans ce *jeu*, celui que permet l'imaginaire.

Le voyage fait bien partie d'un agrément, de quelque chose d'agréable *qui fait plaisir* par son côté divertissant. Le jeu est pris ici au sens de *play* comme au sens *game*, car il y a non seulement respectivement un appel à la créativité et à l'imagination, mais aussi le fait de jouer avec des règles, notamment celles imposées par le tourisme dans ce type de voyage. Les *jouants* (actants) du dispositif sont donc bien actifs et contribuent au conditionnement des nouvelles représentations en co-construction avec leurs acteurs et leur action. Cette disposition du jeu participe à faire évoluer l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord.

4. Le dispositif, un appareil de (re-)fabrication du Grand Nord

Dans cette configuration du dispositif comme outil de pouvoir, mais aussi de savoirs, l'imaginaire continue d'évoluer. Au-delà de la déconstruction du dispositif comme instrument microphysique du pouvoir, il est donc intéressant de se pencher sur le rôle que tient l'espace en termes de transition et d'interactions pour ses acteurs.

Cet espace intermédiaire existe aussi dans le rapport qu'entretient l'individu à l'Ailleurs vis-à-vis de ce qui lui est familier, c'est-à-dire son Ici. Les trois espaces constituent « autant de dispositifs qui créent l'espace devenu exotique et qui le balisent en même temps » (Hert, 1999 : 97). Ainsi, certains lieux dans l'espace sont, par le biais de l'imaginaire, destinés à avoir des fonctions de production de savoirs importants.

L'espace global du voyage incarné par les trois dispositifs, témoigne du *jeu* de l'imaginaire. Ce jeu est d'abord un fait de langage (Henriot, 1989) et correspond à la représentation d'une idée, voire à un concept sur un *agir* ou sur un *faire*. Le jeu ou plutôt l'idée du jeu, c'est donc des dires et une manière de dire qui trahissent la pensée.

L'imaginaire constitue donc cet espace intermédiaire de l'*homo ludens* (Huizingua, 1951), un espace-tremplin où la créativité représente aussi un espace d'illusion que la réalisation du voyage efface temporairement par l'expérimentation et l'exploration tangible de cet imaginaire – qui n'en est plus un jusqu'au retour.

L'activité de découverte consisterait à créer ou à (se) *recréer* ce qui est absent dans la réalité de l'*Ici*, dans l'Ailleurs. L'espace *transitionnel* s'articule avec la réalité subjective donnée par le voyage ; l'imaginaire est donc en constante réinvention grâce aux interactions qui la sous-tendent et qui sont encadrées par les dispositifs spatiaux. M. Foucault parle de contre-espaces pour désigner ces espaces absolument autres. Le voyage entame donc un double mouvement ; c'est à la fois la désillusion de l'ailleurs par sa rencontre et à la fois un cadre rassurant donné par l'Ailleurs pour ré-appréhender l'Ailleurs depuis l'*Ici*. Le voyage n'est donc pas qu'un espace de contrôle à travers le dispositif de mises en scènes du tourisme, mais aussi parallèlement, un espace qui vise à faire évoluer l'imaginaire qu'il transporte, par la variation de la distance symbolique à l'objet.

La matérialité générée de cet imaginaire géographique occidental particulier du Grand Nord fabrique des images sous forme de figures qui construisent et font évoluer cet imaginaire. Ce dernier va à son tour influencer à nouveau discours et actions, d'où la difficulté d'observer les moments de ces grandes évolutions de l'imaginaire.

Ce jeu est visible dans le réinvestissement touristique de l'imaginaire du Grand Nord à travers les brochures de promotion de l'Arctique. Le tourisme inviterait le touriste potentiel à *jouer à* l'explorateur comme les figures ci-dessous le montrent. Les brochures touristiques utilisent la notion de jeu et d'espace transionnel de l'imaginaire du Grand Nord. La diversification des sources telles que magazines, revues, films, peintures ou autres supports de diffusion globale sur ces zones de hautes latitudes, ont largement contribué à imprégner la pensée occidentale de ces images. Leurs auteurs sont porteurs d'une certaine manière de voir et de faire dans la chaîne de diffusion des discours sur le Grand Nord qu'ils contribuent à fabriquer.

Figure 15 : Page de couverture de la brochure touristique *Croisière* 2012, GNGL.

Figure 16 : Page de couverture de la brochure touristique *Terres polaires 2012*, GNGL.

Le portrait photographié d'un homme occidental portant un capuchon de vêtement en fourrure, figure sur la première de couverture de la brochure *Terres polaires 2012* de GNGL (figure 16). Or, il ne s'agit pas d'un simple portrait ; outre ce visage qui semble être sorti d'une autre époque, les couleurs de la photographie ont été volontairement retouchées pour donner un effet ancien à l'image, rappelant ainsi aux lecteurs de la brochure – des touristes potentiels – la pose qu'aurait pu avoir un explorateur du XIXème siècle comme l'illustre aussi la brochure *Croisière 2012* du voyagiste (figure 15).

Les agences touristiques n'hésiteraient donc pas à jouer sur cette double influence spatiotemporelle, comme en témoignent les premières de couverture des brochures *Terres polaires* et *Croisières* 2012 du voyagiste français *Grand Nord Grand Large* (GNGL) spécialisé dans le tourisme polaire.

Les références à l'exploration prennent ainsi place dans les discours actuels sur le Grand Nord, notamment dans le tourisme.

Cette technique de faire se projeter le sujet dans les lieux de son imaginaire géographique, nécessite la présentation du cadre contextuel dans lequel se déroule les interactions internes aux dispositifs spatiaux. Ainsi, le tourisme arctique de croisière, et plus spécifiquement au Groenland, est présenté, avec une réflexion sur une théorie du tourisme qui, à partir des lieux et de la pratique de ces lieux, questionne la fausse distinction entre le tourisme et le voyage.

III. LE GRAND NORD CONTEXTUALISE AU TOURISME ARCTIQUE

La lecture touristique de l'altérité arctique a pour premier objectif de poser un cadre contextuel à l'analyse. Ce chapitre consacré à l'état des lieux du tourisme arctique constitue non seulement une étape préparatoire au traitement des données de terrain en permettant de cerner et d'arrêter certaines notions, mais il représente aussi une théorie pertinente avec le concept central de l'imaginaire géographique du Grand Nord contextualisé.

La première partie de ce chapitre propose une historiographie du tourisme arctique et de ses acteurs, suivie d'une présentation du tourisme de croisière en Arctique. Une réflexion sur la signification du *voyager* est ensuite proposée en interrogeant la pertinence du distinguo entre *voyage* et *tourisme*, et entre *voyageur* et *touriste*. Enfin, la dernière partie est consacrée au Groenland[60] touristique, en introduction aux deux derniers terrains d'enquête, soit Ilulissat et le navire de croisière dans l'Arctique groenlandais.

A. LE TOURISME DE CROISIERE EN ARCTIQUE

1. Le tourisme de croisière : une origine septentrionale

Si la croisière a longtemps connu la Méditerranée puis la mer des Caraïbes comme espaces emblématiques, les mers du Sud ne semblent pas être à l'origine du concept de la croisière dans le Grand Nord. Les croisières côtières sont nées d'une idée issue des activités des navires de marchandises, avec le lancement du premier bateau à vapeur[61], le *St. Sunniva*, construit en 1887 par la Compagnie du Nord (*North Company*) spécifiquement pour l'activité de croisière sur les côtes scandinaves de la mer Baltique. Dans le journal *The Scotsman* du 8 Juin 1886, une publicité de la Compagnie du Nord annonce que le « rapide et commode à vapeur St. Rognvald, est destiné à faire un voyage spécial avec un nombre limité de passagers de la cabine jeudi 24 Juin de Leith et Aberdeen à Bergen avec certains des fjords principaux comme lieux d'intérêt sur la côte

[60] Au-delà de la limite du cercle polaire arctique (66.66°N), le Groenland serait considéré comme faisant partie de l'Arctique.

[61] En Amérique du Nord, par extension au chemin de fer, le premier navire à coque et hélice de fer, le *S.S. Great Britain* fut construit en 1843 par Isambard K. Brunel, fondateur de la Great Western Railway (1833). Ce paquebot long de 98 mètres transportait jusqu'à plus de 600 passagers et 130 membres d'équipage. (Grenier, 2008 : 38).

ouest de la Norvège »[62]. Construit en 1883 par Hall Russell, le *St Rognvald*, destiné au transport de marchandises, est le plus grand navire de la Compagnie du Nord. Prédécesseur du *St. Sunniva*, il dispose de plus de cent lits. Il amorce les débuts d'une industrie en transportant 50 passagers à son bord. Le *St. Sunniva* sera transformé en ferry en 1908. L'imaginaire collectif de la croisière serait donc issu des débuts de ce type de tourisme de croisière apparu à partir de la fin du XIXe siècle[63]. En l'espace de 220 ans, 383 navires de croisières parcourent ainsi les eaux du monde, avec plus de 24 millions de croisiéristes recensés pour 2004 (Dehoorne *et al*., 2009). C'est cependant dès les années 1960 que le concept de croisière polaire se développe véritablement avec un navire spécialisé, le *Linblad Explorer* (devenu ensuite le *MS Explorer*), qui traverse le Passage du Nord-Ouest dans les eaux arctiques canadiennes en 1984 (Hall et Saarinen, 2010 : 74) avec 98 passagers. L'espace de l'Arctique, principalement océanique comporte des parties terrestres entourées de passages et de couloirs de mer ; un nombre important de difficultés logistiques en termes de temps, de distance, de sécurité et de réduction des voies terrestres, facilite les déplacements par les voies navigables ; dès lors, c'est donc surtout un tourisme par bateau qui s'est développé en hautes latitudes. Le tourisme arctique a dû composer et s'adapter à la situation géographique et climatique des régions polaires ; ce type de voyage par voie de mer permet d'atteindre les zones considérées comme les plus inhospitalières du globe sur plusieurs jours tout en recueillant des effectifs touristiques suffisants pour la rentabilité de cette nouvelle forme de tourisme arctique[64]. Pour ce faire, des bateaux russes anciennement voués à l'exploration scientifique ont été réhabilités, restaurés et reconvertis en bateaux de tourisme loués par des affréteurs privés dès les années 1990, à la chute de l'ex-URSS (Grenier, 2003) qui n'avait plus les moyens financiers de maintenir ces bâtiments et leur équipage. Le démantèlement politique de l'Union soviétique à la fin de la guerre froide a précipité l'Arctique dans une nouvelle ère sur le plan économique, lui donnant par là-même un nouvel élan dans le tourisme. Ainsi, d'anciens navires polaires russes construits à l'origine en Finlande, tels que les navires *Professor Khromov*, l'*Akademik Shokalsky*, le *Polar Pioneer*, l'*Alexander Von Humboldt*, l'*Akademik Ioffe* ou encore le *Kapitan Khlebnikov*, apparaissent sur le marché de la croisière. D'anciens Express côtiers du Groenland, fabriqués au Danemark, ont également été réutilisés comme bateaux de croisière expéditions au Spitzberg, au Groenland et en Islande, tel que l'*Ocean Nova* ou le *MS Fram*. Des bâtiments construits en Pologne comme l'*Ortelius*, anciennement baptisé *Marina Tsvetaeva*, constituent le modèle standard des navires polaires – qui ne sont par ailleurs pas tous des brise-glaces contrairement au *Kapitan Khlebnikov*, désormais hors service, ou le *50 ans de Victoire*, brise-glace nucléaire russe le plus puissant du monde.

Les croisières arctiques ont lieu sur des bateaux dont le confort est plus ou moins luxueux selon le navire choisi. Bien que cela ne soit pas systématique, en général, avec relativement peu de passagers, ils appartiennent à une catégorie au confort sommaire. S'ils étaient entre 10 et 50 passagers dans la tradition du *Tour* dès la fin du XIXe siècle où les plus chanceux prenaient une place à bord de baleinier en partance vers les Pôles, ces premiers touristes ont augmenté pour atteindre le nombre de 200 à bord. Tourisme exclusivement de niche à ses débuts, le tourisme arctique s'est développé avec une flotte de nombreux paquebots de plus de 2'500 passagers tels que le *MSC Magnifica* par

[62] Traduit depuis le texte original : « the "fast and commodious steamship St Rognvald, is intended to make a special trip with a limited number of cabin passengers on Thursday, June 24 ex Leith and Aberdeen to Bergen and some of the principal fjords and places of interest on the west coast of Norway" ».

[63] D'autres compagnies suivront, tels que la Compagnie de navigation à vapeur Orient qui lance dès 1889, des navires australiens de services postaux, Chimborazo et la Garonne.

[64] Le tourisme aérien s'est aussi développé, suite à l'ouverture de lignes et à la construction ou l'extension de pistes d'aéroport.

exemple, voguant désormais [65] dans les eaux arctiques. Une des raisons de cet engouement pour la croisière réside dans le fait que depuis quelques années, le prix des croisières standardisées a fortement baissé notamment pour les séjours sur paquebots à large effectif que proposent les sociétés telles que l'italienne *Costa croisières* ou encore l'américano-norvégienne *Royal Caribbean International*. En l'espace d'une quarantaine d'années, le tourisme de croisière a en effet connu un développement avec une multiplication par 20 du nombre de navires destiné à ce type de tourisme, depuis les années 1970 jusqu'à 2008. De 2010 à 2012, le tourisme de croisière a augmenté de 10 % dans le monde et de 27 % en France malgré la crise économique qui sévit actuellement en Europe depuis 2008. Au sens des travaux de Roger Boyer sur la pyramide sociale (2003), on constate donc une tendance nette à l'accès économique facilité du tourisme de croisière. Dès les années 1990, la croisière se diversifie non seulement dans les destinations qu'elle propose, notamment pour l'Arctique, mais elle s'intensifie aussi au profit de paquebots gigantesques qui visent à rationnaliser et à optimiser l'offre existante de cette forme de tourisme. Ainsi, des bateaux de plus de 3'000 passagers sont amarrés aux quais comme le megaship *Oasis of the Seas* qui peut contenir 5'500 passagers ou encore l'*Allure of the Seas* en 2010. D'ici 2014, 11 nouveaux navires de croisière verront le jour dont certains pourront accueillir jusqu'à 8'500 personnes à leur bord (Reportage, 13 janvier 2013). Cette course au gigantisme gagne aussi les zones du globe les plus reculées comme l'Arctique. La Baie de Disko accueille des bateaux à plus gros effectifs et de taille supérieure aux années précédentes. Le développement du tourisme arctique représente donc un pan croissant d'un tourisme international en progression (OMT, 2011) et dont la croisière océanique[66] regroupe près de dix millions de personnes (OMT, 2003) pour atteindre plus de 10.5 millions de passagers dans le monde en 2004 ; la demande globale de voyages touristiques maritimes s'est accentuée ces trente dernières années et le tourisme de croisière a plus que doublé en dix ans entre 1995 et 2005 ; on estime à 16 millions le nombre de passagers en 2011 (FCCA, 2011 ; OMT, 2003).

Le tourisme de croisière serait ainsi considéré comme étant « […] le secteur croissant le plus rapidement de l'industrie touristique » (Lück *et al.*, 2010 : 2). Ce développement à l'échelle mondiale a naturellement profité aux régions polaires. Pour citer quelques chiffres, on estime qu'entre 2004 et 2007, la fréquentation des zones arctiques par les bateaux de croisières a plus que doublé, passant de 1.2 à 2.5 millions de touristes[67] (AMSA, 2009).

---

[65] Or, certains croisiéristes comme les interviewés de mon étude, souhaitent embarquer sur un bateau de petites à moyennes capacités de dépassant par 150 touristes cause de cette augmentation des effectifs.

[66] Le tourisme de croisière a connu deux phases de développement, avec un regain d'activités dans les années 1980 par la construction et la mise à disposition de gigantesques bateaux neufs comme le *Queen Mary II* par exemple, mais aussi très récemment, dès les années 2000, où ce type de voyage s'est popularisé à grande échelle.

[67] Il n'est pas aisé d'inventorier et donc de comparer les chiffres sur le nombre exact de bateaux de croisière s'étant rendu dans les eaux de l'Arctique ; le mode et le type d'informations collectées – dont les indicateurs sont variables pour chaque Etat de la zone circumpolaire – restent un frein substantiel au comptage précis et exhaustif des passages maritimes dans les eaux nationales. Le tourisme arctique est donc très difficilement quantifiable de manière exacte. Seules des tendances ou des chiffres provenant de sources indirectes comme par exemple le nombre de bateaux de croisières ayant accosté dans les ports maritimes, peuvent permettre de donner des indications dont il est possible de déduire des résultats, notamment sur le nombre effectif de touristes ayant séjourné dans l'Arctique, « [c]ontrairement à l'Antarctique où les données concernant les touristes sont recensées avec beaucoup de précisions » (Grenier, 2009 : 8). Si certains indicateurs renseignent donc sur des chiffres, ceux-ci restent cependant approximatifs : par exemple, dans l'Arctique canadien, dès 1974, le système *Nordreg* dont l'objectif est d'« [a]ider le capitaine à manœuvrer le bâtiment rapidement et en toute sécurité en lui fournissant des renseignements sur les conditions glacielles, en lui conseillant les routes à emprunter et en lui offrant l'escorte d'un brise-glace lorsque ce service est disponible et jugé nécessaire. L'objectif secondaire est d'assurer le respect des réglementations canadiennes » (Instructions nautiques, 1994 : 5-6), est mis en place pour

2. Historiographie du développement du tourisme arctique

Les premiers voyages en direction de l'Arctique correspondraient aux premiers déplacements longs des grandes explorations européennes vers les terres inconnues du globe, dès le début du XVIème siècle. L'industrialisation du voyage apparaît bien plus tard, à la fin du XIXème, et les organismes gouvernementaux et institutions commencent à parler véritablement de tourisme entre le début et le milieu du XXème siècle.

Divisé en deux zones géographiques que sont l'Arctique et l'Antarctique, le tourisme *polaire* est un des secteurs du tourisme longtemps resté réservé aux élites de la société civile occidentale ; ces considérations évoluent car l'essor particulier du *tourisme polaire* depuis ces trente dernières années a amené une certaine popularisation de ces lieux de hautes latitudes par une augmentation et une diversification des offres de destinations arctiques. En effet, des agences de voyage généralistes[68] actuelles proposent désormais des séjours en Arctique parmi les autres offres, standardisées.

Mais sous quelle forme ces offres du tourisme arctique ont-elles évolué, toute forme de tourisme confondue ?

Si la croisière constitue la forme dominante du tourisme arctique, les croisiéristes ne sont pas les types de touristes arctiques rencontrés aux débuts de l'industrialisation du voyage dans les zones de hautes latitudes. Les premiers voyageurs de l'Arctique étaient les précurseurs des *backpackers*, appelés les « 'knapsacks' adventurers »[69] (Snyder et Stonehouse, 2010 : 26). Inscrit dans la période historique de la colonisation européenne, le tourisme était alors orienté vers l'escalade de régions montagneuses, la pêche ou la chasse, et l'observation de la faune (UNEP, 2007 : 12). La tendance au voyage pour ce type d'activités découle, par analogie, des safaris et des parties de chasse en vogue dans les pays colonisés. L'Ailleurs représente alors tous les possibles que l'*Ici* ne permet pas, en passant par la transgression des normes sociétales morales de l'époque. La notion du *lointain* ne se construit alors pas seulement sur le mode de l'inconnu, mais aussi d'après une signification *en creux* sur ce que l'Ailleurs offre comme espace de liberté par rapport au quotidien.

Si le tourisme arctique s'est donc d'abord orienté selon les performances sportives en montagne sou l'influence du tourisme de trophées par la chasse d'animaux sauvages, il a aussi connu un nouvel essor lié à la recherche de contemplation des paysages et de l'observation de la faune. C'est la forme de tourisme connu jusqu'à aujourd'hui et qui se fait la plupart du temps par le mode de déplacement touristique de la croisière. Cette

superviser la zone de trafic de l'Arctique canadien. Tous les navires entrant dans les eaux arctiques canadiennes au-delà du 60ème parallèle sont invités à s'enregistrer auprès de *Nordreg* et à communiquer leur position périodiquement. Le caractère non obligatoire de cette procédure ne permet pas d'assurer l'enregistrement exhaustif de la totalité des mouvements de navires dans les eaux arctiques canadiennes. Ainsi, en 2006, un peu plus de 3'000 personnes auraient visité l'Arctique canadien (Dupré, 2009). Ces estimations proviennent de sources officielles comme le *PNUE*, l'*OMT*, l'*IAATO* ou encore *Statistics Greenland*.

[68] Je propose le terme de *généralistes* pour des agences de voyage qui offrent tous types de destinations confondues, par distinction avec les agences spécialisées focalisées sur une seule région du monde.

[69] Traduit du texte original par l'auteur comme « aventuriers 'sac-au-dos' ».

évolution[70] est principalement due au développement des moyens de transport en Arctique : le bateau de croisière permet en effet d'aller plus loin plus aisément[71].

D'autre part, ces modifications sont aussi liées à un changement de regard sur le statut de la nature (et de la culture) issu d'un rapport à la modernité du quotidien des touristes européens, évalué d'après les données d'analyse recueillies et présentées dans les prochains chapitres de ce travail. Avec la révolution industrielle, dès 1850, les sociétés occidentales se modifient ainsi que leur mode de vie ; la technologie s'affine, les transports se modernisent, et l'accès aux destinations septentrionales est de plus en plus facilité ; bien que les premiers guides touristiques pour les voyageurs à destination de l'Arctique scandinave dateraient de 1807 (Viken et Jørgensen, 1998), il faudra cependant attendre une soixantaine d'années, selon le chercheur S. Etienne (2005), pour voir s'organiser la première croisière commerciale en Arctique, en 1871, à destination du Cap Nord et du Spitzberg. C'est en effet avec les tentatives de construire des lignes commerciales reliant le continent européen aux archipels éloignés comme le Svalbard que le tourisme arctique peut prendre forme. Or, certaines initiatives ponctuelles ont déjà eu lieu ; en 1827, l'explorateur et géographe britannique Georges Everest (1790- 1866) s'intéresse et visite le Cap Nord à l'extrémité septentrionale de la Norvège (Jallat, 2009). Cet événement pourrait correspondre aux premières manifestations d'un tourisme polaire naissant.

Plutôt péjorée à cette époque de fin de XIXème siècle, l'image des régions nordiques et arctiques opère une transition avec les premiers touristes qui tentent de se rendre au nord de la Fennoscandinavie dès le XIXe siècle (Hamelin, 1999 : 4 ; Snyder et Stonehouse, 2007 : ix ; UNEP, 2007 : 12). Le développement des transports s'accompagne systématiquement de nouveaux modes de déplacement touristique ; ferroviaire, aérien ou maritime, avec les croisières touristiques des premiers navires norvégiens à vapeur. Les régions subarctiques comme l'Alaska, le Canada, la Scandinavie, voient leurs premiers voyageurs terrestres arriver dans les années 1900. Mais déjà à la fin du XIXe siècle, les voyages en Arctique varient et concernent les voyageurs indépendants, comme les groupes de naturalistes ou les amateurs de sites historiques et culturels (Snyder et Stonehouse, 2010). En 1932, la Compagnie générale transatlantique effectue une de ces traversées vers l'Amérique du Nord depuis le port du Havre et passant par le Spitzberg (Jallat, 2009). Les récits de ces voyages sont relatés et embellis dans les revues comme *Le petit Journal* ou encore le magazine français *Je sais tout* des années 1920-1930, dont l'un des auteurs évoque dans un extrait que :

> « [S]i les Français sont venus tard au tourisme maritime [...] le succès des premières croisières maritimes fut tel que les compagnies en demeurent elles-mêmes étonnées [...] c'est ainsi que l'an dernier le « Cuba » fut lancé vers le Spitzberg par une voie toute nouvelle. Il atteignit le nord de ces îles de glace puis la banquise par la route détournée de l'Islande [...] C'est le même itinéraire que vont suivre cette année le « France » puis le « Colombie […] et le navire ne s'arrête qu'au moment où entouré par les glaces de toute part, il ne pourra naviguer plus avant. Vous aurez alors devant vous la blanche étendue qui seule, vous sépare du pôle […] La joie de 'partir', chacun l'éprouve […] on débarque [...] dans le cadre splendide des glaciers [...] » (Théron, 1932 : 215-217).

[70] Parallèlement, la performance sportive connaît cependant une recrudescence dès les années 1990-2000, mais sous l'angle de l'exploit individuel probablement lié à des raisons légèrement différentes des premières au début du XXème siècle.

[71] Cela ne veut pas dire que les difficultés sont moindres par voie maritime ; la mer comporte des dangers autant que l'espace du bateau lui-même. Cependant, on peut dire que l'accès aux côtes est facilité par l'usage du bateau dans la mesure où aucune route terrestre ou piste d'aéroport existante ou inexistante ne permettrait l'arrivée de touristes dans la grande majorité des zones côtières reculées de l'Arctique.

Il cite encore :

> « Ces voyages [...] constituent aujourd'hui une forme supérieure de tourisme éminemment instructif et incomparablement reposant […] tout le monde ne peut s'offrir le beau voyage, cependant il ne faudrait pas croire que seuls les privilégiés y sont admis puisque pour 4000 francs et même pour 3000 il est possible d'aller passer 20 jours à l'attirante frontière de l'Europe et des régions arctiques » (Ibid. : 215).

A travers cet exemple, on remarque que les journaux construisent et diffusent une image d'un Arctique calme, reposant et accessible. Les medias de cette époque sont ainsi un des premiers dispositifs de promotion du tourisme arctique[72].

Les aventures au Pôle relatées par l'hebdomadaire pour les jeunes *Les voyages aériens d'un petit parisien à travers le monde*, contribuent à faire perdurer l'héroïsation des voyages dans de telles destinations, notamment à la suite de ce que les mythes à ce sujet (périple du grec Pytheas) ont engendré, ainsi que l'idée d'aventure développée à travers les objectifs de conquête de la colonisation, que ce soit par voie aérienne ou maritime.

Outre ce dernier élément, la tragédie du Titanic de 1912 engendre la mobilisation d'autres moyens de transport que le navire dans les années 1930 pour atteindre l'Arctique comme par exemple le survol d'icebergs en avion à des fins ludiques (Hamelin, 1999 : 4).

Dès 1933, le *S.S. Nascopie*, un brise-glace à vapeur des marchands de la Compagnie de la Baie d'Hudson (1670), embarque des touristes à bord en direction du Grand Nord[73]. À la même époque, la première agence touristique du monde *Thomas Cook and Son*, informe le public qu'elle peut organiser des croisières d'agrément à destination du Spitzberg, de l'Islande et du Cap Nord[74]. L'archipel norvégien du Svalbard accueille ainsi ses premiers croisiéristes. Le tourisme arctique se diversifie pour satisfaire la demande constante de la part des touristes de repousser les limites pour atteindre des destinations encore vierges de tout passage touristique. Anciennement considéré comme une destination de l'extrême, l'archipel norvégien du Svalbard, à 78° de latitude nord, n'est plus aujourd'hui la destination la plus prisée du tourisme arctique ; faire le tour de l'île en bateau est devenue l'activité classique[75] du voyage touristique dans l'Arctique.

Bien que certaines traversées de passagers en Arctique aient déjà eu lieu, ce serait dès les années 1930 que le tourisme arctique aurait pris une ampleur considérable, pour les raisons mentionnées ci-dessus en termes de développement technologique, mais aussi à l'aide des discours circulant sous forme d'affiches, de romans, de magazines ou autres supports médiatiques sur le Grand Nord.

L'intérêt croissant pour les hautes latitudes s'inscrit dans cette tendance globale au voyage accentuée après la Seconde Guerre Mondiale, notamment par l'accès donné à ces zones septentrionales par les anciennes constructions militaires telles que les chemins de fer et autres routes d'accès dans des zones reculées et inaccessibles que l'*Alaska Highway,* par exemple, rend possible dès 1942. La desserte du territoire au-delà du cercle polaire arctique permet donc une expansion géographique du tourisme arctique

[72] Voir notamment le n° 304 du magazine *Je sais tout* de Maurice Bert (1931), intitulé « Croisière blanche ».
[73] Information tirée du site internet de la *Hudson's Bay Company* (http://www2.hbc.com/fr/index.shtml).
[74] Information tirée du site internet de *Geotourweb* (URL : http://geotourweb.com).
[75] Les pratiques touristiques changeant rapidement, je n'aurai pas pu dire que le Svalbard était une destination classique il y a encore dix ans, non pas par manque de connaissances du sujet, mais parce que la popularisation de cette destination n'était pas encore d'actualités au début des années 2000. De plus, l'Arctique et ses voyages n'était pas aussi médiatisé qu'actuellement.

ainsi le développement d'un tourisme saisonnier en hiver comme en été, avec un taux de fréquentation particulièrement élevé aux mois de juillet et août.

En termes de diffusion, la communication des offres de voyage se développe non plus seulement à travers la littérature de romans ou la promotion de produits économiques dérivés, mais aussi avec les guides touristiques, les magazines spécialisés sur l'Arctique et les pamphlets d'institutions comme les collectivités territoriales étatiques ou encore les institutions privées telles que celles des voyagistes. Les revues de vulgarisation scientifique comme le *National Geographic Society Magazine* auraient aussi incité et véhiculé un imaginaire de l'Arctique qui perdure depuis le XIXe siècle, imaginaire tourné vers la notion d'aventure, réinvestie par le tourisme. Ce dernier connaît ainsi un véritable essor dès le milieu des années 1970, sans jamais atteindre le prétendu tourisme de masse souvent évoqué, bien que l'augmentation, la récurrence et la popularité croissante de ces espaces semblent indiquer des tendances similaires à la massification. Malgré l'allégation d'Yves Frenot selon laquelle « on peut parler sans hésitation de tourisme de masse bien que le coût des croisières demeure élevé » (2007), la proportion actuelle de touristes en Arctique n'est de loin pas celle des destinations standardisées.

Sur un total de 924 millions de touristes internationaux en 2008, l'année 2009 a connu un recul de 4 %, soit un résultat de 880 millions de voyageurs dans le monde (OMT). L'Arctique en a regroupé environ 1.5 million en 2008 selon l'ONU. Le tourisme arctique ne représente donc qu'une infime partie du tourisme mondial, puisqu'il correspond à 0.16 % de la totalité des activités du tourisme dans son ensemble. Malgré cette faible proportion relative, il faut souligner que le tourisme arctique est un tourisme de niche qui s'est non seulement rapidement développé mais qui a aussi été intensément médiatisé ces dernières décennies. La promotion de cette zone du monde a en effet joué un rôle important dans le développement du tourisme arctique ; les médias avec les actualités sur le réchauffement climatique et la fonte[76] des glaces, ainsi que les impacts sur la faune environnante, les conflits géopolitiques dans la course aux ressources minières et pétrolières, mais aussi l'Année Polaire Internationale 2007-2008 et d'autres événements similaires, ont fait de l'Arctique un espace étudié, observé, investi et dont les informations sont activement communiquées. La fonte abrupte du glacier Petermann au nord du Groenland avec sa médiatisation internationale au courant du mois de juillet 2012, est un des exemples qui aurait contribué à favoriser le tourisme au Groenland. Or, cette promotion de l'Arctique touristique s'est aussi fondée sur un imaginaire du Grand Nord lié au voyage d'explorations et à l'aventure, comme on l'a vu dans le précédent chapitre sur le Grand Nord *voyagé*.

Ces nouvelles destinations de l'Arctique ne s'inscrivent donc plus seulement dans le tourisme de l'exploit sportif, mais rejoignent aussi depuis peu des formes de tourisme en voie de popularisation telle que la croisière qui met l'observation animalière et paysagère au centre de ses activités. Cependant, la signification d'un séjour arctique va au-delà de la simple curiosité apportée par l'observation. Cette pratique par laquelle les intérêts du touriste peuvent être appréhendés et compris, porte encore d'autres aspirations pour le touriste. Ce dernier semble en effet bien plus impliqué dans ses activités sur place, motivé par un imaginaire qui place au centre la notion d'aventure dont il a été question au début de l'approche conceptuelle dans la première partie de ce travail.

[76] La fonte des glaces au Groenland aurait plus que doublé en dix ans (Callot, 2006).

B. LE TOURISME ARCTIQUE OU LA FORME MODERNISE DU VOYAGE D'AVENTURE

L'utilisation du terme de tourisme et de touristes mérite un éclaircissement non seulement pour comprendre le type de visiteurs de ces lieux, les motivations qui poussent les Occidentaux d'aujourd'hui à se rendre en Arctique, mais aussi afin de relever les limites de termes galvaudés.

Si l'imaginaire touristique du Grand Nord se construit à l'aide des dispositifs spatiaux, il est nécessaire de savoir ce que l'on entend réellement dans ce cadre-là. A quel type de tourisme fait-on allusion ? S'agit-il d'un tourisme standardisé ou a-t-il des spécificités propres ? Le séjour en Arctique concerne-t-il un *voyage* ou est-ce du tourisme ?

1. La notion de *tourisme*, un modèle de l'exploration moderne issu du *voyage*

Outre le déplacement d'artistes européens au XVIe siècle, le voyage se répand véritablement plus tard, dès le XVIIIe siècle. Les jeunes aristocrates britanniques ont alors la possibilité de faire un voyage long dans différentes villes d'Europe. Ce voyage appelé *Grand Tour* consistait principalement à se déplacer dans les capitales européennes ou dans d'autres lieux d'intérêts culturels et historiques, à des fins éducatives et linguistiques (Buzzard, 2002).

De ce Grand Tour découle l'apparition des termes en anglais et en français, respectivement *tourist* en 1800 et *touriste* en 1816, puis *tourism* en 1818 et tourisme en 1841 (Knafou et Stock *in* Lévy et Lussault, 2001 : 940).

Les Britanniques donnent l'impulsion pour les séjours de voyage à partir du modèle de ces *tours* issus d'une reconfiguration du monde apportée par la Révolution industrielle. Cette nouvelle tendance à la découverte de l'Ailleurs par le voyage découlerait aussi d'une curiosité suscitée par les Expositions coloniales ; l'importation de l'Ailleurs dans l'*Ici* lancée notamment par la première Exposition universelle organisée à Londres en 1851.

De ces tours naît ce qui serait considéré comme la première agence de voyage touristique ; fondée par le Britannique Thomas Cook (1808-1892), cette agence organise en 1855 le premier circuit touristique en Europe pour des touristes anglais. L'industrialisation de l'économie a en effet permis aux pays européens comme l'Angleterre et la France de proposer des formes de voyages *organisés* à travers ces premières agences.

Le tourisme prend un essor de plus en plus grand dans les années 1930 aussi par l'arrivée des congés payés et l'avènement du temps libre destiné aux loisirs. Cette nouveauté dans le mode de vie des travailleurs viendra bouleverser de manière significative les habitudes et rythmes de vie de la société occidentale.

Dans son sens large, on entendrait par *tourisme* une industrialisation du voyage survenue à la suite du développement économique de la Révolution industrielle.

En se diversifiant, le tourisme opère de nouveaux classements, tout comme les définitions ; les loisirs sont considérés par M. Boyer (2003) et J. Dumazedier (1962), comme l'enfant de l'ère industrielle comparé au *tourisme* qui serait une création de l'histoire. En outre, les excursionnistes (Seydoux, 1983) d'une journée sans passer une

nuit d'hôtel, se distinguent des *touristes* qui voyagent plus de 24 heures comme l'utilise pour la première fois, d'un point de vue institutionnel, la Société des Nations pour dénommer des voyages à l'étranger hors des frontières nationales.

Plus tard, en France, les vacanciers, dépendant des saisons, n'auront pas l'équivalent statutaire des touristes. Les confusions entre tourisme, loisirs et recréation auront tendance à persister (Boyer, 2003) malgré la proposition de clarification de G. Cazes (1992). Même dans la recherche, il est fréquent de renoncer à définir ce terme ou alors à y agglomérer toute une série d'éléments associés (Knafou et Stock *in* Lévy et Lussault, 2001 : 931) tant les tentatives de définitions[77] du tourisme sont nombreuses et leurs limites, floues.

Mais comment en est-on arrivé à séparer, voire à opposer le touriste du voyageur ?

Suite au développement du tourisme colonial[78] au cours du XIXe siècle et le goût des Empires pour l'exotisme de leurs colonies, le tourisme subit une recrudescence dans les voyages organisés à l'intérieur des nations mères et au détriment du tourisme colonial, en raison de la crise économique de 1929. Après la deuxième guerre mondiale, le tourisme international augmente à nouveau considérablement pour les classes moyennes et aisées, et de nouveaux types de tourisme émergent tels que les pratiques itinérantes, dans la ligne des *trails* écotouristiques[79] apparus dans les années 1960.

L'institutionnalisation du tourisme apparaît avec la création de *l'International Congress of Official Tourist Traffic Associations* (ICOTT). Fondé à La Haye en 1925, il deviendra l'*Union internationale des organismes officiels de propagande touristique* (l'UIOOPT) en 1934 puis l'Organisation Mondiale du Tourisme (OMT) comme organe intergouvernemental de niveau international à l'ONU décrété par 51 états en 1970, et effective en 1974. L'OMT, dans son rôle aux Nations Unies, s'engage pour remplir des objectifs[80] concrets de conservation, par un tourisme durable et solidaire, tant au niveau social qu'environnemental en visant la réduction de la pauvreté dans le monde et par une gestion organisationnelle ayant pour but la conservation de la nature. Dès 2001, l'OMT se spécialise et tient le rôle d'institution spécialisée de l'ONU.

Le touriste est par définition soumis à un déplacement et à une inscription dans le hors-quotidien (Knafou et Stock *in* Lévy et Lussault, 2001 : 931) ; il tire donc sa source d'un changement physique de lieu par le mouvement. Plus précisément, le touriste se déplace hors de son domicile permanent et de son lieu de travail. Ces deux derniers aspects de définition donnés par W. Huntziker et Krapf (1942) reprennent les éléments de ce que Théophile Gautier avait déjà essayé de distinguer, en introduisant en 1852, le concept de voyageur comme étant une :

[77] Bien que des nuances existent pour chaque pays en fonction de contextes et de spécificités propres à leur géographie, la Commission statistique des Nations Unies (2000) est une référence en matière de recommandations pour l'ensemble des pays membres, et définit le tourisme comme étant « Les activités déployées par les personnes au cours de leur voyages et de leurs séjours dans les lieux situés en dehors de leur environnement habituel pour une période consécutive qui ne dépasse pas une année, à des fins de loisirs, pour affaires et autres motifs ».

[78] Des voyages relais sont favorisés par les comités d'hivernage qui sont à l'époque des outils de communication visant à vanter les bienfaits de la colonisation et à attirer de nouveaux venus.

[79] Cet adjectif volontairement utilisé ici et adaptés à ce que l'on connaît actuellement, mais absent du discours dans les années 1960.

[80] L'article 3 de ses statuts définit que « l'objectif fondamental de l'Organisation est de promouvoir et développer le tourisme en vue de contribuer à l'expansion économique, à la compréhension internationale, à la paix, à la prospérité ainsi qu'au respect universel et à l'observation des droits et des libertés humaines fondamentales sans distinction de race de sexe de langue ou de religion ».

> « [p]ersonne qui parcourt un ensemble de lieux plus ou moins éloignés de son domicile habituel. »

Il ajoute :

> « Dans la littérature consacrée au tourisme, le voyageur est fréquemment opposé au touriste, le premier étant censé visiter les lieux de manière plus informée, plus intelligente, plus sensible que le second. Il s'agit, évidemment, d'une représentation. En fait, le voyageur présente un avantage objectif par rapport au touriste : c'est de l'avoir précédé dans le temps. De tout temps, il y a eu des voyageurs, alors que les touristes sont d'apparition plus récente, liée à la révolution industrielle. Cette antériorité du voyageur par rapport au touriste alimente une nostalgie et justifie, chez certains membres des catégories dominantes de la société, la capacité à vouloir se penser comme voyageurs et non comme touristes ».

La dimension humaine et sociale est intégrée à ce terme de touriste au-delà de la définition technique et/ou économique[81], notamment avec l'approche qualitative choisie dans ma méthodologie. Jafar Jafari (1977) fait une tentative d'introduire des éléments pour une définition globale du tourisme, en incluant l'ensemble des touristes, le tourisme, les hôtes et les impacts environnementaux, économiques et socioculturels de ces hôtes. Pourtant, les recherches théoriques à ce sujet sont encore peu nombreuses ; c'est seulement à partir des années 2000 qu'un véritable travail de conceptualisation et d'épistémologie du tourisme voit le jour, à l'aide d'approches multidisciplinaires. Cependant, les tentatives d'uniformisation des aspects théoriques du tourisme ne font pas encore consensus et rencontrent des obstacles pour consolider la discipline du tourisme dans les sciences sociales. Le tourisme devient ainsi une *zone autoportante* (*free-standing area*) (Williams, 2004 ; 2003) pour pallier les lacunes dénoncées par N. Leiper (1979) une vingtaine d'années auparavant, c'est-à-dire d'un concept flou du touriste, peu applicable dans les études sur l'espace social.

Les définitions du tourisme et du touriste s'affinent donc de plus en plus selon les pays, les champs disciplinaires, avec l'apport de nuances selon la durée et la distance aux destinations de séjours, pour finalement aboutir à la question du *statut* du touriste. Le terme, longtemps enfermé dans le débat des distinguos internes, est repensé selon sa définition holistique et une prise en compte des dimensions socioculturelles. Ainsi, le *touriste* n'est dès lors plus seulement « toute personne en déplacement hors de son environnement habituel pour une durée d'au moins une nuitée et d'un an au plus » (OMT), mais correspond à un ensemble beaucoup plus vaste de personnes aux activités variées du tourisme. Si le tourisme est difficile à définir, c'est par les pratiques de ses acteurs, les *touristes* et leur classification interne, qu'une ou plusieurs définitions du tourisme peuvent être trouvées.

Dans cette optique, le tourisme correspondrait donc à la dénomination d'un voyage encadré par une institution telle qu'une agence touristique ou d'autres dispositifs spatiaux particuliers.

Cet encadrement du voyageur et l'organisation de ses activités peuvent faire l'objet de critiques ; le voyageur est souvent dépeint de manière idyllique comme étant motivé par une curiosité portée par l'expérience et l'aventure, alors que le touriste n'aurait que des besoins superficiels pour un voyage tout aussi inconsistant qualifié de mascarade ou de voyage parodié. De nombreux auteurs suivent cette idée que le tourisme ne

[81] La tendance quantitativiste a longtemps utilisée le tourisme comme un outil statistique pour estimer les (seuls) impacts économiques d'un déplacement (Boyer, 2003).

comprendrait que des « idiot[s] du voyage » comme J.-D. Urbain (2002) s'est appliqué à le démontrer ; ainsi, Victor Segalen considère les touristes comme des « proxénètes de la Sensation du Divers » (1955 ; 1999 : 54), alors que San Antonio les nomme, sans détour, les « cons-kodaks » (*in* Urbain, 2002 (1991) : 51).

A l'extrême, le philosophe Michel Onfray les traite avec une grande condescendance et affirme que les touristes sont ceux « qui ne cherche[nt] rien, et, par conséquent n'obtien[nent] rien non plus » (2007 : 81). Or, ces mauvaises caricatures sur le touriste et cette dualité entre voyage et tourisme, ainsi que leurs acteurs attribués, méritent d'être dépassées pour que le touriste ne soit pas vu « uniquement dans une attente matérialiste, souvent illustrée par les 4 S (*sea, sex, sand and sun*) »[82] (Ceriani *et al.*, 2004 : 28). Une « mythologie moderne du voyage » (Urbain, 2002 : 35) perdure donc sur le touriste, mais aussi dans le discours des touristes sur eux-mêmes. Ces derniers ne veulent pas se voir comme tels mais se disent plutôt *voyageurs* sans que cela ne les empêche de profiter pour autant des avantages du *tourisme* pour voyager.

Les premiers explorateurs représentent en quelque sorte aussi les premiers touristes. Si l'on considère les touristes au sens moderne du terme tel que défini par l'OMT, les explorateurs ne font pas partie de cette catégorie des touristes. Ce serait un anachronisme. Or, si l'on se réfère au sens plus large de visiteurs ou de voyageurs pour désigner des Occidentaux se déplaçant en terre inconnue, le facteur de l'exploration constituerait un indicateur valide, sinon le premier à faire partie de cette définition.

Ainsi, les premières définitions de l'ère industrielle qui séparaient le tourisme du voyageur sont revisitées pour effacer à nouveau la frontière entre ces deux, voire trois notions ; l'idée serait d'inclure le touriste-voyageur-explorateur sous cette même dénomination de *touriste*. Si cette acception n'est pas explicite, elle est largement reconnue et implicite.

En outre, par la diversification et la variété des modèles de tourisme, le touriste d'aujourd'hui ne devrait d'ailleurs plus seulement être identifié comme celui de séjours standardisés. La typologie des touristes s'inscrit dans une palette plus large, moins catégorisable et ne répond pas forcément au discours calibré de certains guides touristiques. De plus, le touriste de l'Arctique n'est pas qu'un tourisme élitiste fait de personnes aux conditions sociales élevées, mais comportent des catégories sociales variées comme constaté lors de mon enquête de terrain. Ainsi, un employé de la SNCF, un couple de fermiers, ou encore une famille avec des enfants en bas âge voyagent dans le Grand Nord au même titre qu'un employé de banque ou encore qu'un chef d'entreprise retraité. Ni l'un ni l'autre de ces touristes ne sont des *Routards* comme la marchandisation de l'aventure et de l'héroïsme tendraient à le faire croire à travers la vente de ce type de guides[83].

En conclusion, il est donc essentiel de relever qu'au fond, la distinction entre voyageurs et touristes semble être une création artificielle à laquelle on devrait, tout aussi artificiellement, apporter et trouver une réponse. Ce distinguo semble donc vain dans la mesure où il est très subjectif, connoté et souvent galvaudé par des représentations que le chercheur tend lui-même à réduire ou renforcer à travers le choix et l'usage de ces termes ou d'un terme plutôt qu'un autre. Le touriste n'est pas celui qui devrait porter

[82] Ceci dit, toutes les critiques du tourisme ne sont pas seulement dressées contre une parodie du voyage, mais visent aussi à mettre en lumière les considérations des chercheurs sur les impacts et dérives du tourisme, à savoir par exemple le tourisme sexuel, la folklorisation des cultures locales, des retombées économiques déviantes ou détournées qui mènent à des disparités importantes parmi les acteurs touristiques, etc.

[83] Un « guide », dispositif normatif, étant contradictoire à l'aventure et à la découverte normalement fortuites et non préparées.

une représentation figée, mais se construit sur la base de pratiques d'un voyage organisé par un dispositif.

Or, il faut voir quel type de tourisme est visé en fonction de pratiques (plus que des lieux) concernées, autrement dit de ce que le touriste fait du lieu et dans le lieu.

Pour ce faire, la définition suivante peut servir de modèle : un « système d'acteurs, de pratiques et d'espaces qui participent à la 'recréation' des individus par le déplacement et l'habiter temporaire hors des lieux du quotidien » (Knafou et Stock, 2003) car il met en lumière des pratiques et permet d'éviter les réductions que ce terme de tourisme pourrait induire.

2. Le tourisme arctique : d'un *projet* collectif à la recherche d'une *expérience* de la distinction

L'authenticité vendue et recherchée du séjour arctique ne déteint pas seulement sur les lieux, mais aussi sur la forme de déplacement entrepris par son visiteur ; l'autodéconsidération du touriste pour un statut dont la représentation serait plus valorisante et plus exceptionnelle – celui du voyageur – vu précédemment, est étroitement liée à des facteurs de distinction et d'exception. Ce désir d'élévation sociale de la part du touriste recherché dans l'authentique et non dans le pécuniaire, est un des « moteur[s] du tourisme » (Boyer, 1995 : 46), notamment arctique.

Si les lieux arctiques sont encore des lieux préservés et privilégiés à l'opposé du tourisme de masse, ils le sont d'autant plus aux yeux des touristes par l'imaginaire qui accompagne leur histoire. Ces lieux de l'Arctique, à vivre *autrement* que par le tourisme standardisé, remontent, comme on l'a vu, à une tradition du voyage qui met l'aventure et la découverte au centre des représentations de l'imaginaire du Grand Nord. Fortement ancrée chez les touristes occidentaux, cette idée fonde la vision du tourisme arctique actuel. Du côté des consommateurs de cet imaginaire, cette idée participerait à l'élaboration d'un *projet* de voyage. Loin d'être une destination classique aux yeux des touristes, celui-ci n'est pas non plus considéré comme étant de l'ordre d'une utopie. Bien au contraire, il est issu d'une volonté réelle pour le voyageur de vivre un imaginaire en correspondance avec un lieu réel. A travers le voyage, le touriste nourrit donc un espoir particulier qu'il pourra concrétiser par son projet personnel.

Si le terme de *projet* n'est pas couramment repris dans le champ du tourisme actuel, en revanche, il semble être utile à mobiliser pour comprendre les pratiques touristiques ; le projet ne s'élabore pas sans une intention, et donc sans une motivation fortement liée à la notion de désir. Dans le regard qu'il porte sur l'altérité, le voyageur porte aussi des souhaits, des envies qui trahissent son désir de voyager. La dimension intentionnelle du voyage renseigne donc concrètement sur l'imaginaire du Grand Nord. En tant qu'acteur, le voyageur ne peut concevoir le voyage que comme le projet consistant de sa projection dans l'Ailleurs.

Le touriste rassemble un ensemble d'éléments donnant forme à son séjour et peut ainsi dessiner les contours de ce qu'il conçoit de son futur voyage. Par définition, le projet réalisé du voyage implique donc une action aussi bien matérielle que symbolique inscrite dans un cadre particulier ; celui d'un dispositif donné par l'espace du bateau touristique. Dans le cas de la croisière, le projet comporte un rythme imposé par ce mode de déplacement spécifique de la navigation. Ce rythme particulier demande d'interroger la notion de parcours ; en effet, parcourir le monde, c'est prendre en compte un processus de voyage qui s'effectue de manière médiate, progressive, et dans une certaine conscience des temporalités. L'expérience de l'altérité est un élément identifié dans ce type de

voyage à travers les interrelations internes et externes à ce lieu séculier du navire de croisière. En concevant la croisière arctique en tant que projet, la cohérence entre pratiques touristiques et intentionnalités du voyageur est assurée. Par la confrontation à l'Autre et à l'Ailleurs, ce type de voyage en Arctique s'inscrit dans un processus *recréateur* du touriste, un processus par lequel le touriste s'émancipe vis-à-vis de l'altérité, en passant par certaines étapes, l'Autre et le groupe auquel il se réfère culturellement pour en venir au retour du soi.

Les pratiques touristiques liées à l'espace du navire nécessitent le rappel de quelques éléments sociohistoriques sur l'imaginaire de la navigation. Complémentaire à l'analyse de terrain, cette partie n'a pas pour objectif de développer une historiographie exhaustive. Le but est ici de retracer l'origine des représentations sur ce mode de déplacement particulier que représente le bateau de croisière. Le regard des touristes actuels choisissant leur voyage par voie maritime, serait en effet aussi influencé par un imaginaire du bateau propre au voyage en mer. Cet imaginaire spécifique fera l'objet du prochain chapitre.

3. La croisière dans le Grand Nord ou un certain imaginaire social du bateau

L'imaginaire géographique occidental du Grand Nord n'est pas seulement un imaginaire des lieux, mais aussi de la pratique des lieux et de son accès à ces espaces particuliers ; l'imaginaire du Grand Nord constitue donc aussi un imaginaire du voyage en bateau avec des configurations historique et spatiale particulières.

L'engagement d'un projet pour le touriste de l'Arctique qui veut vivre une expérience inédite de l'aventure n'est pas sans liens avec le choix d'un mode de déplacement traversé par une histoire et un imaginaire de l'exploration polaire. Le bateau semble dès lors jouer un rôle particulier dans cet imaginaire géographique occidental du Grand Nord auquel il est associé. Il participe à construire un imaginaire du Grand Nord et renseigne sur les interactions entre acteurs au sein de ce dispositif spatial particulier.

Dans la continuité des théories de M. Foucault sur l'espace du confinement, l'étude d'espaces particuliers comme le navire de croisière, ici dans le cadre des loisirs, est donc riche en informations. Comme le souligne A. Grenier, « [l]e navire de croisière fascine. Pas surprenant, ces complexes touristiques constituent les plus grandes infrastructures mobiles de fabrication humaine »[84] (2008 : 36). Ainsi, il semblerait que l'espace du navire attire autant que les destinations pour lesquelles ces bateaux ont été mis en fonction. Le tourisme de croisière l'a bien compris et profite de cet atout d'un mode de déplacement inhabituel pour les touristes, pour vendre ses voyages polaires.

Le bateau prend toute sa dimension symbolique dans les sources mythiques et religieuses dont il est issu, telles que l'Argo grec, l'Arche de Noé d'origine biblique, la barque solaire égyptienne ou encore le bateau tombe viking (Roux, 1997). Le bateau constitue donc un imaginaire à lui tout seul par le fait qu'il s'associe non seulement à ses origines antiques, mais aussi à l'ère des grands voyages d'exploration. La signification de bateau, *navis* en latin, fait de ce type de déplacement, la *navigation*, un moyen de « voyager par les eaux » comme son origine terminologique l'évoque. Les acteurs de ce voyage par les eaux, sont des observateurs du monde avec l'idée sous-jacente de pouvoir atteindre et découvrir de nouvelles terres, cet hypothétique *bout du monde* mentionné

[84] Pour une historiographie complète sur les navires de croisières, voir l'article d'Alain Grenier (2008) « Le tourisme de croisière », *Teoros*, n°2, pp. 36-48 ou la typologie proposée en annexe (annexe n°1).

par les touristes avec autant de mythes qui perdurent en mobilisant une technologie moderne au service des voyageurs.

Les références littéraires où le bateau est au centre de récits d'aventures, sont nombreuses ; Jules Verne, Herman Melville, Victor Hugo et d'autres en ont fait le point d'orgue d'histoires fantastiques et périlleuses qui relatent les conditions d'activités en mer. Enfin, les sources historiques des explorations aux fins tragiques comme l'histoire des révoltés du Bounty, le paquebot du Titanic – réinvestis par la suite dans de grandes œuvres cinématographiques – ainsi que les restitutions de la vie en mer des navigateurs contemporains, ont donné au bateau une signification particulière et une aura importante dans le voyage, où l'imaginaire de l'aventure et de la découverte se mêle à celui des risques et de l'inconnu. La figure du marin évoque donc ici la dureté des éléments naturels comme de la condition d'un métier à haut risque. Mais il évoque aussi l'héroïsme et l'enchantement des retours glorieux. Les métaphores sont nombreuses à ce sujet : le bateau est synonyme de vie dans une immensité de mort représentée par la mer, comme le relève souvent A. Corbin dans son ouvrage *Le territoire du vide : L'Occident et le désir du rivage (1750-1840)* (1988).

Repris par les peintres les plus célèbres comme le britannique William Turner (1775-1850) par exemple, les gréements Trois mâts – notamment ceux des grands Empires du XVIIIe siècle, espagnols, français ou anglais – ou plus récemment, le Belem (1896), aujourd'hui en service, constituent aussi des exemples où l'esthétique du bateau à voile joue un rôle prépondérant dans l'imaginaire lié à l'histoire des grandes explorations européennes. Il est intéressant dans ce cadre de constater que cet imaginaire connaît des adéquations avec le réel et l'élargissement des manières de faire du tourisme. Dans des séjours en mer plus courts, les offres sont en effet diversifiées avec des types de navigation alternatifs aux transports des grands paquebots de luxe : ainsi, les touristes peuvent choisir de voyager avec des bateaux de type brise-glace, des bateaux à voile ou encore les bateaux nationaux côtiers. Si le nombre réduit de participants motive le séjour sur un bateau à voile, l'imaginaire de la navigation croisée avec celui de l'exploration polaire sont aussi un facteur d'appel au voyage arctique par bateau de croisière.

L'objectif du tourisme de la croisière se situe autant dans les escales de voyage que dans l'expérience de l'espace du bateau ; pour certains auteurs, le rapport destinations-mode de déplacement va même jusqu'à être renversé : « [l]e paquebot s'impose progressivement comme la destination de la croisière et l'intérêt des ports d'accueil est relégué au second rang » (Dehoorne *et al.*, 2009 : 4). Si cette acception peut être avérée pour les circuits de croisières établis depuis longtemps dans un tourisme *de masse*, elle ne peut pas être considérée de manière aussi catégorique concernant le tourisme arctique. Le développement de navires de croisière dans les eaux arctiques canado-groenlandaises, norvégiennes (Spitzberg), puis russes, diversifie l'expérience de ces destinations non seulement par un moyen de transport inhabituel – le bateau – mais aussi par les possibilités d'escales[85] dans des destinations originales très peu connues. Le tourisme arctique a profité de l'avènement récent du tourisme de croisière pour offrir aux voyageurs des croisières en Arctique, ce surtout depuis que les eaux de hautes latitudes sont libres de glace, ce qui ne représente néanmoins pas un voyage dénué de risques[86].

[85] Cependant, ce sont principalement les navires de moins de 200 passagers au total qui accèdent le plus facilement à des villages reculées où l'eau est peu profonde et où les quais d'amarrage ne demandent pas une infrastructure particulière que requerraient les navires de plus grandes tailles. Précisons que les paquebots contiennent de plus petits bateaux qu'ils utilisent comme des « autobus flottants » (Grenier, 2008 : 41) pour faire accéder les passagers sur ces lieux particuliers, inaccessibles directement aux paquebots de croisières.

[86] Le nombre croissant de ces navires fait aussi augmenter le nombre d'accidents en mer, comme en témoigne le récent navire échoué *Clipper Adventurer*, dans le Golfe de Coronation au Nunavut le 27 août 2010 et dont le

L'usage de ce mode de déplacement imposé pour accéder aisément à des destinations particulières, est aussi utilisé pour créer un type de tourisme à part entière, le tourisme de croisière, décliné sous plusieurs formes et sous diverses configurations : par exemple, croisière de luxe sur paquebots, croisière-expédition sur navires polaires ou encore croisière individuelle sur voilier. Dans tous les cas, le bateau peut être considéré comme étant la première destination du touriste avant les destinations où le bateau fait escale, et ce, avant même l'environnement dans lequel le bateau navigue. Si cet imaginaire du voyage en bateau était associé aux éléments précédemment en lien avec l'aventure et la découverte de terres inconnues, on assiste progressivement à un imaginaire contemporain de la croisière, différencié : sous le signe d'amusement, de luxe et de divertissement, voire d'excès, l'imaginaire de la croisière peut aussi s'éloigner d'images associées aux conditions de vie des marins ou d'explorateurs en déperdition. Les espaces du bateau de croisière offre actuellement aux touristes une trame commune à ces différents imaginaires, notamment en ce qu'ils constituent d'abord des « lieux désirables pour socialiser et se relaxer »[87]. Les manières de socialiser et de se détendre peuvent faire l'objet d'interprétations différentes, que l'on soit sur une croisière standardisée à 4'500 passagers ou sur une croisière à plus petit effectif, avec des programmes, des destinations ou des prestations différentes.

Les divers supports médiatiques ont participé à véhiculer une image de la croisière que l'on retrouve aujourd'hui de manière détournée, suite à des accidents de navigation ou à la hausse significative de ce type de tourisme. Ainsi, l'article de presse cité plus loin et intitulé *Entre la crise et le Concordia, la croisière s'amuse moins qu'avant*, reprend la référence connue du feuilleton américain des années 1980, *The Love Boat*, traduit en français sous le nom de *La croisière s'amuse*, diffusé de 1977 à 1987, pour relever les limites de ces espaces mobiles sécurisés, mais aussi la forte croissance de l'évolution de ce type de tourisme :

> *Entre la crise et le Concordia, la croisière s'amuse moins qu'avant*
>
> **TENDANCE - La fréquentation a doublé depuis 2000...**
>
> Le marché mondial de la croisière poursuit son expansion mais les industriels ont connu en 2012 une année trouble en Europe, à cause du naufrage du Costa Concordia et surtout de la crise, qui rend la clientèle économe et pèse sur les marges.
>
> Bien que les chiffres n'aient pas encore été publiés, les armateurs estiment que la fréquentation des croisières dans le monde a encore progressé en 2012, après avoir doublé depuis 2001 pour atteindre 20,6 millions de passagers en 2011, dont 11,5 millions de Nord-Américains et 6,2 millions d'Européens. Une forte croissance était notamment escomptée en Europe du nord. »
>
> *20minutes.fr*, 9 janvier 2013

La croisière représente donc autant un mode de transport qu'un imaginaire touristique en tant que tel.

Pour désigner ce mode de déplacement spécifique, on parle ainsi plus volontiers de *navire* et de *paquebot*, renseignant non seulement sur la taille du bâtiment, mais symbolisant aussi le loisir de luxe en lieu et place du travail et du danger redouté par les marins en mer. Le *navire* se distingue des autres bateaux principalement par le secteur

rapport d'enquête maritime peut être consulté sur le site du Bureau canadien de la sécurité des transports, sur http://www.tsb.gc.ca/fra/rapports-reports/marine/2010/m10h0006/m10h0006.asp.

[87] Selon la traduction originale : « desirable places to socialize and relax » (Preston-Whyte 2004 : 353).

de sa navigation : la zone maritime, à l'inverse du *paquebot* qui désigne plutôt un type de transport[88]. Les interviewés utilisent souvent le terme général de *bateau* pour contrer l'idée de gigantisme qu'on retrouve dans le terme de *paquebot*[89]. Ils associent ce dernier terme au surdimensionnement et la surpopulation du bâtiment, au tourisme de masse et à ses dérives.

Si, par ses termes, ce touriste recherche l'exclusivité[90], il concilie ses attentes avec une démarche négociée de son projet de voyage, entre un imaginaire du Grand Nord totalement libre de critères normatifs et la réalisation d'un projet lui imposant le suivi de certaines règles pour y parvenir. Les voyageurs ne sont pas forcément réticents à ces règles ; celles-ci seraient plus liées à un dispositif rassurant et socialisant qu'à une véritable contrainte pour eux. Il ne faut pas s'y tromper : à travers la liberté qu'il s'imagine en voyageant par ses propres moyens dans une contrée reculée, le voyageur ne joue pas un rôle passif ; il aime aussi limiter ses risques par les opportunités qui s'offrent à lui à travers le tourisme. L'espace du bateau de croisière constitue ainsi une destination mobile qui fonctionne comme une bulle protectrice (Judd, 1999). Le tourisme, en plus d'utiliser des représentations liées à l'histoire occidentale de l'exploration, n'hésite pas à déjouer le sens péjoratif des croisières standardisées. Ainsi sont évoquées les croisières-*expéditions* juxtaposant dans cette appellation, sécurité et aventure, ce qui conforte le touriste dans son projet de voyage.

En plus de ce cadre sécurisé, il est question de l'authenticité, une notion chère et prioritaire aux yeux des touristes qui se rendent en Arctique. Outre son caractère d'exclusivité, et donc d'originalité, l'authenticité est fortement liée à la question de la socialité ; en effet, si l'authenticité de l'altérité est concernée, celle des voyageurs est aussi engagée, notamment dans leurs interrelations au sein du groupe. Certains navires de croisières ont tendance à réduire l'espace du bateau en *resort enclave* ou en *enclave de villégiature* (Dehoorne, 2006), rendant ainsi l'espace du bateau anonyme. Pourtant, la recherche d'authenticité peut mettre cet espace à contribution sous forme de dispositif spatial au service du tourisme et des touristes.

Suite à cette mise en contexte par le tourisme, le travail empirique mené auprès de ces touristes a aussi mobilisé une méthodologie générale.

IV. METHODOLOGIE GENERALE

A. PREPARATION DES METHODES D'INVESTIGATION ET POSTURE

Les terrains d'étude de la procédure d'enquête, traités d'après les objectifs de recherche, concernent en effet les lieux suivants : l'espace d'une galerie d'art inuit en Suisse, l'espace d'infrastructures touristiques de la ville d'Ilulissat dans l'Arctique groenlandais

[88] A. Grenier semble aussi proposer une distinction des dénominations de « navire » et de « paquebot » dans le temps, en mentionnant que « [l]e navire de croisière actuel n'a plus rien en commun avec les paquebots de l'âge d'or du voyage maritime. » (2008 : 41).

[89] Du terme anglais *packet-boat* ou *navire-courrier*, type de bateau aujourd'hui spécialisé dans le transport de passagers.

[90] Dans le sens de la distinction élaborée par P. Bourdieu (1979).

et l'espace d'un bateau de croisière lors d'un séjour touristique dans les eaux arctiques canadienne et groenlandaise. Ces lieux d'investigation constituent des dispositifs spatiaux particuliers de l'Arctique qui ont un rôle dans la production et la consommation de l'imaginaire géographique du Grand Nord par leurs acteurs dans le monde culturel artistique et touristique des hautes latitudes.

Ce chapitre se propose de présenter la démarche commune de l'enquête[91] effectuée pour chacun de ces terrains d'étude, la posture adoptée dans cette démarche, les matériaux et les méthodes d'analyse des données récoltées. La présentation plus approfondie de ces méthodes utilisées est présentée dans la deuxième partie de cette recherche, dans l'analyse du travail empirique. Le déroulement détaillé de la procédure d'entretien, de questionnaire et d'observation pour chacun des trois lieux d'enquête est en effet associé de près au traitement des données et donc intégré en introduction de chacun des trois chapitres d'analyse.

Dans le présent chapitre, les éléments préparatoires et introductifs de la méthodologie globale du travail empirique apportent non seulement les moyens par lesquels le sujet est traité, mais aussi des renseignements sur l'environnement des conditions de production des imaginaires. La contextualisation des informations reçues donne un double éclairage d'une part sur la manière de récolter les données selon des situations diverses, et d'autre part, sur une posture particulière adoptée dans cette recherche de sciences sociales.

1. Phases exploratoire et objectifs de la recherche empirique

a) Type d'informations recherchées

La délimitation du sujet et les conditions de réalisation de la recherche empirique ont fait l'objet d'un processus long dans le parcours de réflexion.

Afin de comprendre les objectifs, critères et choix de la démarche du travail empirique, il s'agit de revenir ici sur le déroulement et la mise en place des terrains et corpus choisis pour traiter du rôle des dispositifs spatiaux de l'Arctique sur l'évolution de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord des touristes. Avant de pouvoir me déterminer sur le choix de ces lieux d'enquête, ma démarche a demandé une phase exploratoire du type d'informations à rechercher, puis des terrains et méthodes à envisager pour répondre aux objectifs de la recherche.

Le type d'informations recherché concerne les *éléments structurants* de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord. L'éclairage touristique apporte une lecture particulièrement intéressante à ce sujet.

La promotion culturelle de l'Arctique se fait sous des formes liées à l'expression artistique (collectionneurs, galeristes) dans l'*Ici* sur l'Ailleurs, comme à celles de voyages organisés par le tourisme polaire (voyagistes) dans l'Ailleurs et pour l'Ailleurs. Les acteurs promoteurs et producteurs de l'imaginaire du Grand Nord constituent des « passeurs d'altérité » (MIT, 2002) dans le sens où ils invitent et incitent tous au voyage à travers la mise en place de manifestations diverses, telles que le Salon du livre polaire, les conférences ou encore les expositions sur le sujet. Les événements et autres expressions de l'imaginaire du Grand Nord sont considérés à travers les corpus variés, sélectionnés dans ce travail. A Ilulissat, les promoteurs de l'imaginaire du Grand Nord

[91] J'entends par « enquête » la totalité de mes types d'investigations, la récolte de données empiriques par entretien, questionnaire, observation directe ou encore participation-observante.

sont exclusivement ceux liés au tourisme polaire local ; les responsables d'activités touristiques et les guides, les managers d'hôtels, de bureaux de conseils en tourisme mandatés par la ville, les artisans au service de l'industrie touristique, les musées culturels sur place. Tous ont un rôle étroitement lié au système touristique.

Les consommateurs de l'imaginaire du Grand Nord dans l'*Ici* ou dans l'*Ailleurs*, sont les visiteurs de la galerie d'art inuit et les touristes du séjour sur terre et en mer arctique. Représentés dans les trois corpus d'entretiens, ces acteurs variés constituent les demandeurs de l'offre des promoteurs de cet imaginaire du Grand Nord, et répondent aussi de manière plus ou moins calquée, à ces savoirs véhiculés par les producteurs artistiques et touristiques.

Au-delà du contenu thématique de ces divers événements, c'est surtout les manières de *montrer* le Grand Nord, de le *traiter* et de l'*expliquer*, notamment à travers des objets, brochures, images, qui ont retenu mon attention et m'ont interpelé. En quoi la manière de montrer le Grand Nord peut-il trahir un imaginaire particulier sur le monde arctique ? Par quels types de représentations le Grand Nord est-il construit ? Comment le Grand Nord a-t-il été investi, notamment du côté des producteurs de cet imaginaire ? En quoi la matérialité du Grand Nord et ses discours, sont-ils révélateurs d'un certain imaginaire sur l'Arctique ?

Ainsi, les informations sur les objets d'un discours matérialisé sur le Grand Nord se retrouvent dans la matérialité des objets, dans la manière de pratiquer le Grand Nord par les touristes à travers leurs activités, ainsi que dans la façon d'en parler, notamment à travers les dires et impressions des touristes. Ces éléments donnent le sens de marche du travail de terrain et de l'analyse.

b) Premières investigations, détermination des lieux et acteurs/objets d'enquête

Divers lieux d'enquête ont donc été investigués et une procédure d'enquête, préalablement testée. Différentes manifestations en lien avec l'Arctique ont été systématiquement visitées en 2009 et 2010, ainsi que ce qui était spontanément associé à ce terme de *Grand Nord* dans des reportages télévisuels, des articles de presse, des affiches promotionnelles publicitaires anciennes ou récentes ou encore des sites de loisirs tels que les villages de neige des stations de ski, comme celui de la société *Iglu-dorf* dans les Alpes suisses. D'autres événements ont fait partie des premières recherches, tels que les exhibitions d'objets dans les musées sur l'Arctique, les centres nordiques de rencontres culturelles, les galeries sur l'art du Grand Nord, ou encore les agences touristiques plus ou moins spécialisés sur les voyages en Arctique.

Dans cette optique, des espaces d'exposition de l'altérité arctique comme les musées ou les galeries, ont été visités. L'exposition permanente du musée du Quai Branly à Paris, section Amériques – Arctique, puis le musée d'ethnographie NONAM de Zürich sur les cultures amérindiennes d'Amérique du Nord et les peuples de l'Arctique, ou encore le musée d'art et d'histoire de Berne avec son exposition temporaire consacrée à James Cook, ont été explorés entre 2009 et 2010, tout comme l'exposition temporaire du musée d'histoire naturelle de Fribourg sur le réchauffement climatique aux Pôles.

Consacré aux explorateurs passés et présents de l'Arctique, l'événement des *Rencontres de l'Aventure* en 2009 à Bulle, en Gruyère, ainsi que d'autres rencontres ponctuelles comme l'inauguration de l'ouverture de la galerie d'art du couple de collectionneurs Cerny de Berne, et une rencontre liée à l'exposition de l'art inuit canadien et russe à Payerne, m'ont permis de tisser des liens avec des personnes clés et d'approfondir la

phase exploratoire de mon sujet. Au total, cinq galeries d'art inuit en Suisse ont été recensées : à Bâle, Morges, Zürich, Berne et dans le village de Verbier. Les responsables de ces espaces sont des acteurs promoteurs du Grand Nord, collectionneurs, commerçants, ou les deux à la fois.

Le Centre Paul-Emile Victor de Prémanon dans le Jura français et son salon du livre polaire, m'ont également donné quelques pistes de réflexion, notamment sur l'implication des acteurs responsables de ce centre dans les agences touristiques suisses et françaises spécialisées des régions polaires. Le lien entre ces événements et la promotion de séjours en Arctique m'a incité à m'intéresser aux agences touristiques de Suisse romande telles que celle de *Kontigi Saga*, *Grand Espaces*, *66° Nord*, ou encore *Grand Nord Grand Large*. Une entrevue avec les responsables de cette dernière agence à Paris a permis aussi après réflexion, de cerner mon sujet de manière plus concrète et de projeter les terrains d'enquête les plus propices pour traiter de ma question de recherche.

Au cours de mes investigations, mes recherches exploratoires de terrain ont aussi touché le domaine éducatif, en faisant par exemple dessiner pendant 15 minutes le Grand Nord par les élèves de quatre classes d'une vingtaine d'enfants chacune. Une discussion de groupe a été effectuée à la suite de ces dessins de la part d'élèves d'une école primaire du canton de Vaud. L'expérience fut enrichissante et parfois étonnante dans les résultats de l'enquête. Bien qu'intéressantes, ces données sont difficilement utilisables, notamment par les biais que la méthode peut entraîner, notamment concernant la compréhension différenciée de la consigne par l'enfant sur le fonctionnement cognitif de l'imagination spécifique au développement de l'enfant.

Cependant, la diversité des terrains possibles de la phase exploratoire m'a permis de faire des choix parmi les lieux d'investigation envisagés et de sélectionner des terrains où les enquêtes seraient aussi plus aptes à répondre à mes questionnements. Le terme polysémique du *terrain* implique en effet plusieurs aspects, soit la récolte d'un contenu dans les représentations du Grand Nord, mais aussi un contenant par les lieux des dispositifs spatiaux mis en place pour étudier l'objet de la recherche, notamment dans l'art et le tourisme. Le terrain comporte aussi une méthode dans la récolte des données liées au contenu et contenant de l'objet de recherche.

La perspective de circonscrire mon sujet à un contexte d'enquêtes réalisables selon des critères définis tant du point de vue du contenu que du format de thèse, ainsi que des aspects logistiques, pratiques et financiers, m'ont confortée dans la réalisation de mes enquêtes sur ces trois lieux d'investigation suivants : la galerie d'art inuit à Morges en Suisse, la ville d'Ilulissat au Groenland et le bateau de croisière.

Ces trois espaces d'interactions peuvent être appréhendés comme des dispositifs spatiaux dont le dénominateur commun se retrouve à travers leur caractéristique de production et de consommation d'un imaginaire du Grand Nord.

En outre, ces terrains ont été sélectionnés car ils permettent un accès à la double catégorie d'acteurs qui participent à la production de l'imaginaire du Grand Nord, d'une part les producteurs, et d'autre part les consommateurs. Outre les objets matériels touristiques, la fabrication de l'idée de Grand Nord se fait aussi bien à travers les pratiques que les discours des acteurs selon les activités organisées par ces agences touristiques sur place ou depuis le lieu de départ des voyageurs.

c) Critères de la méthode et choix d'un pluralisme méthodologique

La durée de la période d'enquête est un autre point à relever. Les travaux de terrains ont tous été élaborés d'après un processus progressif d'échanges et de contacts avec divers acteurs du monde de l'art et du tourisme en l'espace dans une durée d'une année et demie. Le travail empirique sur ces terrains [92] concerne en effet des périodes d'investigation allant de huit mois et plus, lors des visites régulières à la galerie d'art en Suisse, de cinq semaines pour la ville d'Ilulissat et alentour, et de quinze jours sur le bateau lors du séjour en mer d'août 2011. De façon transversale dans le temps, la période d'enquête auprès d'interviewés avant et après le séjour de croisière, s'est déroulée durant les deux mois qui ont précédé et suivi le retour de voyage en mer de ces touristes.

Afin de répondre aux questions soulevées par cette recherche, les méthodes accompagnantes de récolte de ces données ont dû faire converger des objectifs précis : le type d'informations recherché pour répondre à la question de recherche et des hypothèses énoncées, mais aussi la situation particulière des lieux d'enquête choisis, ainsi que les acteurs et objets concernés par cette enquête.

Après avoir analysé préalablement ces aspects de conditions-cadre de l'enquête comme, les méthodes de récolte des données les plus appropriées ont été choisies pour répondre à ces principaux critères de la recherche. Ainsi, les méthodes privilégiées de l'enquête sont l'entretien *semi directif*, ou plutôt *semi dirigé* [93], sur les trois terrains d'étude, le questionnaire sur le navire de croisière-expédition, l'observation directe sur les trois terrains et la participation-observante utilisée ponctuellement lors de ma participation aux activités touristiques proposées à Ilulissat, mais surtout sur le navire de croisière-expédition où l'immersion au voyage et à ses activités était totale. L'usage de ces méthodes en fonction des terrains d'étude et objectifs de recherche, est approfondi au début de chacun des chapitres d'analyse correspondant à chacun des lieux d'enquête.

Adapté aux objectifs et à l'adéquation de la question de recherche, la pluralité et le panachage des méthodes utilisées dans ce travail permettraient d'enrichir les éclairages possibles des éléments constitutifs de l'imaginaire du Grand Nord. De plus, ce choix du pluralisme méthodologique donne à l'assemblage et au croisement de ces données issues de méthodes de récolte variées, la capacité à « réduire ou à annuler les biais inscrits dans chacune des méthodes » (Groulx, 1997 : 8). Ces méthodes sont donc complémentaires et leur mobilisation se justifie pour étudier des situations humaines polymorphes et complexes qui regroupent plusieurs aspects à la fois, au sens où le soulignent P. Wanlin (2007) ou encore M. Crahay (2006) sur l'usage de méthodes plurielles.

La mise en relation de la multiplicité de ces sources ne peut que renforcer l'interprétation de l'analyse des données selon K. Denzin (1989).

---

[92] La réalisation de ces enquêtes sur ces différents terrains a demandé un financement assez conséquent, notamment pour le séjour de juillet-août 2011 au Groenland. Sur soixante entreprises et sept fondations/associations de Romandie contactées, aucune n'a répondu à une demande de subvention pour l'enquête de terrain à effectuer dans l'Arctique groenlandais. Bien que porté par les événements géopolitiques ou environnementaux à travers la presse, l'Arctique reste encore mal connu et la recherche sur le tourisme n'a pas encore acquis une consistance et un intérêt marqué comme les pays du Sud. Ainsi, les enquêtes ont été réalisées par de l'autofinancement.

[93] Malgré cette acception communément admise, j'utilise désormais le terme de « semi dirigé » ou de « semi structuré » plutôt que le terme de « semi directif » qui me paraît trop rigide en mettant l'interlocuteur interviewé dans une position d'infériorité qui n'est pas justifiable.

Outre ces éléments de préparation et de cadrage méthodologique, la démarche intellectuelle et personnelle de l'enquêteur constitue un autre aspect important du travail de terrain.

2. Démarche éthique, posture et biais méthodologiques

Le dialogue intersubjectif entre enquêteur et enquêté implique une démarche ouvrant sur une compréhension approfondie de la question de l'imaginaire du Grand Nord à travers le discours des interviewés. Ceux-ci ont souvent de la difficulté à mettre en mots le Grand Nord. Outre les questions posées, cela demande donc de ma part de mettre en place des stratégies discursives développées dans chacune des méthodes. En amont de cette procédure d'enquête, la démarche met aussi en avant des aspects liés à l'éthique dans le rapport enquêteur-enquêté.

Ainsi, outre la description comme premier facteur d'objectivation, la relation à l'interlocuteur, la participation, la posture (*positionality*) du chercheur et la prise en compte de biais méthodologiques que ces enquêtes en terrains proche et lointain ont pu engendrer, apportent des éléments de pertinence quant à la préparation, au déroulement et au résultat de ces enquêtes. L'objectivité de la recherche peut être assurée par la diversité pertinente des types de corpus choisis, développée dans ce chapitre, mais aussi par le fort ancrage de principes éthiques lors de l'élaboration et du déroulement des enquêtes.

a) Pacte éthique de l'enquête

Bien que non soumis à une commission d'éthique comme le cadre des recherches aux Etats-Unis pourrait l'imposer, ce travail fait appel à une procédure spécifique en matière d'éthique sous la forme d'un contrat oral entre l'intervieweur/l'observeur et l'interviewé/l'observé. L'enquêté joue un rôle important tout au long du protocole d'enquête dans le suivi du travail empirique et la mise en place de stratégies collaboratives à deux niveaux : d'une part, entre les interviewés et/ou observés et moi en tant que chercheuse, et d'autre part, au niveau de la réception, la compréhension et l'interprétation du contenu des entretiens. Cette collaboration fondée sur la confiance, l'échange et la vérification conjointe des données transmises peut être intitulée de *pacte*. La démarche transparente de ce pacte constitue une garantie pour la qualité de la recherche tout au long de la procédure d'enquête, tout autant qu'une protection pour les interviewés en termes de restitution des données recueillies.

Différents stades marquent les étapes de ce pacte. Il s'élabore d'abord dans la relation d'enquête avec l'interviewé. Dans ce cadre, l'objectif n'est pas pour l'interviewé de fournir seulement du contenu en répondant aux questions posées, mais celui-ci doit se sentir prêt à élargir aussi le champ de l'entretien pour approfondir son autoanalyse. Ainsi, c'est dans une approche semi-autobiographique que l'interviewé est d'accord de se raconter, de compléter le contexte du sujet de l'enquête en se livrant sur les conditions sociales, l'histoire familiale, la vie professionnelle et les raisons personnelles qui encadrent et entourent la signification des réponses données aux questions d'enquête.

Cette démarche demande donc un certain effort de la part de l'interviewé et son accord tacite sur sa participation à ce type de déroulement de l'entretien. Il ne peut se faire qu'en respectant les conditions de ce pacte fondé sur la confiance. L'annonce de mes intentions de recherche, des méthodes impliquées dans ce cadre, et des utilisations possibles des données de recherche, est toujours clairement énoncée avant le début de

chaque entretien. La confidentialité des informations récoltées est préservée ainsi que l'anonymat des personnes interviewées afin de ne pas porter un quelconque préjudice à celles-ci. Ces principes éthiques du pacte de ma recherche, clairement énoncés aux intéressés, visent à assurer l'intégrité, la qualité et la transparence au sens où l'entend G. Rose (2012) dans les relations entre les protagonistes de l'enquête.

b) Dialogicité et participation

Si les entretiens avec les acteurs touristiques en amont tels que directeurs d'agences ou guides, ont été menés généralement de manière satisfaisante mais de façon très formelle avec des réponses directes, courtes et raides aux questions posées, les entretiens réalisés avec les non professionnels du tourisme ont le plus souvent dépassé le cadre du simple entretien formel. Ce pacte a donc très bien fonctionné dans le cadre d'interviews faites avec des personnes intéressées au Grand Nord et dont le statut n'était pas professionnellement engagé, contrairement aux responsables d'agences touristiques. Cela correspondait aussi à un choix délibéré ; utile au début, la liste de questions préparées sur papier a rapidement été rendue caduque par mes objectifs de *mettre en dialogue* l'entretien. L'interaction par une discussion optimisée constitue en effet la stratégie centrale de ce travail de terrain. La construction de leur réalité géographique ne pourrait être comprise sans tenir compte du fait que les interlocuteurs des entretiens ont leurs propres ethnométhodes mobilisées dans les discussions d'entretiens. Si le savoir producteur de l'espace social des interviewés ne peut être appréhendé que de façon descriptible (Staszak, 1997), la construction de ce savoir s'appuie sur un lien partagé entre vécu de l'interviewé et celui du chercheur. Le *guide de l'entretien* utilisé lors des entretiens formels, s'avère rapidement enfermant par le cadre des questions de l'entretien semi-dirigé. La procédure d'entretien a donc été assouplie en me positionnant dans un mode plus spontané en laissant la liberté aux interviewés de varier et de compléter leurs informations transmises à la fin ou après l'entretien. Le but de cette démarche était aussi de neutraliser ce qui peut faire peur ou limiter la parole dans un entretien annoncé de type universitaire, où les interviewés ressentent parfois le besoin de *bien* répondre, ou de répondre *juste*, alors que cela ne fait pas partie des objectifs de principe de l'entretien.

La collecte de données entre plutôt dans un processus de création représentative de connaissances selon de S. Pink (2001). Cette élaboration du savoir se fonderait alors sur une démarche du sensible où la réciprocité d'un échange est mise en place par une étape cruciale ; celle de l'atmosphère d'entretiens, qui implique le choix d'un lieu agréable et d'une ambiance confortable pour le réaliser. Les terrains choisis ont facilement permis de constituer ces lieux où se sont déroulés les entretiens en Suisse ou au Groenland, tels que cafés, parcs ou encore domicile des personnes interviewées. Ce choix du lieu d'entretien a permis d'éviter la situation stressante d'un entretien trop formel pour certains des enquêtés. L'attention portée aux lieux connus dans la procédure d'entretien tient donc à la volonté de respecter cet « art de la rencontre » (Collignon, 2010 ; Blanchet et Gotman, 2001) et de recréer les conditions-cadre favorables du quotidien favorisant la discussion. Le maniement subtil du dialogue apporte sa contribution en agissant comme un garant de ma démarche de recherche. En ce sens, la dialogicité (Markova, 2004) marquée de l'entretien a demandé de l'engagement au sens de P. Bourdieu (2002) et la participation active des interviewés.

En dépassant le côté superficiel de l'entretien formel, ces critères préparatoires à l'entretien et la participation active des interviewés, ont donc contribué à des données d'entretiens intéressants. C'est aussi dans ce sens que la décision d'aller dans le contexte particulier de l'objet de l'enquête, soit de se rendre compte sur place, dans la galerie d'art

inuit en Suisse, à Ilulissat au Groenland ou encore sur un bateau de croisière arctique, a aussi été prise. Cette immersion au plus proche du discours de l'interviewé lorsqu'il décrit une situation de visite ou de voyage, permettait selon moi d'atteindre une compréhension supplémentaire des faits et du ressenti exprimé ou non des interviewés. A l'aide d'une série d'entretiens et de notes d'observation, ma démarche fait donc aussi intervenir mes impressions et émotions personnelles.

Cet équilibre négocié entre dialogue et implication personnelle s'est développé alors que je me suis rendue compte que mes interviewés avait un réel plaisir à participer à l'enquête, qu'ils passaient volontiers plus de temps que ce qui leur était annoncé pour continuer à discuter, et que mes questions éveillaient de la curiosité car selon les dires de quelques-uns d'entre eux, ils n'avaient jamais eu vraiment le temps de réfléchir aux diverses facettes de leur imaginaire. L'intérêt était particulièrement prononcé pour les interviewés intéressés à participer à la vie collective, à partager des expériences à travers l'entretien, à constater et à comprendre les changements en cours dans les hautes latitudes. Cet intérêt pour le monde changeant dont fait partie le Grand Nord, a permis de récolter des informations précieuses sur le fonctionnement de l'imaginaire, sa production, sa transmission et sa consommation. Ces échanges ont aussi favorisé l'émergence de connaissances riches sur le rapport du *nous* à *eux*.

Le fait d'impliquer activement les interviewés à se questionner sur l'objet de l'enquête par entretien et/ou questionnaire, dans un rapport de confiance, de respect et de transparence, s'est donc révélé fondamental pour des données et résultats d'enquête qui rendent comptent des réalités de l'Européen et du lien construit avec l'objet de ma recherche. Avec cette expérience de terrain, la participation collective de l'ensemble des acteurs de la recherche peut ainsi produire une version intersubjective des modalités de production d'une réalité qu'est le Grand Nord en tant qu'imaginaire.

De plus, cette démarche d'enquête apporte du relief à toute une série d'aspects d'arrière-plan ; c'est dans l'écoute et l'observation de situations plus ou moins particulières que le discours de l'interviewé prend tout son sens. Les silences sont aussi importants. L'analyse des commentaires et attitudes lors d'activités touristiques tient compte d'un maximum de facteurs comme, par exemple, le sentiment de la distance symbolique au lieu imaginé. La réaction des interviewés apporte des éléments de réajustements continuels de ma part pendant les entretiens. Ainsi, dans le déroulement de la procédure d'entretien, de la préparation des enquêtes à la restitution des données, est guidée par une attention particulière ; l'adage d'Augustin Berque prend ici tout son sens quand celui-ci exprime que « la réalité est trajective » (1996 : 107), autrement dit, une réalité faite d'interpénétrations de réalités subjectives diverses dont il faut être conscient lors des enquêtes.

Inscrite aussi dans le cadre éthique de la recherche, cette posture délibérément dialogique tient compte de ma propre subjectivité ; l'attitude privilégiée ici est celle qui mène au consensus et à l'adhésion réciproque des vues des différents acteurs.

c) Posture intellectuelle et positionnement personnel

Mes impressions et mon ressenti, mes convictions raisonnées et mes surprises et/ou étonnements de terrain, font donc partie des méthodes objectivante et participante choisies. Fortement impliquée dans le processus de fabrication des connaissances, ma posture (*positionality*) n'est pas figée tout au long de l'enquête, mais s'inscrit donc dans un processus adapté aux contextes et circonstances du terrain. Cette démarche correspondrait ainsi à ce que L. Thévenot a appelé le « régime du proche » (2007).

Au-delà de la prise de conscience, l'incidence de ma présence dans le milieu du travail de terrain, oblige à négocier chaque entrevue ou situation rencontrée, tout en restant dans l'intentionnalité des objectifs de recherche. Malgré toutes les précautions d'usage, le débat reste toujours présent sur les manières de penser et de créer des connaissances à partir de mots et d'actes extérieurs comme « expression de notre propre conscience » (Cohen et Rapport, 1995 : 12).

La méthode d'analyse intégrée se fonde sur des matériaux hétérogènes, sous l'angle d'un pluralisme méthodologique. Issues du croisement des données de ces différentes sources, elle soutient une lecture revisitée de l'imaginaire du Grand Nord. Ainsi, les milieux d'enquête investigués ne constituent pas des terrains sur-pâturés en termes de recherche en géographie : tout en s'inscrivant dans une démarche empirique classique de recherche qualitative en sciences sociales, ces divers terrains d'enquête et leur articulation, galerie d'art ou Grand Nord groenlandais, sont relativement atypiques. Cette méthodologie comporte l'intégration de la sensibilité qu'apporte la recherche participative ; celle-ci faciliterait en effet la compréhension du ressenti des acteurs.

Mon identité de femme occidentale européenne, porteuse partiellement d'une image (néo)coloniale auprès des Groenlandais, mène aussi à considérer certains aspects en lien avec l'approche participative de ma démarche d'enquête sur le terrain, notamment à Ilulissat. Ce positionnement agit sur le déroulement des entretiens et la manière de les réaliser avec les acteurs sur place. Je veille à ne pas éveiller de sensibilités ou à ne pas tomber dans des clichés, et reste retenue vis-à-vis des Groenlandais interviewés. L'usage du tact et d'une attitude neutre, sans montrer de dominance dans la discussion, est appliquée, par respect et pour ne pas provoquer de sentiments d'infériorité ou de supériorité entre moi et l'interviewé. L'entretien est souvent considéré par la population groenlandaise comme l'occasion de porter un message collectif au monde occidental et de se sentir investi d'une mission ; certains se prennent au jeu et se confortent dans ce rôle en transmettant des informations au nom de la nation groenlandaise dont l'identité collective est particulièrement mise en avant, car fortement influencée par la politique du moment et montrant la volonté de jouer un rôle sur la scène internationale au même titre que les autres nations, démonstrativement et concrètement, de manière indépendante et responsable.

Considérée comme enquêtrice en-dehors de la sphère d'influence politique locale et nationale du Groenland, certains éléments sur le statut politique des Groenlandais, raconté par eux-mêmes, sont tout de même ressortis des échanges. Cette configuration a l'avantage de libérer la parole autant qu'elle la relativise, notamment sur le sujet de ce travail. Comme pour la chercheuse, la question du positionnement se pose aussi pour les touristes européens pour lesquels l'interaction d'enquête se rapproche d'une forme de discussion encore fortement genrée ; celle de la conversation. Le cadre socioculturel des touristes, connu car similaire à celui de l'enquêteur, m'a donné une connaissance préalable du profil des touristes interviewés. Leur condition fait l'objet d'une présentation spécifique lors de l'analyse. L'aspect plus fondamental qui peut être évoqué ici est la tranche d'âge et la génération à laquelle appartiennent les interviewés : âgés de 50 à 80 ans, souvent retraités ou en passe de l'être, ils ont semblé particulièrement apprécié leur implication dans une recherche de sciences sociales, comme si cet acte de participation répondait à une volonté de lien intergénérationnel à travers des intérêts de recherche.

Outre les facteurs de genre ou de statut professionnel, d'autres éléments identitaires de positionnement portent aussi sur l'expérience acquise au fur et à mesure sur le terrain d'enquête, d'après notamment des aspects évoqués précédemment. A ce titre, le *capital spatial* (Lévy, 2003 : 125 ; Calberac, 2006 : 4) c'est-à-dire « un ensemble de ressources, accumulées par un acteur, lui permettant de tirer avantage, en fonction de sa stratégie,

de l'usage de la dimension spatiale de la société », autrement dit, « un bien social cumulable et utilisable pour produire d'autres biens sociaux » (Lévy, 2003 : 125) s'acquiert pendant mes investigations sur le terrain.

L'articulation du capital spatial, incluant entre autres les capitaux social, culturel, économique, est à prendre en compte avec le traitement et la récolte des données. Ces divers types de capital sont une aide précieuse dans l'échange que j'entretiens avec les touristes, comme avec les divers acteurs touristiques, non seulement pour la redéfinition de stratégies indispensables au cours des enquêtes et de la collecte des données, mais aussi pour accroître et mobiliser des informations complémentaires de mes terrains d'enquête. En effet, cette déconstruction des représentations par l'action du dialogue et de la communication, permet d'éviter que les touristes ne soient vus comme des « idiots culturels » (Garfinkel, 1967). En d'autres termes, la parole inter-sujets du dialogue entre intervieweur et interviewé, valorise la connaissance pratique des savoirs des acteurs.

La prise en compte des univers contextuels culturels dans lesquelles les acteurs évoluent et interagissent, fait émerger de la procédure d'enquête « un savoir scientifique partagé » (Collignon, 2010 : 81) tout en gardant une distance critique donnée par l'intertextualité (Staszak, 1997). La démarche valide le dialogue avec l'interlocuteur autant qu'elle valorise ce dernier, et m'engage aussi dans une remise en question constante tout au long de l'entretien. Au sens de P. Bourdieu et L. Wacquant (1992), l'interrelation réflexive permet de m'impliquer intentionnellement à certains moments donnés pour approfondir la compréhension de l'objet de ma recherche.

Enfin, au-delà d'objectiver la recherche, cette approche interprétative amène la réflexion sur une considération de taille concernant la démocratisation de la participation dans les procédures d'investigation empiriques : le facteur de la *responsabilité* dans l'implication des acteurs. En effet, la présente recherche a pour objectif de réduire la distance à l'objet de recherche pour pouvoir se retrouver *de sujet à sujet*, afin d'appréhender les réalités subjectives en allant au-devant de la simple conscientisation, vers l'action.

d) Biais méthodologiques et limites

Malgré les précautions d'usage dans la phase de préparation, de récolte et de traitement des données, des limites subsistent sous forme de doutes, de remises en question et de biais possibles lors de la récolte de ces données sur le terrain d'enquête. Les méthodes spécifiques utilisées pour chaque terrain montrent que le déroulement effectif des entretiens, perturbé par certains obstacles rencontrés sur le terrain (chap. 1, 2 et 3 de la IIème partie), n'a pas toujours suivi intégralement les intentions de départ.

Les limitations possibles concernent l'ensemble des terrains, et particulièrement celui du navire de croisière où le travail empirique a non seulement pris l'intégralité de mon temps durant deux semaines, mais a aussi dépendu de la posture de double positionnement ; objectivante et participante.

Le choix des méthodes constitue *a priori* déjà un biais possible de la recherche car celui-ci peut occulter l'utilisation d'autres méthodes d'investigation. Couplées aux objectifs et aux contraintes pratiques et logistiques de la recherche, les conditions particulières de ces terrains ont favorisé tant le choix de méthodes déjà éprouvées telles qu'entretien et questionnaire que la mobilisation de méthodes plus singulières comme la participation-observante sur les terrains d'Ilulissat et du navire de croisière.

Un autre biais porte sur la participation des enquêtés aux entretiens effectués aux trois moments du voyage, soit avant, pendant et après le séjour. Si leur motivation et leur participation enthousiaste ont permis une récolte riche de données, il n'a pas été facile

d'obtenir des informations d'aussi bonne qualité deux mois après le séjour de ces touristes. En effet, le fait de poser des questions similaires à trois reprises, a parfois lassé certains interviewés qui ont écourté leur dernier entretien. De plus, il ne leur était pas facile d'exprimer des impressions et sentiments sur le Grand Nord indépendamment de leur jugement sur le déroulement de la croisière en tant que voyage touristique. Enfin, il semble difficile pour certains, de revenir à une situation de l'ordinaire et à y faire face, après le voyage. Cette constatation peut aussi constituer une forme de réponse et de résultat dans l'analyse.

La récolte *in situ* des données nécessite adaptation et flexibilité constante de la part de la chercheuse. A ce titre, cette récolte peut parfois se trouver limitée par les conditions des terrains ou des situations dans lesquelles se trouvent les interviewés. Cependant, la méthode choisie constituerait la façon la plus appropriée de suivre en situation le touriste dont les comportements et interactions en contexte renseignent de manière directe sur ses pratiques et ses discours. L'intégralité des entretiens enregistrés et transcrits constitue aussi une garantie pour la restitution des données récoltées et pour la qualité de l'analyse.

Les imprévus sur le navire lors du séjour en mer pourraient aussi biaiser les résultats. En effet, ils ont aussi provoqué un sentiment de frustration chez certains passagers. La première partie du chapitre d'analyse le décrit de manière plus approfondie. Les résultats d'analyse sont donc parfois empreints de ces éléments connexes au sujet de la recherche. A l'inverse de ces sentiments négatifs, l'atmosphère ponctuellement détendue et joyeuse de la croisière a pu avoir une incidence sur la clairvoyance des interviewés, en enrichissant, voire enjolivant certaines des réponses données des croisiéristes. En ce sens, l'effet de groupe constituerait un biais supplémentaire.

Outre les imprévus, le grand nombre de personnes suivies dans les trois temps du voyage, dans des périodes de temps parfois courtes – quinze jours pour la récolte pendant le séjour – a sans doute constitué un défi non négligeable pour moi, d'où l'utilité des diverses méthodes choisies pour récolter et croiser les données. L'observation directe et la participation-observante ont été très utiles, en ville d'Ilulissat, et particulièrement sur le bateau de croisière.

Hormis la présentation et la procédure des divers terrains d'enquête, un autre éclairage sur l'usage de ces méthodes est présenté en termes de matériaux de recherche et de corpus découlant de la récolte des données sur ces trois terrains. Avant de passer à ces matériaux de recherche, il reste à noter que l'utilisation de la forme grammaticale du masculin dans le texte de cette recherche ne doit pas être considérée comme une forme de discrimination envers les femmes ; il s'agit d'un choix délibéré d'une forme neutre qui concerne autant les hommes que les femmes lorsque j'écris *le* touriste / voyageur / visiteur / chercheur au masculin ou autre dénomination qui désigne un ensemble collectif d'une catégorie d'acteurs. En outre, ce travail distingue ce qui est pris comme une considération générale touchant à une entité collective de ce qui est particulier et plus spécifique à certains des touristes interviewés.

B. MATERIAUX DE RECHERCHE

Les éléments de la démarche du travail empirique précédemment mentionnés sont au centre de la réalisation de l'enquête sur le terrain. Cette enquête débouche sur des données récoltées qu'il est possible de rassembler sous forme d'un ensemble de matériaux de recherche constitué en corpus. Constituant les outils d'analyse de la recherche, les corpus peuvent se regrouper de la manière suivante, soit un corpus principal d'enquête et un corpus documentaire (figure 17) :

Corpus d'enquête
- Corpus des données d'entretien
- Corpus des données du questionnaire
- Corpus des notes de l'observation directe
- Corpus des notes de la participation observante
Corpus documentaire
- Corpus de sources documentaires (textes et iconographies)

Figure 17 : tableau sur les corpus d'enquête et corpus documentaire

1. Corpus d'enquête : acteurs et méthodes

Les sources de première main concernent le corpus d'enquête du travail de terrain. Les données issues de ces sources tiennent leur originalité des conditions de leur réalisation et de la variété des méthodes utilisées.

Ces corpus découlent non seulement des données d'entretiens formels[94] et informels, de questionnaire et des deux types d'observations, mais aussi du traitement de documents textuels et iconographiques liés à ces travaux de terrain. Ces sources documentaires et d'enquête sont appuyées par les informations données par plus de 8'000 photographies prises par moi-même lors de ces diverses enquêtes de terrain, support mnémotechnique destiné à cristalliser les éléments observés et à visualiser les situations qui ont fait l'objet de prises de notes d'observations. Ces photographies d'appui et d'aide à l'analyse concernent les différents lieux d'enquête, de la galerie d'art inuit de Morges aux lieux touristiques et non touristiques du Groenland visité durant mes travaux de terrain. Ces photos comprennent des scènes d'activités touristiques ou objets observés dans les agences et magasins de souvenirs d'Ilulissat, d'Upernavik et de Qaanaaq (Thulé), mais aussi des scènes de vie quotidienne de la vie groenlandaise locale.

[94] Voir les deux exemples d'entretiens de l'annexe n°2.

La méthodologie se fonde sur une démarche inductive comme valeur première de construction du travail, en posant peu d'*a priori* théoriques comme base de réflexion à l'étude sur le terrain, mais en élaborant les catégories d'analyse non pas en amont de la recherche, mais d'après les associations thématiques des données empiriques. Lors de l'étude sur les trois terrains d'enquête de la galerie d'art inuit, de la ville d'Ilulissat et du navire de croisière dans les eaux arctiques, les différents acteurs de ces trois dispositifs spatiaux liés à l'art et au tourisme en Arctique, peuvent être répertoriés en fonction de leur statut dans ces dispositifs dans le tableau (figure 18) ci-dessous :

TERRAINS / **ACTEURS**	**GALERIE**	**ILULISSAT**	**NAVIRE**
Galeriste	**1**	---	---
Artiste	**1**	**1**	---
Responsable de musée	---	**1**	---
Visiteur / Touriste	**25**	**21**	**22** entretiens avant-séjour [**22** questionnaires pendant-séjour] [**11** entretiens après-séjour]
Directeur d'hôtel / auberge de jeunesse	---	**6**	---
Employé d'hôtel / auberge de jeunesse	---	**1**	---
Directeur / Responsable d'agences d'activités touristiques	1	**3**	**1**
Guide d'agences / guide polaire	1	**7**	6
Employé communal	---	**2**	---
Médecin	---	---	1
TOTAL du nb d'acteurs rencontrés / discussions informelles	29	43	30
TOTAL du nb d'entretiens formels avec acteurs différents	**27**	**43**	**23**

Figure 18 : tableau de l'inventaire des acteurs impliqués dans les enquêtes de terrain.

Sur ces 102 acteurs rencontrés, tous ont fait l'objet d'observations et de discussions informelles retranscrits dans les journaux de terrain/de bord.

93 de ces acteurs ont fait l'objet d'un entretien formel long. A noter que les touristes du séjour de croisière en août 2011 ont été interrogés par entretien formel dans les deux phases de l'avant et de l'après-séjour. En effet, sur le navire, ce public a surtout pris part à des discussions et interactions informelles qui ont donné lieu à des prises de notes issues des méthodes de l'observation directe et/ou de la participation-observante. Bien que non spécifiée dans le précédent tableau, la méthode de la participation-observante m'inclut parmi les participants de l'enquête sur le navire de croisière.

Ce phasage de l'avant-pendant-après séjour en mer visait surtout à renseigner, parallèlement à la chronologie du voyage, sur les formes que peut prendre l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord exprimé dans le discours, de la description stéréotypée d'un Grand à l'exclamation de ses émotions.

Si les corpus d'entretien et du questionnaire font l'objet d'une présentation spécifique pour chaque terrain dans les chapitres consacrés à l'analyse, une troisième méthode utilisée sur les trois terrains d'enquête est celle de l'observation, sous sa forme directe ou participante.

Concernant sa forme directe, l'observation sert à décrire l'*état* des lieux autant qu'à apporter des éléments de *pratiques* des lieux pour l'analyse. Ce corpus est composé de prises de notes qui correspondent aux enquêtes menées pendant le temps de recherche sur le terrain. Les notes d'observation directe se focalisent en effet sur plusieurs éléments tels que les comportements, remarques et commentaires d'acteurs faisant suite à un entretien formel ou issus de discussions informelles spontanées sur les terrains. L'observation permet de combler le manque d'informations, de les compléter pendant le temps de l'enregistrement des données d'entretiens en se focalisant sur les réactions et comportements locaux. Les conditions de déroulement des entretiens, mais aussi les pratiques, attitudes et émotions des touristes, font partie des notes d'observation. Celles-ci peuvent aussi contenir des données sur les lieux touristiques visités ainsi que d'autres informations qui n'auraient pas pu être enregistrés.

L'usage de l'observation directe se justifie en tant qu'outil complémentaire aux autres méthodes d'enquête selon les situations rencontrées dans la recherche empirique. Elle permet d'évaluer de manière plus fine les processus des acteurs en action, et de confronter les dires aux actions. En effet, l'observation donne la possibilité de relever des nuances ou écarts entre le discours et les pratiques des touristes lors du séjour en mer. En ce sens, cette méthode représente une aide précieuse, utile pour compléter les informations sur les expériences relatées ou à venir, et faire ainsi une analyse plus fine des données documentaires ou d'entretiens. Ces données d'observation sont recueillies dans les trois journaux de terrain/de bord correspondant aux terrains d'étude ; les commentaires et observations sont retranscrits sous forme de prises de notes dans un journal de terrain[95] pour les terrains d'Ilulissat et de la galerie d'art en Suisse, et dans un journal de bord pour la période d'enquête sur le bateau durant le séjour en mer. La pratique de l'enregistrement par un enregistreur ne s'est faite que pour les entretiens formels.

L'objectif de l'observation est donc de mettre à l'épreuve des faits, les discours des touristes sur leurs pratiques. La diversité des lieux choisis rend compte de l'importance de la méthode de l'observation pour saisir interactions, pratiques, attitudes et autres *traces* (Latour, 1991). Par son croisement avec d'autres techniques, cette approche réduirait les biais éventuels des autres méthodes.

[95] Voir les extraits des journaux de terrain et de bord (Ilulissat et navire) de l'annexe n°3.

Si la méthode de l'observation directe constitue le principal type d'observation utilisée, la participation-observante s'intègre aussi parmi les méthodes appliquées. Cette méthode particulière utilisée surtout sur le terrain du navire de croisière, est approfondie au début du chapitre d'analyse concerné.

Ces enquêtes visent donc à constituer des corpus de matériaux de recherche suffisamment larges et cherchent à identifier, tant au niveau des producteurs que des consommateurs touristiques, l'évolution de l'imaginaire géographique occidental contemporain du Grand Nord par la circulation des discours du voyage, qui renseignent sur le rapport à l'altérité de hautes latitudes.

2. Corpus documentaire

Le choix de diversifier les matériaux dans le corpus documentaire permet d'élargir le champ de la recherche et de rendre compte de la visibilité des représentations et de leurs impacts, notamment à travers les activités touristiques de l'Arctique groenlandais. L'ensemble de ces documents est réalisé par les divers producteurs de l'idée de Grand Nord. Ce corpus documentaire constitue un appui important au corpus principal des enquêtes menées auprès des acteurs touristiques, professionnels comme voyageurs, soit comme producteurs ou consommateurs de ces imaginaires.

Trois types de sources constituent ce corpus documentaire d'appui (figure 19) :

Corpus documentaire
- Texte et iconographie de quatre brochures touristiques de *Grands Espaces*
- Texte et iconographie des 287 cartes postales vendues à Ilulissat et sur la côte nord-ouest groenlandaise
- Iconographie des objets de magasins souvenirs
- Texte et iconographie de documents promotionnels sur le Groenland récoltés à Ilulissat (plans et cartes de ville, flyers, documents d'activités touristiques)

Figure 19 : tableau du corpus documentaire

Les brochures touristiques des agences touristiques sélectionnées selon leur spécialisation pour les régions polaires, leur inscription historique et leur popularité auprès du public français et suisse romand, constituent des documents témoignant d'un discours touristique particulier sur le Grand Nord. Les brochures analysées sont récentes, soit 2009, 2010, 2011 et 2012.

La deuxième source se réfère à l'offre de cartes postales vendues à Ilulissat, dans les magasins de souvenirs, les offices du tourisme, les offices postaux ou encore les hôtels de la ville groenlandaise. 288 cartes postales vendues sur la côte nord-ouest groenlandaise à Ilulissat et dans les villages du Nord jusqu'à Thulé ont été répertoriées, puis analysées en fonction de leur date de distribution pour les besoins de l'enquête.

La troisième source documentaire concerne les objets des magasins de souvenirs des villages groenlandais visités durant le travail de terrain de l'été 2011 ainsi que l'agencement de ces magasins souvenirs. L'utilisation de cette référence se fait par les visites fréquentes et/ou photographies prises de ces objets et par les informations formelles et informelles obtenues lors d'entretiens ou d'observations.

Les guides touristiques des destinations de l'Arctique n'ont volontairement pas été intégrés à ce corpus documentaire dans la mesure où les touristes interviewés ont principalement fait référence à la seule documentation du voyagiste. Ce dossier de documents du voyage fait l'objet d'une analyse lors des investigations de terrain sur le navire de croisière.

Outre les méthodes utilisées dans la procédure d'enquête, l'ensemble de ces matériaux de recherche mène aux méthodes d'analyse investiguées de ces données, puis sélectionnées en fonction des objectifs de ma recherche.

C. TRAITEMENT DES DONNEES D'ENQUETE

1. Transcription des données

Le processus de déconstruction de la procédure d'enquête, est suivi d'une phase d'analyse puis de reconstruction de sens des données.

Le processus de traitement des données d'enquête est précédé de plusieurs étapes dont celles de la transcription écrite des informations brutes d'entretiens enregistrés. L'intégralité des entretiens a été retranscrite de manière exacte et complète dans un verbatim. Les entretiens de langue anglaise ont été traduits en français avec la source originale des informations transmises en note de bas de page.

Bien que très peu fréquemment rencontrés, certains extraits parasites des transcriptions ont été supprimés car inaudibles ou n'ayant aucun lien avec le sujet tel que, par exemple, l'interruption de l'entretien par une tierce personne non connue de l'interviewé, par exemple. En revanche, les marqueurs discursifs de langage (Mondada, 2001) comme les « ben », les « hum » ou les « euh » n'ont pas tous été indiqués. Les marqueurs de comportements ont été relevés pour les hésitations, les silences ou encore les mimiques et autres éléments paradiscursifs qui renseignent sur la sémantique du discours. Ces derniers ont marqué de l'ironie, de l'exagération, ou encore d'autres formes d'attitudes verbales ou gestuelles qui trahiraient des nuances, voire des oppositions dans le même discours. Outre la lecture répétée des transcriptions d'entretiens, l'écoute de ces derniers ont permis de s'imprégner des données transmises et de revivre les circonstances dans lesquelles ces informations m'ont été livrées.

Comme le traitement des notes d'observations et de questionnaire, l'exploitation des transcriptions d'entretiens suit deux phases. En premier lieu, la première opération est celle de la catégorisation des données qui se fait par le regroupement et le classement d'éléments communs dans une grille de catégories fondées sur des similitudes thématiques. C'est « la classification d'éléments constitutifs d'un ensemble par différenciation puis regroupement par genre (analogie) d'après des critères définis afin de fournir, par condensation, une représentation simplifiée des données brutes (Bardin, 1977) » (Wanlin, 2007 : 250). Ces catégories d'analyse impliquent un processus de comparaison et de catégorisation par la sélection des dissemblances et des ressemblances

dans les données récoltées. La construction des thématiques se fait donc à l'aide des catégories d'analyse qui découlent des réponses aux questions d'entretiens et du questionnaire.

Le travail de codage de ces données peut être effectué sur la base de cette création des catégories d'analyse. Le codage correspond à des unités de catégories sélectionnées qui dépendent des objectifs de recherche, du type de collecte comme du type d'analyse à effectuer (Blanchet et Gotman, 2001). La série de catégories est définie par « segment déterminé de contenu que le chercheur a décidé de retenir pour le faire entrer dans la grille d'analyse » (Robert et Bouillaguet, 1997 : 30). L'organisation des données par la déconstruction des entretiens ainsi que leur reconfiguration par l'interprétation des résultats, permet la mise en relation et l'identification des éléments thématiques entre eux.

Une liste contenant une trentaine d'entrées relevées, découle de ce processus de codage ouvert – suivant une démarche inductive non prédéfinie au départ – pour classer et catégoriser thématiquement les unités lexicales et sémantiques à partir des données empiriques. Ces différentes thématiques permettent de donner peu à peu corps à la structure d'ensemble du travail. L'analyse approfondie de l'intégralité des entretiens sert à réajuster, à nuancer ou à confirmer les tendances de cette pré-analyse. Les questionnements et autres hypothèses ont pu aussi être travaillés lors de cette phase. Les indicateurs choisis à partir de la liste de catégories correspondent aux fréquences d'apparition des thèmes principaux liés aux représentations du Grand Nord.

Dans cette optique, l'analyse est orientée d'après les informations susceptibles d'apporter des éléments de compréhension à la question de recherche. L'expérience de l'altérité, lointaine ou proche, apporte des variations dans l'apprentissage de l'Autre, dépendant de facteurs de comparaisons et de distinctions dans la diversité culturelle apportée par les dispositifs du tourisme et de l'espace de l'art. La pluralité des acteurs, dans leur relation à l'altérité intègre l'Autre comme élément constitutif de leur subjectivité. L'objectif ici était de relever l'évolution que les expériences de l'altérité peuvent amener en situation de voyage et de confrontation avec les lieux réels imaginés.

Les interrogations se sont donc portées sur les pratiques et les discours des visiteurs des trois terrains. Ces thématiques suivent la trame des préoccupations portant fondamentalement sur ce regard postmoderne sur l'Autre, l'Ailleurs et le Lointain et ou l'implication de l'affect est *a posteriori* très présent.

2. Codage non informatisé et thématisation

Le travail d'analyse a d'abord eu recours à l'informatique suite à la transcription des données d'entretiens des interviewés de la galerie d'art inuit, à la fin de l'année 2010 et au début de l'année 2011. Il s'agissait de mettre les performances du logiciel à l'épreuve pour un échantillon de 10 entretiens, les premiers effectués auprès des visiteurs de la galerie d'art inuit suisse, sur les 25 récoltés au total.

Des essais et des comparaisons entre traitement informatisé et traitement manuel de mes données ont été effectués après avoir cherché plusieurs logiciels de traitement de données dont Atlas.ti. Si ce logiciel permet de *ranger* des extraits d'entretiens dans des catégories, constituées au fur et à mesure et de les retrouver aisément en tout temps du codage, il n'est utile que jusqu'à un certain point ; comme j'ai pu rapidement le constater, le nombre d'entretiens relativement peu élevé ne nécessite pas obligatoirement l'usage d'un logiciel, dont le but est de maîtriser une masse d'informations et un volume de données qui auraient été plus importants. L'utilisation du logiciel sert d'outil

d'organisation et de schématisation dans le traitement de données, surtout si celles-ci s'avèrent nombreuses et/ou complexes.

Le codage systématique par un logiciel de traitement de données est en soi assez pratique, mais le fait de se référer à sa seule lecture ne constitue pas, à mon avis, une démarche suffisante pour des résultats exhaustifs de la recherche. Le logiciel a été utile dans les premiers essais de codage de la pré-analyse par l'aspect fonctionnel que celui-ci propose dans la structuration et la visualisation schématique des données. Cependant, la phase de combinaison de ces données ne s'est pas entièrement fondée sur le logiciel pour les raisons suivantes : préalablement au croisement de ces données, il existe des biais non négligeables de décontextualisation des sources vis-à-vis de leur environnement de production. Dans la continuité de mon approche et dans une optique de souplesse interprétative, je me suis donc fiée aux notes de données d'entretien, d'observation et aux supports iconographiques des photographies prises sur le terrain, mais aussi à mes réflexions en retournant à des idées premières en fonction des dires des interviewés, de l'ambiance et du contexte pendant la récolte de données, comme la situation globale dans laquelle elles s'inscrivent. Ainsi, l'analyse se fait au fur et à mesure avec une posture flexible de remise en question constante et d'adaptations.

De plus, les schémas que ce logiciel produit restent relativement limités dans leur apport pour mener une analyse de type qualitatif. Si le logiciel informatique est un facilitateur dans le travail d'analyse, il ne permet en aucun cas de tirer des conclusions d'interprétations ni de valider des résultats obtenus tels quels sans le travail de réflexion que le chercheur doit faire en tant que personne physique (Wanlin, 2007). Il est donc important de souligner qu'« utiliser un logiciel n'améliore pas la validité des études (Trudel et Gilbert, 2000) car « [l]es analyses valent ce que valent les étapes qui les ont précédées » (Wanlin, 2007 : 265), autrement dit, dans le processus de la procédure d'enquête et la cohérence du travail de recherche dans son ensemble.

Une autre raison motive le choix de travailler en mode manuel ; le travail sur le papier permet, à mon sens, une proximité plus adaptée aux données à analyser, sans les dépersonnaliser ou sans simplifier les informations à l'extrême dans une masse vite recomposée sous la forme de synthèse, comme le ferait un logiciel informatique. La matérialité des données sur papier permet aussi une meilleure conscientisation du travail de récolte effectué, une approche personnelle et conviviale, et un travail d'artisan au plus proche des réalités et de l'origine de ces données. Selon L. Savoie-Zajc (2000), entre technique classique et nouvelle, « […] fondamentalement les démarches d'analyses étaient les mêmes : les tâches d'organisation des données sont identiques et les tâches d'analyses gardent les mêmes caractéristiques » (*in* Wanlin, 2007 : 264).

Le logiciel ne modifie donc rien à la démarche d'analyse de contenu à entreprendre car la segmentation et la déconstruction d'un entretien sont indépendantes des moyens pour y parvenir ; le processus intellectuel fondamental sous-jacent et les méthodes qualitatives ne changent pas d'un moyen de traitement à l'autre.

La construction des catégories d'analyse se fondent sur les éléments suivants : les techniques d'analyse de contenu des textes et entretiens en général (discours) avec une focalisation sur les éléments clés thématiques de l'imaginaire du Grand Nord. L'analyse du contenu de ces représentations se concentre aussi sur la fréquence de termes et d'images récurrentes.

Enfin, outre la visualisation facilitée des données, le recours au logiciel pourrait aussi servir au versant quantitatif de l'étude qualitative. Or, l'analyse se fonde essentiellement sur une étude qualitative et vise la déconstruction de représentations par une analyse thématique en passant par le lexique et la sémantique des données empiriques. Suite au codage manuel des données, les idées découlant de phrases ou de

mots ont donc été regroupées sous forme d'unités transformées en catégories. Ainsi, à l'aide de mots clés ou d'ensemble de mots clés représentant une idée, j'ai pu entamer une première étape de tri et de structuration lexicale et sémantique de mes données d'entretiens.

Dans cette phase de pré-analyse, l'intégralité des enquêtes effectuées a été sélectionnée pour rendre l'analyse opérationnelle et donner un aperçu de la forme que prendrait son organisation *a priori*. Ainsi, une analyse de contenu thématique a été privilégiée, celle-ci incluant aussi le traitement sémantique, visant à « à étudier les idées des participants (analyse empirique), les mots qu'ils utilisent (analyse lexicale) et le sens qu'il leur donne (analyse de l'énonciation) » (Andreani et Conchon, 2003 : 8).

CONCLUSION

Cette première partie théorique a donc permis de présenter le projet de recherche et de poser les jalons conceptuels, contextuels et méthodologiques de la recherche.

La thématique du rapport occidental à l'altérité arctique a en effet demandé de mobiliser deux concepts principaux, l'imaginaire géographique et le dispositif spatial. Ces concepts sont traités de façon problématisée sous l'angle de l'objet géographique particulier concerné ; le Grand Nord.

Les trois axes utilisés pour présenter l'imaginaire géographique du Grand Nord – le Grand Nord voyagé, le Grand habité et le Grand Nord paysager – ont permis de mettre en lumière les figures principales de cet imaginaire géographique. Fondé sur les croyances mythiques, mais aussi sur l'interprétation de l'espace physique ou encore à travers l'expression de ses différentes formes littéraires et artistiques, le Grand Nord contient un réseau de termes et d'images qui s'inscrivent dans la circulation et à la transmission des discours occidentaux de l'altérité arctique.

Cernés dans cette première partie sur ce qu'ils représentent, ces discours sont à la fois des figures descriptives du Grand Nord, mais aussi des figures projectionnelles pour l'Occidental. Hormis les figures de l'ours ou de la blancheur par exemple, les discours issus de cette image du *lointain* ont évolué, passant de terres dites hostiles à l'idée de la conquête, puis de la quête. Les découvertes de l'Arctique relatées par les explorateurs et les récits de voyages ethnographiques des néoexplorateurs du XXème siècle, auraient ainsi fait renaître un désir occidental pour l'Autre et l'Ailleurs orienté vers l'aventure, le goût du risque, mais aussi l'authenticité et la recherche de liberté.

La matérialité de ces discours est mise en contexte par des espaces particuliers du tourisme, constitués en dispositifs spatiaux, analysés en deuxième partie. Les interactions d'acteurs, les objets et l'organisation de l'espace de ces dispositifs joueraient en effet un rôle particulier pour la construction de l'altérité arctique.

IIEME PARTIE

LES DISPOSITIFS SPATIAUX DE L'ALTERITE ARCTIQUE DANS L'ART ET LE TOURISME

IIEME PARTIE

LES DISPOSITIFS SPATIAUX DE L'ALTERITE ARCTIQUE DANS L'ART ET LE TOURISME

CHAPITRE 1

LA GALERIE OCCIDENTALE D'ART INUIT DE MORGES

CHAPITRE 1
LA GALERIE OCCIDENTALE D'ART INUIT DE MORGES

I. L'ETUDE D'UNE GALERIE SUISSE D'ART INUIT : CONTEXTE ET METHODES....104
A. CHOIX ET SITUATION DU TERRAIN D'ETUDE 104
1. Choix d'un type d'exhibition 104
a) Les galeries d'art inuit en Suisse 104
b) Les musées sur l'Arctique en Suisse et en France voisine 106
2. Situation et contexte socioéconomique de la galerie d'art inuit 107
B. TRAVAIL PREPARATOIRE DE TERRAIN 109
1. Phase exploratoire et pré-enquête 109
2. Dispositions et préalables à l'enquête avec les acteurs de la galerie 110
3. Guide et phases de l'entretien 111
a) Phase de test 111
b) Début de l'entretien 113
c) Déroulement de l'entretien 114
d) Fin de l'entretien 116
4. Profil des interviewés 116

II. LA GALERIE D'ART INUIT : UN ESPACE ET DES OBJETS 119
A. AGENCEMENT DE L'ESPACE ET DES OBJETS DE LA GALERIE 119
1. Présentation 119
2. La salle principale 120
3. L'arrière-salle 122
4. Les éléments familiers 124
5. Parcours du visiteur, ambiances visuelles et sonores 125
B. L'ART INUIT DE LA GALERIE : FABRICATION DES FIGURES DU GRAND NORD 127
1. Les objets recensés de la galerie d'art inuit de Morges et leur figure 127
2. Les objets de la devanture de la galerie d'art inuit 137
a) L'ours polaire marchant et dansant 138
b) La figure du chasseur inuit 141
c) L'inukshuk 141
C. L'OBJET D'ART INUIT : UNE HISTOIRE DE L'EXHIBITION 143
1. Le sentiment d'authenticité 143
2. Authenticité et authentification de l'objet 145

III. DE LA GALERIE D'ART AU VOYAGE : UN DISPOSITIF SPATIAL LIE AU TOURISME 147
A. LA GALERIE : UN RESEAU D'ACTEURS 148
1. Le galeriste et ses motivations 148
a) L'ambition d'une reconversion professionnelle 148
b) Le choix de l'art inuit 149
c) La promotion culturelle et touristique 150
2. Les visiteurs de la galerie d'art inuit 152
3. Les voyagistes de la galerie 155
B. LA GALERIE D'ART INUIT, UN TREMPLIN AU VOYAGE 157

CONCLUSION 159

L'analyse de la galerie d'art inuit en Suisse traite en premier lieu des éléments de méthode utilisés sur ce terrain d'enquête, puis d'une partie sur l'agencement de l'espace de la galerie et de ses objets de décor. Après le recensement des objets d'art inuit de la galerie, de leurs figures particulières et de leur mise en scène dans la galerie, un rappel historiographique est proposé sur l'histoire de l'exhibition des objets indigènes et les débuts de la production de l'art inuit, afin d'en montrer l'influence sur la galerie étudiée et sur une des sources de l'imaginaire du Grand Nord. La galerie d'art en est un miroir particulièrement intéressant dans la mesure où celle-ci reprend la trame traditionnelle du modèle de l'exhibition issu de l'ère coloniale.

Suite aux éléments d'ancrages géographiques et historiques de l'objet d'art inuit, le réseau des acteurs de la galerie fait l'objet d'une analyse et implique visiteurs, galeriste et voyagistes. L'articulation entre espace, objets et acteurs renseigne sur la construction et les interrelations de l'imaginaire.
L'analyse de ces éléments a aussi pour objectif secondaire de montrer en quoi la galerie d'art inuit en Suisse s'inscrit dans un parcours-tremplin pour le visiteur qui tend à devenir alors un touriste potentiel de l'Arctique. Ainsi, l'espace de la galerie d'art inuit constituerait un relai dans la promotion de l'Arctique touristique à travers le réseau d'acteurs qu'il fédère.

Si l'analyse de ces terrains porte d'abord sur leur fonctionnement interne à l'échelle *micro*, il est néanmoins nécessaire d'expliquer comment le choix de ce terrain d'étude s'est effectué à travers une mise en contexte plus large des investigations de la recherche.

I. L'ÉTUDE D'UNE GALERIE SUISSE D'ART INUIT : CONTEXTE ET MÉTHODES

A. CHOIX ET SITUATION DU TERRAIN D'ETUDE

Le choix de prendre une galerie d'art autochtone comme terrain d'étude tient à plusieurs raisons : selon mon hypothèse, cet espace serait un écrin de représentations de l'Ailleurs dans l'Ici, en l'occurrence l'Arctique dans une galerie d'art inuit en Suisse. Si ce type de galerie donne à voir le monde par des objets indigènes, il constitue une manière de fabriquer le Grand Nord pour le visiteur occidental.

1. Choix d'un type d'exhibition

a) Les galeries d'art inuit en Suisse

Plusieurs galeries et musées sur l'art inuit, ont été recensés, contactés et visités. Au total, quatre galeries d'art inuit ont été recensées en Suisse : deux en Suisse alémanique, à Bâle et à Berne, et deux autres en Suisse romande, à Morges et à Verbier.

Lors de ma visite en décembre 2009, la galerie d'art inuit à Bâle m'a semblé très intéressante à étudier. En revanche, faire des entretiens sur place avec des visiteurs s'avéraient plus difficiles à entreprendre. La fréquentation de la galerie était assez irrégulière selon la galeriste qui avait de plus des réticences à accepter ma démarche de recherche vis-à-vis de ses objectifs de vente. Cette dernière a néanmoins accepté de me donner quelques renseignements sur son travail, en m'invitant notamment à participer à un vernissage suivi d'un discours d'un professeur d'anthropologie de l'université de Berne sur les Indiens d'Amérique du Nord, dans l'espace de la galerie, en présence de l'Ambassadrice du Canada en Suisse. Outre l'impossibilité de mener des entretiens de manière régulière, le côté logistique et pratique ne me permettait de toute façon pas de me rendre à Bâle plusieurs fois par semaine, ayant des obligations sur Genève.

M'étant aussi rendue à Berne chez un couple de collectionneurs d'art inuit, ces derniers ont accepté de m'apporter des informations sur l'historique et l'origine des objets de leur nouvelle galerie. Leur salle d'exposition ne constituait en effet pas encore une galerie d'art au moment de mon travail de terrain entre novembre 2010 et avril 2011. En effet, la moitié des pièces était destinée à la vente dans une surface d'exposition à proximité de celle de leur collection privée. La visite de cette collection se faisait sur rendez-vous avec le couple de collectionneurs, ce qui ne m'aurait pas permis de mener aisément des entretiens réguliers avec des visiteurs venant spontanément à la galerie, un facteur important dans mes objectifs d'entretien.

Par ailleurs, la galerie d'art inuit de la station de ski de Verbier en Valais, a ouvert ses portes en mars 2011 alors que mon travail de terrain avait déjà débuté en avril 2010. D'autre part, j'ai pu constater ultérieurement que son ouverture se faisait, là encore, sur rendez-vous.

Seule la dernière galerie, celle de Morges, plus fournie que celle de Bâle, m'a semblé plus importante en termes de fréquentation dès ma première visite en février 2010. J'ai découvert l'existence de cette galerie d'art inuit de Suisse romande en février-mars 2010, notamment par la *newsletter* de l'agence spécialisée dans les voyages polaires *Grand Nord Grand Large* (GNGL) faisant la promotion de ses destinations au sein même de la galerie d'art, lors d'une soirée-événement organisée à cette occasion. Le galeriste a complètement adhéré à ma démarche de recherche en acceptant ma présence régulière ; il a accepté de me donner libre accès à l'espace de la galerie et à ses visiteurs de manière régulière, sans hésitations ou autres restrictions. Avec sa coopération, j'ai pu effectuer des observations de recherche lors de visites de la galerie, faire les photographies de l'espace et des objets exposés dans la galerie, ainsi que mener les entretiens avec les visiteurs de sa galerie sur une longue période de plus de six mois. D'autre part, la galerie de Morges est ouverte au public de manière régulière du lundi au samedi, ce qui en a aussi facilité l'accès, tout comme la situation géographique, la galerie étant en Suisse romande. Les visiteurs m'ont aussi apparu plus variés et plus loquaces dès ma première visite. L'espace de la galerie et l'analyse de ses objets et de ses acteurs, correspondaient aux objectifs de ma recherche pour répondre à la question de départ. Toutes les conditions étaient donc réunies pour mon travail d'enquête sur place à la galerie d'art inuit de Morges.

Comparée au musée en Suisse, la galerie d'art inuit m'a tout de suite paru plus dynamique et intéressante par sa richesse d'exposition et son taux élevé de fréquentation.

b) Les musées sur l'Arctique en Suisse et en France voisine

Un seul musée consacré essentiellement à l'Amérique du Nord dans son ensemble, expose de manière permanente quelques objets d'art inuit ; le musée ethnographique *Nordamerika Native Museum* ou *NONAM* à Zürich, portant sur l'Amérique du Nord expose de manière permanente une seule vitrine consacrée à l'Arctique.

Le musée Paul-Emile Victor de Prémanon dans le Jura français est quant à lui surtout centré sur l'explorateur Paul-Emile Victor et non sur l'objet géographique du Grand Nord en général, ce qui ne convenait pas à ma recherche.

Les conditions étaient loin d'être requises pour choisir un musée, d'autant plus qu'il est difficile, voire impossible d'entendre les réflexions des visiteurs à haute voix ou de mener des entretiens dans cet espace où le silence est quasiment obligatoire.

Ces investigations et initiatives personnelles, ont donc rapidement conforté mon choix portant sur la galerie d'art inuit de Morges pour mon terrain d'enquête. Cette prise en compte des musées m'a quand même amenée à une réflexion intéressante pour ma recherche sur les rôles différenciés entre musée et galerie d'art indigène.

Si la gestion de collections privées et l'organisation d'expositions temporaires destinées au public, sont des facteurs communs à ces deux types d'espace, le modèle d'exhibition du musée contient des objectifs bien différents de ceux d'une galerie d'art inuit ; le musée a un but principalement éducatif, alors que la galerie d'art inuit porte avant tout un objectif commercial. Ces catégorisations ne doivent cependant pas être considérées comme hermétiques ; la galerie d'art inuit, en plus de sa fonction première, peut aussi détenir une fonction éducative et de valorisation culturelle. A travers leurs newsletters informatives des plans d'actions pour l'Arctique, les galeries d'art inuit de Paris ou de Morges le rappellent.

Le musée adopte le plus souvent une transmission de la connaissance acceptable pour le milieu scientifique, qu'il vulgarise pour le public selon des modes de communication variés, pédagogiques et/ou ludiques. La galerie d'art inuit, en revanche, n'entame pas cette démarche dans sa manière d'exhiber les objets ; en tant qu'entreprise privée, la galerie d'art inuit fait surtout appel à des moyens pour répondre à l'objectif prioritaire de la vente de ses objets. Ainsi, la galerie se sert de stratégies spatio-émotionnelles orientées sur la vente et non sur une vocation de transmission d'un savoir sans but prioritairement lucratif. La configuration de la galerie d'art est donc marquée par ces objectifs préalables.

La vente d'objets d'art inuit signifie aussi la vente d'une image fantasmée du Grand Nord que la galerie donne à voir. C'est précisément cette image fantasmée du Grand Nord qui peut contribuer à répondre à l'imaginaire occidental du Grand Nord, ce qu'un musée peut difficilement rendre visible (puisqu'elle se doit d'être objective et proche du savoir scientifique), et ce même par la présence d'un écart possible entre acceptabilité scientifique et attractivité pour le public.

Cet aspect d'objectifs commerciaux de la galerie permet de déceler non seulement des stratégies utilisées par le galeriste pour vendre ses objets, mais de rendre compte aussi du pouvoir de la matérialité de représentations stéréotypées sur le Grand Nord. En effet, les thèmes récurrents de l'Arctique sont visibles dans une galerie d'art inuit qui utilise donc les stéréotypes du Grand Nord à travers ses objets. Outre la mise en scène plus libre des objets exposés que dans un musée, j'ai voulu aussi privilégier l'*expérience* du visiteur. L'imaginaire est construit par des représentations dont les émotions sont un élément clé. La galerie d'art fait appel à l'émotion plus qu'à la raison donnée par le

savoir ; le musée a tendu à l'inverse pendant longtemps, bien qu'il faille relever que la muséographie actuelle innove et tende à réinventer ses formes d'exposition.

En plus de ces considérations, il convient de souligner aussi la mise en perspective critique de cette idée : le musée ne peut pas être un espace absolument objectif. Sa mise en scène tient compte de plusieurs facteurs tels que les intentions du musée vis-à-vis d'intérêts externes comme internes. L'exposition débouche sur une interprétation culturelle qui sera peut-être perçue, reçue et comprise différemment par le visiteur, les concepteurs, et ce malgré l'encadrement scientifique du projet d'exposition. La question de la justesse et de l'objectivité des expositions de musées reste donc délicate ; l'exemple de la polémique du musée du quai Branly l'a montré, notamment à travers les écrits critiques de Pierre Nora ou encore de Françoise Choay sur les *institutions* muséales (1992) et la valeur attribuée à la contextualisation versus l'esthétisation de leurs objets.

Cependant, au-delà des débats entre autres sur les limites du rôle institutionnel endossé par le musée, c'est le visiteur qui *construit* cet espace d'exposition par l'expérience qu'il vit en le visitant. C'est précisément cette notion d'expérience qui forme l'un des piliers centraux de la thèse.

La crainte d'un enfermement dans le modèle du *musée à visiter*, selon un schéma connu et répétitif, constituait aussi une crainte qui m'a fait choisir la galerie d'art inuit. Lieu plus intimiste, la galerie d'art inuit avait un format idéal pour une analyse *micro* et dont l'objet central du Grand Nord ne serait pas *noyé*, voire *oublié* dans une activité culturelle au fonctionnement propre.

2. Situation et contexte socioéconomique de la galerie d'art inuit

La galerie d'art inuit de Suisse romande choisie est localisée à Morges. Cette ville de petite taille est située au bord du lac Léman dans la zone viticole de la Côte dans le canton de Vaud, à une quinzaine de kilomètres à l'ouest de la ville de Lausanne, sur l'Arc lémanique. Morges comprend 15'000 résidents dont près d'un tiers est de nationalité autre que suisse.

La galerie d'art inuit se positionne dans un contexte particulier au niveau de l'espace régional, national, et international.

Cette galerie au bord du lac Léman s'inscrit dans un noyau urbain riche du canton de Vaud : une vingtaine de multinationales et de sièges d'entreprises sont installés sur les rives du lac à proximité de Lausanne. Ainsi, par exemple, le siège du numéro un mondial de l'agro-alimentaire *Nestlé* est implanté à Vevey. D'autres entreprises dans les technologies de l'information et de la communication telles que *Logitech* ou *Kudelski* ont leur site de recherche et développement sur les rives du Léman, à Romanel-sur-Morges ou Cheseaux. La présence de ces sièges mondiaux d'entreprises et de leur site de recherche, inscrit la ville de Morges dans le contexte d'une région importante du point de vue de son tissu et de sa compétitivité économiques.

La formation et la recherche sont un autre atout d'importance du canton de Vaud, grâce notamment aux pôles d'excellence de l'Université et de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne en matière d'innovations technologiques et techniques. Les entreprises de biotechnologies ou de technique médicale telles que *Medtronic Europe SARL* ou *Medlight SA*, donnent un positionnement économique fort à cette région dans lequel s'inscrit géographiquement la galerie, notamment en termes de retombées économiques indirectes.

Si la Suisse romande jouit d'une visibilité et d'une reconnaissance à l'échelle mondiale par les entreprises, laboratoires et centres de recherche du Canton de Vaud, la galerie se situe en outre à une trentaine de kilomètres de la Genève internationale, de ses Organisations Mondiales telles que l'OMS, de ses Fondations, et d'un accès facilité par la présence de son aéroport international. Ainsi, la galerie d'art inuit de Morges s'inscrit dans un environnement romand riche et dynamique.

A une échelle locale, la galerie est située en front d'une route principale et à l'arrière d'une zone piétonne très fréquentée du centre-ville de Morges. Elle attire autant les visiteurs locaux de la région valdo-genevoise qu'une clientèle internationale, anglaise, américaine ou encore russe. Outre sa position de galerie d'art inuit unique du Plateau suisse romand, celle-ci s'inscrit aussi dans un centre culturel d'importance du canton ; animée de nombreuses foires, festivals concerts, rencontres, fête florale ou salons du livre, la ville de Morges a fait de la culture un de ses objectifs politiques, tant au niveau du patrimoine régional que de la création artistique ou encore de l'accès à la Culture. Ses activités de promotion culturelle s'inscrivent dans les lignes directrices de la Politique culturelle de la Confédération entamée depuis 2001 ainsi qu'au travers des principes et activités organisées par le Service des affaires culturelles de l'Etat de Vaud (SERAC).

A Morges, l'offre culturelle est spécifiquement liée à l'histoire de la ville de Morges, à son patrimoine, notamment par la présence de son château fondé en 1286 par le Duc Louis de Savoie. En outre, plusieurs artistes tels que Alexis Forel qui donnera son nom à un musée de la ville, mais aussi Ignace Paderewski ou encore Igor Stravinsky, apporteront une note particulière à la ville dès le début du XXème siècle, en termes de création, de représentations de théâtre (Théâtre de Beausobre, Théâtre des Trois P'tits Tours), de sociétés locales, de musique, puis de deux centres culturels dans les années 1980.

Signe de dynamisme et d'originalité pour la ville de Morges, la galerie d'art inuit s'inscrit aussi dans les dimensions régionale et nationale de l'économie touristique des loisirs du territoire suisse. Les incidences économiques et les impacts de visibilité et d'attractivité sont des éléments dont bénéficie la galerie d'art inuit, directement ou indirectement.

Rivalisant d'ingéniosité avec les autres offres culturelles, la galerie d'art s'inscrit également dans les enjeux politiques, en invitant, affirmant, renouvelant des relations de type économique ou de politique internationale entre les états concernés par les lieux de provenance des objets et/ou les lieux d'exposition. Dans ce cas-ci, la galerie d'art agit comme une ambassadrice des relations[1] internationales entre Occident et Etat avec leurs territoires arctiques respectifs[2], notamment à travers son rôle d'espace de négociation et l'organisation d'expositions temporaires.

Après cette introduction des éléments de situation et de contextualisation de la galerie d'art inuit étudiée, le cadre dans lequel une partie des enquêtes a été effectuée, demande de s'arrêter sur les aspects méthodologiques préalables, le profil des visiteurs interviewés de la galerie et le déroulement effectif de l'enquête.

[1] Les villes européennes connaissent une forte croissance des galeries d'art inuit sur leur territoire, à la suite d'initiatives privées au Canada et de galeries présentes depuis plus d'une cinquantaine d'années (Graburn, 2007), notamment la grande galerie Brousseau inaugurée en 1974 au Québec. Les pièces des galeries d'art inuit européennes, proviennent principalement d'artistes inuit basés au Canada. Cette référence géographique des galeries peut s'élargir à d'autres zones arctiques du globe comme l'apparition progressive de l'art groenlandais ou de l'Extrême-Orient russe.

[2] Au détriment ou non des peuples autochtones.

B. TRAVAIL PREPARATOIRE DE TERRAIN

1. Phase exploratoire et pré-enquête

La phase exploratoire de cette recherche permet de comprendre les choix déterminants et la manière dont le processus de récolte des données empiriques s'est progressivement mis en place. Le travail de terrain a en effet traversé plusieurs étapes préparatoires.

En premier lieu, l'idée d'interviewer les visiteurs d'une galerie d'art sur leurs représentations du Grand Nord est née d'une succession de travaux préalables menée sur le type d'informations à obtenir ainsi que les lieux d'investigations touchant à la thématique de l'Arctique (cf. chapitres 1, 2 et 3 de la IIème partie). Avant de travailler sur une galerie d'art inuit en Suisse romande, le temps d'exploration d'autres milieux d'activités en Suisse et en France voisine, a été bénéfique pour s'approprier et mûrir le sujet de recherche tout en testant les différentes méthodes possibles pour traiter l'objet de la recherche. La mise en place de cette démarche s'inscrit dans un processus de lectures et de réflexion relativement long sur le sujet.

La phase d'observation de la galerie a commencé en septembre 2010. Dès lors, j'ai augmenté la fréquence des visites sur place. Le galeriste me donne son accord suite à la présentation de mes activités de recherche et de mon intention de mener une enquête par entretiens avec les visiteurs de sa galerie. Cette phase d'observation, de mise en confiance et de négociation avec le galeriste dure environ deux mois. La galerie est avant tout un espace de commerce ; les conditions et négociations pour mener une enquête n'étaient pas données telles quelles au départ ; tout en affinant le projet de thèse, de longues semaines de réflexion sur la faisabilité et la mise en œuvre de ma démarche par l'accessibilité aux acteurs, lieux, objets, discours, à l'aide d'une présence prolongée et réitérée dans le milieu d'enquête, ont précédé la réalisation des entretiens.

Un certain nombre d'étapes, dont celles de la négociation, de la mise en confiance et du recueil de données, la préparation et la mise en condition au terrain, a impliqué un fort investissement dans la communication, les rencontres, l'observation longue du contexte d'investigation, des étapes précédant le déroulement de l'entretien en tant que tel. Grâce à l'échange, à la prise de contact, à la récurrence et au maintien d'un réseau d'amateurs ou de passionnés du Grand Nord, par des entretiens formels et informels sur place, que le processus de familiarisation et d'adaptation aux terrains s'est progressivement mis en place. Dans ce processus de choix dans les stratégies de recherche pour mener les enquêtes et collecter les données, le pré-terrain fait office de phase exploratoire tout en permettant de constituer un « pacte ethnographique » (Abélès, 2002) par un contrat sur la procédure d'entretiens à mener avec les différents acteurs en présence.

Dans cette phase de pré-terrain et d'appropriation des espaces concernés, la pertinence des techniques de recueil de données en fonction des lieux choisis a également été testée, ainsi que la qualité de cette démarche vis-à-vis de mes questions de recherche. Les entretiens formels ont débuté à la suite de cette phase de test, à partir du mois de novembre 2010 jusqu'en avril 2011. Pour faciliter les contacts, le choix de la période d'entretiens a été guidé par les conseils du galeriste. En effet, la fréquentation de la galerie est plus importante en hiver et particulièrement vers la fin de l'année aux mois de novembre et de décembre.

L'autobiographie spontanée de chaque personne interviewée au début, pendant ou à la fin des entretiens, a également contribué à comprendre l'environnement socioculturel dans lequel s'exprimait l'imaginaire du Grand Nord.

2. Dispositions et préalables à l'enquête avec les acteurs de la galerie

Les premiers entretiens m'ont conduit systématiquement vers d'autres interviews ; pour partie, les interviewés m'ont eux-mêmes recommandé des interlocuteurs à contacter qui ont un lien plus ou moins fort avec l'Arctique, pour un entretien. Il semble peu probable que le fait que certaines personnes de mon échantillon se connaissent entre elles, constitue un biais important pour les entretiens menés en ce qui concerne leurs représentations du Grand Nord ; en effet, cela n'entraverait pas à mon sens le déroulement de l'entretien ni l'opinion des interviewés, qui reste chaque fois unique et sans référence à d'autres témoignages. Toute suggestion du contraire n'a en tout cas pas été relevée lors des entretiens.

Parmi les 735 contacts de son carnet d'adresses, le galeriste m'a aussi fourni des contacts de personnes déjà venues à la galerie et aptes à communiquer aisément, pour mener des entretiens supplémentaires. Le type de public concerné porte sur tout usager francophone de lieux évocateurs d'une idée de Grand Nord en Suisse, tels que les visiteurs de la galerie d'art inuit en l'occurrence. Avec ou sans expérience de voyage en Arctique, certains d'entre eux rêvaient d'un voyage en hautes latitudes, alors que d'autres ont décidé de ne jamais voyager dans le Grand Nord de peur d'être déçus et de *briser* un certain imaginaire des lieux. Cette pluralité d'avis sur le voyage arctique, permettait non seulement d'interroger des personnes dont l'image de l'Arctique est méconnue et/ou idéalisée, mais elle donnait aussi l'occasion de toucher aux personnes pour lesquelles l'image du Grand Nord s'est effectivement concrétisée par le voyage.

Il était ainsi possible d'évaluer le prolongement ou non du discours sur le Grand Nord entre ce qui était mis en scène à la galerie d'art inuit et les expériences touristiques vécues par les visiteurs de celle-ci.

L'enquête par entretiens comporte principalement des visiteurs de la galerie d'art plus ou moins intéressés à l'Arctique, autrement dit des touristes potentiels ou avérés de ces espaces de hautes latitudes. Les personnes non intéressées au Grand Nord ne font pas l'objet d'une catégorie à part ; je considère que chaque visiteur qui rentre dans la galerie d'art inuit porte *a priori* un intérêt pour le Grand Nord, qu'il soit très fort ou très faible. Certains entrent dans la galerie et ne s'intéressent à l'art que d'un point de vue purement esthétique, sans association culturelle avec l'espace géographique de l'Arctique en tant qu'entité symbolique dans son sens le plus générique. Je tiens compte également de ce facteur.

L'affluence à la galerie est très relative ; les visiteurs se rendent à la galerie très souvent en fin de semaine, le samedi ou les jours de semaine en fin d'après-midi. A raison d'une fois par semaine en moyenne, d'octobre 2010 à mai 2011, je me suis rendue à la galerie d'art pour interroger les personnes visitant la galerie et les plus enclines à répondre aux questions. Le jour de semaine où l'affluence est susceptible d'être la plus grande, est choisi pour faire les entretiens : jour de marché, le mercredi ou en fin de semaine, le vendredi et/ou le samedi. Si bon nombre de personnes portaient un réel intérêt aux objets exposés de la galerie, d'autres au contraire prenaient la visite plutôt comme un loisir, un plaisir à voir après le marché. L'intérêt pour l'art a donc des degrés très divers selon les goûts et les circonstances. Le risque de ne pas pouvoir interviewer des personnes était réel, mais la grande majorité des visiteurs était disposée à donner de son temps pour un entretien. Il n'y a eu que deux refus sur une trentaine de demandes formulées pour des raisons liées au manque de temps.

La fin de la visite de la galerie est le moment choisi pour inviter l'interviewé à participer à l'entretien. Avant de l'aborder, l'interviewé potentiel aura été observé dans son parcours dans la galerie. Pour éviter de perturber la bonne marche de la galerie et garantir une certaine concentration, je mène les entretiens dans un café à proximité de la galerie. L'enquête à la galerie d'art a pris en considération un certain nombre d'éléments tels que les horaires d'interviews pendant la journée, les conditions météorologiques, le lieu de l'entretien, les comportements, des réactions et des remarques de l'interviewé lors de l'entretien.

Parmi les personnes interviewées, aucune sélection n'a été nécessaire. Même si la fréquentation journalière était finalement importante pour la galerie d'art, jamais plus d'un visiteur à la fois n'a été compté. Bien que les questions soient partiellement balisées, les interviewés ont pu facilement être interpelés à la fin de leur parcours ; ces derniers s'adressant souvent au galeriste en milieu ou fin de visite, celui-ci m'a alors servi d'intermédiaire en tant que premier *informateur d'enquête*. Le galeriste a en effet constitué une aide précieuse dans ma démarche et il fera l'objet d'un entretien à part entière. Le groupe des informateurs d'enquête s'enrichit au fur et à mesure des entretiens et/ou discussions informelles après entretien. Il faut souligner ici le rôle des visiteurs interviewés, certains m'ayant donné accès à des indications précieuses sur leur parcours dans la galerie, leurs discussions avec d'autres acteurs liés à cet espace comme le galeriste ou les voyagistes de l'Arctique en lien ou non avec la galerie. Ces aspects connexes aux entretiens formels m'ont donc donné accès à un réseau d'acteurs présent à la galerie. Outre mes observations, l'enquête de terrain par entretien a demandé une préparation en plusieurs étapes.

3. Guide et phases de l'entretien

a) Phase de test

La procédure d'enquête comporte deux temps : d'une part, la phase de test de l'entretien et d'autre part, l'entretien formel.
La phase de test permet de vérifier la pertinence de la démarche d'entretien sur le terrain. Il est donc nécessaire de procéder d'abord à des entretiens tests pour réajuster ou modifier certains éléments tels que les sous-thèmes abordés au fil de l'entretien, l'anticipation de la réaction des enquêtés à certaines questions sous-jacentes, l'acceptabilité des questions, l'exhaustivité de la méthode ou encore l'aptitude à pouvoir ajuster et articuler les données aux objectifs d'enquête.

Bien que la procédure d'enquête soit relativement balisée et garantie avec des questions semi-dirigées, elle laisse aussi volontairement libre cours aux idées naissantes lors de la réalisation des entretiens. Si cinq à six questions directives sont garantes des objectifs fixés pour les besoins de l'enquête, la partie non directive de l'entretien permet de conserver un dialogue ouvert et évite de s'enfermer et d'être enfermé dans une structure trop rigide de la démarche d'enquête. Dans mon étude de cas, les avantages de l'enquête semblent donc résider dans l'approche interactive et dynamique de l'entretien semi dirigé.

Dans leur double fonction, ces questions sont non seulement fondamentales dans leur valeur informative, mais elles servent aussi d'outils principaux et de guides dans le déclenchement de la discussion qui suivra entre l'enquêteur et l'enquêté. Les questions directives sont volontairement ouvertes et larges. Les éventuelles questions fermées qui

surgiraient sur le vif durant l'entretien le sont par nécessité pour avoir un complément d'informations justifié.

Bien que l'enquête soit de type qualitatif, la méthode de l'entretien semi dirigé permet, notamment grâce à sa durée relativement longue, une mise en confiance importante des enquêtés, alors plus prêts à livrer leurs idées et leurs impressions. Les éléments difficilement traduisibles par des mots dans le discours, tels que les affects par exemple, demandent aussi de mobiliser du temps, donné par l'entretien long ; l'idée ici est d'éviter les réponses trop *mécaniques* aux questions posées mais de laisser le temps à l'enquêté de s'investir dans une réflexion plus élaborée en s'impliquant dans le sujet. L'entretien a donc l'avantage d'intégrer ces acteurs dans une pensée approfondie sur le sujet au fur et à mesure de la discussion, ce qui amène souvent ceux-ci à continuer, de façon formelle ou informelle, à apporter des éléments plus éclairants ou complémentaires à la suite de l'entretien.

Dans un second temps, après la phase d'adaptation et les réajustements méthodologiques et de contenu éventuels, la phase d'application de la procédure d'entretien a lieu de manière systématique pendant une période d'environ 6 mois, à raison d'un après-midi par semaine en moyenne. La fréquence des entretiens et la période d'enquête ne sont pas rigides ; en effet, elles dépendent de facteurs plus ou moins inattendus, non mesurables, dans le déroulement de l'enquête en tant que tel, des opportunités, de l'acceptation ou encore de la disponibilité des intéressés. Le nombre d'entretiens est déterminé par la procédure de l'échantillonnage, en tenant compte du fait que ce n'est pas la quantité, mais la qualité des entretiens qui prévaut, bien qu'il soit possible que son volume vienne consolider, nuancer ou affiner la compréhension de certaines données d'entretien. Dans ce cadre, 25 entretiens au total[3] ont pu être effectués.

Le dispositif d'enquête est construit sur le modèle de l'*entonnoir*, en partant d'aspects généraux pour aboutir à des éléments plus détaillés et particuliers avec une structure de base comprenant quatre à cinq grandes accroches thématiques sous forme de questions.

La première manière de procéder consiste à débuter l'entretien de manière non directive en posant comme consigne de départ, une question très large qui permette une ouverture agréable et propice à la discussion, afin d'assurer le bon déroulement de l'enquête.

Outre les questions de base, les thématiques qui ressortent du discours des enquêtés font office de pistes à suivre tout au long de l'entretien comme autant d'occasions de rebondir, d'approfondir ou de compléter les questions par des informations supplémentaires. En plus de cette approche spontanée, l'élaboration d'un guide de l'entretien à partir des objectifs de l'enquête, des questionnements principaux, d'hypothèses et de résultats pressentis, trace le fil rouge du processus d'enquête.

Le guide de l'entretien représente pour moi un outil qui sert de trame à l'enquête ; il n'est pas une référence à suivre de manière rigide, mais adaptée aux situations spécifiques du terrain, de l'interviewé et de l'entretien en tant que tel. Bien que toujours cadré par les questions directives, le mode de la conversation naturelle fait du guide de l'entretien plutôt un guide mental et je choisis de ne pas m'enfermer dans ce guide comme dans une sorte de mode d'emploi préétabli à suivre sans pouvoir agir par une

[3] Vu les objectifs de l'étude de type qualitatif, un nombre moins élevé d'entretiens aurait peut-être suffi, mais étant donné la richesse du contenu de ces entretiens et la complexité de ce qu'il en ressort, il ne me semblait pas utile d'en enlever, tenant compte du fait que l'intérêt de la démarche n'est pas focalisé sur le nombre d'entretiens, mais bien sur l'efficacité du contenu qu'ils apportent pour répondre au sujet de la recherche.

interaction adéquate et spontanée en fonction des interlocuteurs et du déroulement de l'entretien. Ainsi, dans la procédure globale de l'entretien semi directif, la dynamique des phases de directivité et de non directivité, permet une approche adaptée et intégrée à mon type de recherche sur les représentations.

b) Début de l'entretien

En tant qu'observatrice, je me suis fondue dans l'espace de la galerie en me postant au comptoir/bureau et dans la salle du fond de la galerie, avec la vue sur tout cet espace et sur l'entrée. C'est seulement dans les moments appropriés, pendant ou surtout à la fin de la visite de la galerie, lorsque le visiteur est prêt à focaliser son attention librement et sans contraintes, que je propose de participer à l'entretien. Cela se fait par exemple à la sortie de l'enceinte des lieux mentionnés ci-dessus. Vingt-deux personnes ont donc accepté de passer un entretien semi directif immédiatement ou de fixer un rendez-vous dans la même journée ou dans le courant de la même semaine.

Suite à l'annonce de mon statut, la thématique générale et l'institution à laquelle je suis rattachée, l'entretien commence avec l'établissement d'un *pacte* d'entretien (Beaud et Weber, 2010) lié aux aspects éthiques et déontologiques de la recherche empirique (cf. chapitre 4 de la Ière partie).
Après s'être installés dans un endroit propice à la discussion comme les cafés à proximité de la galerie ou dans l'arrière-salle de la galerie, l'interviewé et moi échangeons quelques paroles préalables à l'entretien ; une brève présentation de la recherche et l'explication de son déroulement est faite en restant toutefois très générale sur son contenu afin de ne pas poser de biais[4] à l'entretien qui suit. L'acceptation de l'appareil enregistreur est vérifié en demandant son accord à l'enquêté. L'enregistreur est utilisé pour des raisons de commodité pendant la discussion et pour des motifs d'exactitude dans les retranscriptions d'entretiens. En cas d'hésitation de la part de l'interviewé sur l'usage de l'enregistreur, les raisons mentionnées ci-dessus lui sont évoquées, ainsi que la garantie d'anonymat sur les données enregistrées.

Cette démarche permet d'être suffisamment claire et sincère pour que l'enquêté se sente mis en confiance dans une procédure officielle de recherche. L'intégralité des interviewés ont bien acceptée cette démarche. Dans une optique complémentaire, l'annonce du domaine de recherche fonctionne comme un levier ; l'enquêté serait plus enclin à comprendre et à répondre avec précision et exhaustivité aux questions posées s'il sait dans quel cadre la recherche se fait et pourquoi elle se fait. Dans le cas des entretiens effectués avec les acteurs de la galerie d'art et en Suisse en général, les visiteurs comme les professionnels ont été très collaboratifs en répondant au mieux aux questions posées.

Après les remerciements d'usage auprès de l'interviewé pour son acceptation et sa disponibilité, l'entretien peut effectivement commencer.

[4] Il existe un biais par le simple fait de présenter ce sur quoi l'on travaille, mais celui-ci reste minime car j'annonce le domaine d'étude générale de la géographie culturelle ainsi que mon intérêt pour les questions sur l'Arctique, les motivations pour les pays du Nord, information restant cependant assez large.

c) Déroulement de l'entretien

L'entretien commence par une question ouverte de façon à donner le ton du type d'entretien, plus de l'ordre d'une discussion semi dirigée sous forme de dialogue, que d'un entretien rigide et formel, ce qui permet une marge de manœuvre suffisamment grande pour l'enquêteur comme pour l'enquêté, laissant peu à peu transparaître une structure composée de thèmes récurrents.

La première question « *C'est quoi, le Grand Nord, pour vous ? Racontez-moi...* » est délibérément ouverte et large, évitant tout enfermement de l'interviewé dans un discours scientifique attendu. Cette question fait cependant l'objet d'une réflexion en amont car le choix des termes est déterminant et volontaire : le « Grand Nord » correspond à une catégorie cognitive des représentations.

En plus de poser les jalons du sujet de l'entretien, cette question permet aussi à l'enquêté d'entrer dans le sujet en douceur, selon une approche choisie par lui-même. Cette question permet d'obtenir ainsi plusieurs types d'informations : de contenu, avec des données fondamentales de premières définitions de la représentation du Grand Nord de la part de l'interviewé, ainsi que des pistes sous-jacentes sur les idées et références immédiates mentionnées en premier lieu, la manière de les aborder, la façon de les traiter et de les lier à d'autres types d'informations. Ainsi, l'interviewé jouit de suffisamment de liberté pour appréhender le sujet et s'exprimer en se fondant sur son savoir et son imaginaire, me donnant une base solide pour l'analyse qui suivra.

La deuxième question *« Que représente le Grand Nord, pour vous ? »* reste large, reprend en quelque sorte la première question pour la compléter, mais entre volontairement déjà dans des considérations un peu plus personnelles, pour servir à alimenter l'échange, à le faire suivre par des relances appropriées, à en demander les précisions, en employant des méthodes douces d'investigation pour une qualité optimale d'informations et dans les règles de l'art.

Avec cette première étape, l'interaction entre interviewé et intervieweur donne une certaine structure à l'entretien. Sans les nommer et en évitant les biais méthodologiques, les informations suivantes peuvent être obtenues spontanément : au moins cinq éléments ou objets représentatifs qu'évoquent le « Grand Nord », quatre adjectifs caractérisant celui-ci, l'obtention d'éléments de ressentis et d'affects en lien avec un intérêt personnel, le dispositif d'une expérience, un voyage par exemple ou encore une expérience touristique.

Si les informations ci-dessus n'arrivent pas d'elles-mêmes dans la discussion lors de l'entretien, je n'hésite pas à laisser des petits temps de réflexion, des silences ou à faire des relances pour vérifier si elles ne correspondent pas à un éventuel oubli de la part de l'interviewé. J'entreprends aussi une reformulation des réponses sous forme de synthèse rapide à la fin de chaque question, ce qui a pour avantage de compléter les réponses, pallier les oublis ou les non-dits, affiner le sens de certaines réponses ou aborder certains sous-thèmes de l'entretien non mentionnés auparavant par l'interviewé.

Si l'interviewé décide spontanément d'alimenter, de rectifier ou de compléter l'information lors de cette synthèse, l'entretien semi-dirigé continue normalement dans son déroulement. Si lors de la synthèse du thème, l'enquêté ne fait pas signe de vouloir ajouter des éléments, j'amorce la troisième question *« Vous êtes-vous déjà rendu dans le Grand Nord ? ».* Cette dernière se focalise sur l'expérience personnelle du Grand Nord pour s'y être déjà rendu, ou par simple référence à des expériences alternatives. Ainsi, sont indirectement posées les questions des moyens mis en place pour se rendre en Arctique, les lieux choisis, les dates et périodes de temps et de saisons sélectionnées, les

motivations au voyage, et la vision de l'Autre et de l'Ailleurs pour cerner la représentation de soi-même dans ce type d'expérience. Ce sont autant d'éléments supplémentaires et complémentaires qui viennent affiner les premières questions posées de l'entretien.

La quatrième question *« Pourquoi venez-vous à la galerie ? »* s'oriente sur les activités culturelles entretenues et alimentées par l'imaginaire de l'Arctique, en visant les liens, les mécanismes et l'articulation qui peuvent exister entre imaginaire, art et voyage, en regard de la géographie et de l'exotisme. Par cette question et la procédure d'enquête dans son ensemble, je me mets dans une posture de vérification de la valeur 'galerie d'art', de l'importance et du rôle que ce dispositif occupe dans l'imaginaire du Grand Nord des personnes qui la visitent. S'agit-il d'un lieu voué uniquement à une expression artistique particulière ? Quelle valeur culturelle le visiteur attribue-t-il à ces objets ? Quel est le lien avec l'imaginaire du Grand Nord ?

La cinquième et dernière question de l'entretien concerne le mode opératoire de l'imaginaire de l'Arctique, mobilisé par la notion d'exotisme. Suite à une longue réflexion et à de nombreux questionnements sur la manière d'introduire la thématique de l'exotisme, il m'est finalement apparu plus judicieux de poser directement la question « *Pensez-vous que le Grand Nord soit exotique ? »* qu'en passant par des manières indirectes d'aboutir aux mêmes réponses. Bien que cette question soit fermée, son effet de surprise interpelle et amène l'interviewé à répondre tout aussi directement. Il est obligé, par l'immédiateté du dialogue, de répondre par oui ou par non, situation à laquelle je m'attends pour relancer sur des explications plus précises et des approfondissements ou des développements à fournir de la part de l'interviewé. Afin de mieux cerner les réponses si elles ne sont pas posées durant la conversation, je crée et utilise de fausses oppositions ou des clivages montés de toute pièce, à l'aide de notions comme l'authenticité versus l'exotisme, ou le voyage dans le sud versus dans le nord par exemple, pour mettre à l'épreuve la réaction des interviewés, les aider aussi à exprimer et à formuler leurs sentiments et leur ressenti et se rapprocher au mieux de leur représentation du Grand Nord, pour ensuite tenter d'en comprendre les mécanismes menant à l'imaginaire.

Visant l'utile pour moi, l'obtention de réponses pouvant nourrir la problématique me permettaient de m'en tenir à l'essentiel. Si l'interviewé s'éloigne vers des considérations totalement incohérentes ou hors sujet, mettant en péril l'objet de l'entretien, un recadrage de la discussion peut s'imposer. Par contre, cela ne concerne pas les aspects autobiographiques des interviewés. Ces éléments sont abordés, voire approfondis pour cerner la personnalité et le vécu des personnes interviewées, ce qui apporte en général une meilleure compréhension de leurs représentations sur l'Arctique.

L'entretien, individuel, dure de 40 min. à 1h30, selon le temps mis à disposition et la personnalité de l'interviewé. Une durée maximale stricte n'est pas fixée pour chaque entretien, et ce volontairement afin de laisser suffisamment de souplesse aux besoins et objectifs de l'enquête. Le temps passé et dépassé de l'entretien s'avère fondamental : seule une durée suffisamment longue peut à mon sens donner de bien meilleurs résultats en termes de richesse et de qualité de contenu qu'un entretien court et expéditif.

Les questions sensibles ou délicates, de géopolitique par exemple, qui pourraient découler de la discussion, comportent potentiellement un risque de bloquer l'interviewé dans ses explications. Si tel est le cas, je reprécise ma posture de chercheuse et/ou réitère la position anonyme des interviewés selon les circonstances tout en utilisant des stratégies rhétoriques ou discursives pour pallier ce type de problème. Dans les faits,

quatre entretiens ont effectivement dévié vers des considérations plus personnelles au sujet des acteurs touristiques.

d) Fin de l'entretien

A la fin de l'entretien, lorsque l'intégralité des thématiques est traitée, j'invite à nouveau l'enquêté à rajouter des informations complémentaires ou supplémentaires qu'il souhaite encore partager avec l'enquêteur. Les éléments non abordés ou écartés auparavant par manque de temps, au fil de l'entretien, ont effectivement parfois été rajoutés.

L'entretien est une relation sociale particulière entre enquêteur et enquêté. Dans mon cas, j'entreprends les entretiens sans aucune connaissance préalable sur la vie, le passé, les expériences des interviewés. Cette position me semble idéale dans le sens où les comportements collaboratifs, rébarbatifs, d'humilité ou encore la position de fausse naïveté, peuvent être décelés durant le temps de l'entretien.

L'application de cette méthode d'entretien a l'avantage de brosser un large portrait sur l'ensemble des mes questions et questionnements, tout en ayant une interaction et un contact suffisamment proche avec l'interviewé. Cette technique, avec l'apport de la directivité des questions centrales, garantit la possibilité de pouvoir comparer et croiser les données et d'en tirer des résultats. Les limites de ce procédé appartiennent au rythme et à la dynamique de l'entretien ; les questions directives peuvent potentiellement relancer la discussion, comme la freiner, voire au pire réduire à néant la dynamique du discours et l'entrain donné à la spontanéité de l'entretien.

La phase de test a été très utile pour contrer ces éventuels problèmes, aussi minimes soient-ils, et affiner les stratégies de déroulement d'entretiens. Malgré ces petites contraintes, cette méthode me semble la plus appropriée et la plus cohérente en fonction de la problématique, du contexte et du public-cible. Elle s'est avérée payante dans la mesure où elle a permis aux interlocuteurs de développer leurs réponses en prenant le temps nécessaire ; un temps relativement grand est ainsi mis à disposition pour permettre de déployer les idées que certains interlocuteurs peinent à formuler ou à exprimer immédiatement au premier abord.

En dernier ressort, lorsque la discussion d'entretien est totalement écoulée, chacun des interviewés remplit une fiche technique comprenant le sexe, l'âge, la/les nationalité/-s, la commune de résidence et la profession.

Outre sa contextualisation et la méthodologie appliquée à ce terrain, l'analyse de la galerie d'art inuit étudiée porte aussi sur son agencement et ses objets exposés.

4. Profil des interviewés

Hormis le galeriste et la femme du galeriste, vingt-deux visiteurs de la galerie d'art inuit ont été interviewés entre novembre 2010 et avril 2011. Leur profil avec leur profession, âge, sexe, origine, profil familial, le lieu, la date et la durée de l'entretien passé avec chacun d'eux, peut être regroupé dans le tableau suivant (figure 1) :

Visiteurs interviewés de la galerie d'art inuit de Morges (novembre 2010 – avril 2011)							
Prénom anonymisé*	**(Ancienne) Profession / Fonction**	**Age**	**Sexe**	**Domicile / Origine**	**Profil familial**	**Lieu de l'entretien**	**Date et *durée* de l'entretien**
M.1	Entrepreneur retraité	50-60 ans	M	Canton de Vaud	Marié	Café près de la galerie	11.12.2010 *01:26:30*
Mme.1	Au foyer	50-60 ans	F	Canton de Vaud	Mariée	Café près de la galerie	11.12.2010 *01:26:30*
M.2	Assureur	40-50 ans	M	Canton de Vaud (origine italo-suisse)	Marié	Galerie	10.03.2011 *00:28:57*
M.3	Retraité	80-90 ans	M	Canton de Vaud (origine hollande-CH-FR)	Veuf	Galerie	17.12.2010 *00:22:03*
M.4	Employé de banque	40-50 ans	M	Canton de Vaud (origine franco-suisse)	Marié	Café près de la galerie	18.12.2010 *00:21:45*
M.5	Guide naturaliste	30-40 ans	M	Canton de Vaud	Célibataire	Au bureau de l'interviewé	05.01.2011
M.6	Retraité	60-70 ans	M	Canton de Vaud	Veuf	Galerie	07.01.2011 *49:39:08*
M.7	Chef d'entreprise	70-80 ans	M	Canton de Vaud	Veuf	Galerie	10.01.2011 *01:07:39*
Mme.8	Secrétaire	70-80 ans	F	Canton de Genève	Célibataire	Galerie	11.01.2011 *00:53:27*
Mme.9	Enseignante	60-70 ans	F	Canton de Vaud	Mariée	Galerie	12.01.2011 *00:37:52*
Mme.10	Journaliste et formatrice pour adulte	60-70 ans	F	Canton de Vaud (origine franco-suisse)	Marié	Café près de la galerie	12.01.2011 *00:40:20*
Mme.11	Educatrice spécialisée	50-60 ans	F	Canton de Genève	Célibataire	Galerie	12.01.2011 *00:25:58*
Mme.12	Enseignante	40-50 ans	F	Canton de Vaud (origine de Berne)	Célibataire	Café près de la galerie	18.01.2011 *01:49:18*

M.13	Responsable et garde de l'environnement /GE	40-50 ans	M	Canton de Genève	Marié	Café près de la galerie	18.01.2011 *00:51:15*
M.14	Botaniste	70-80 ans	M	Canton de Vaud	Marié	Galerie	21.01.2011 *00:52:25*
M.15	Enseignant et sculpteur sur bois	50-60 ans	M	Canton de Genève	Marié	Café près de la galerie	04.02.2011 *00:25:56*
M.16	Juriste	50-60 ans	M	Canton de Vaud	Marié	Café près de la galerie	19.03.2011 *00:51:34*
M.17	Documentaliste	60-70 ans	M	Canton de Vaud	Marié	Café près de la galerie	19.03.2011 *00:34:25*
Mme.17	Photographe	60-70 ans	F	Canton de Vaud	Mariée	Café près de la galerie	19.03.2011 *00:34:25*
Mme.18	Enseignante	50-60 ans	F	Canton de Vaud	Mariée	Domicile de l'interviewée	27.03.2011 *01:34:45*
Mme.19	Pharmacienne	50-60 ans	F	Canton de Vaud (origine franco-suisse)	Mariée	Galerie	06.04.2011 *00:50:27*
M.20	Infirmier	50-60 ans	M	Canton de Vaud (origine franco-suisse)	Marié	Café près de la galerie	06.04.2011 *00:26:06*

Figure 1 : tableau du profil des interviewés à la galerie d'art inuit de Morges (novembre 2010 – avril 2011)

Le profil de ces interviewés correspond le plus souvent à un habitant domicilié en Suisse romande, la majorité provenant du canton de Vaud, mais aussi du canton de Genève. Globalement, ces interviewés issus de la classe moyenne ont déjà beaucoup voyagé et ont de bonnes conditions socioéconomiques. Ces personnes ont en moyenne 60 ans et la plupart sont proches de l'âge de la retraite ou déjà retraités. Ils viennent à la galerie d'art inuit pour se distraire ou/et acheter une pièce.

II. LA GALERIE D'ART INUIT : UN ESPACE ET DES OBJETS

La matérialité des objets de la galerie d'art inuit *Soleil de M'inuit* apporte un nombre d'informations utiles pour étudier les représentations du Grand Nord. C'est en effet par l'analyse de la configuration spatiale des éléments de la galerie que le Grand Nord matérialisé apparaît.

La galerie d'art inuit porte le nom et l'enseigne de *Soleil de M'inuit*, donné par son fondateur lors de son ouverture en 2008. L'orthographe de ce titre révèle un jeu de mots. Ce dernier fait non seulement référence au jour polaire continu du *soleil de minuit* – phénomène astronomique qui a lieu au solstice d'été en Arctique, au-delà du Cercle polaire géographique de 66° Nord jusqu'à son Pôle – mais rappelle aussi les populations habitantes de l'Arctique ; les *Inuit*.

A. AGENCEMENT DE L'ESPACE ET DES OBJETS DE LA GALERIE

1. Présentation

Dans sa totalité, l'espace de la galerie d'art mesure 20 mètres de long. La galerie d'art étudié comporte deux salles séparées partiellement par une cloison. La première salle d'exposition mesure 3.80 mètres de large sur 15 mètres de long alors que la deuxième salle, située à l'arrière tout au fond de la galerie d'art depuis l'entrée de celle-ci, mesure 5 mètres de large (salle 2) sur 5 mètres de long. La longueur de la première salle par rapport à la seconde correspondrait à un rapport de 3 sur 1.

Le croquis de l'espace de la galerie ci-dessous (figure 2) propose une vue d'ensemble schématique de l'espace de la galerie.

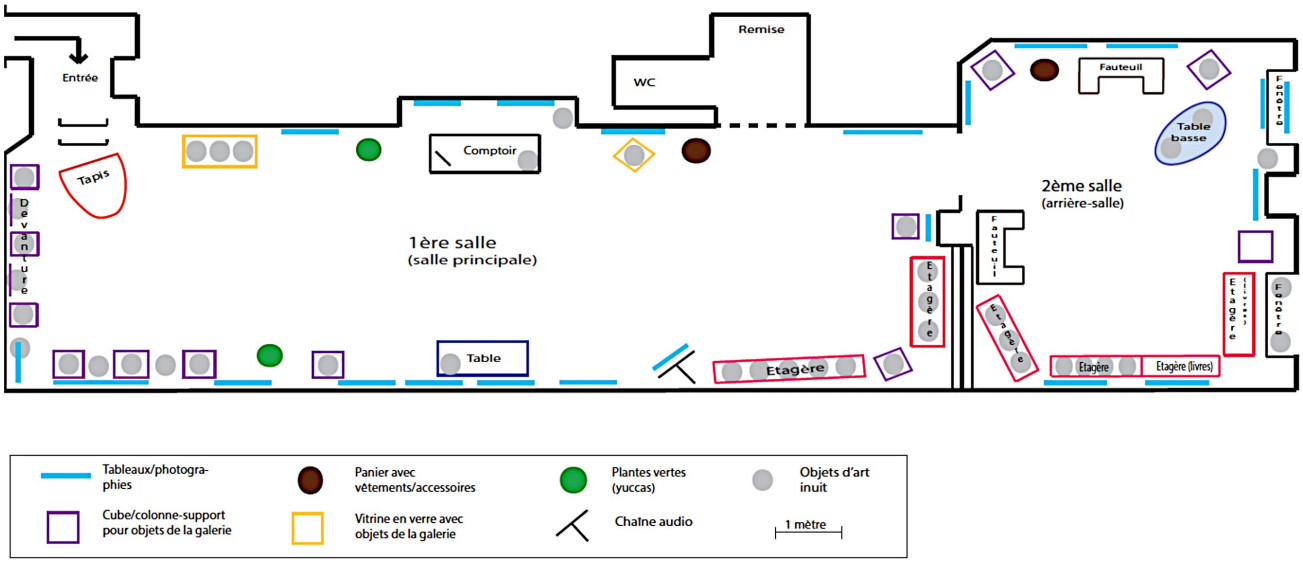


Figure 2 : croquis de l'espace de la galerie d'art inuit *Soleil de m'inuit*, Morges, reproduit par l'auteure.

Sur ce croquis, l'espace extérieur de la galerie d'art et la demi-cloison séparant la salle 1 de la salle 2, sont délimités par un trait noir épais. Les zones encadrées en violet correspondent aux tables, blocs et étagères sur lesquels sont posés les objets d'art inuit exposés. Les parties encadrées en rose correspondent aux vitrines en verre où sont aussi entreposés les objets. Les points verts représentent les plantes vertes décoratives de la galerie. Le point marron symbolise un panier avec gants, bonnets et tapis muraux. Le comptoir/bureau est représenté par un rectangle situé au milieu sur un des côtés de la salle principale de la galerie. Les traits en bleu clair reproduisent les photographies et peintures accrochées aux murs de la galerie.

La *galerie* d'art inuit est à prendre au sens premier du terme en ce qui concerne le cadre spatial d'exposition ; après avoir passé un petit couloir perpendiculaire à la rue, on franchit le passage de la porte d'entrée de la galerie, nécessaire pour voir la pièce dans son ensemble avec ses éléments intérieurs. En effet, la devanture, orientée sud–sud-est, rend un effet de contre-jour lorsqu'on essaie d'apercevoir l'intérieur de la galerie depuis l'extérieur en pleine journée ; seuls les éléments en front de vitrine sont bien visibles depuis l'extérieur. Pour bien voir l'espace intérieur de la galerie, il faut descendre les deux marches de l'entrée pour se trouver dans la salle d'exposition principale, et voir plus loin une pièce longue et profonde avec la seconde salle de la galerie. L'effet de couloir est donc bien ressentie ici, non seulement par le fait d'entrer par un petit passage d'immeubles et une porte d'entrée étroite, mais aussi par l'effet des marches d'escaliers à descendre, la longueur de l'espace de la galerie de 20 mètres et la hauteur relativement basse du plafond de 2 mètres 60.

La galerie d'art inuit de Morges se compose d'une exposition permanente et d'expositions temporaires. L'exposition permanente de la galerie concerne principalement des sculptures issues d'artistes de l'Arctique canadien. Ces objets sont désignés aujourd'hui sous l'appellation d'*art inuit*.

Les expositions temporaires présentes dans le même espace que l'exposition permanente, concernent principalement les peintures et photographies d'artistes suisses, français ou encore canadiens. Ces œuvres accrochées aux murs de la galerie restent à la galerie pour une durée d'au moins six mois. Ainsi, durant la période de mon travail de terrain à la galerie, j'ai pu voir l'exposition temporaire consacrée au photographe français Vincent Munier et à ses photographies de la faune arctique telle que bœufs musqués ou harfangs des neiges sur fond de paysage neigeux, dans des tons jouant principalement avec les nuances de noir et de blanc. D'autres artistes ont été représentés à la galerie lors d'expositions temporaires précédentes, comme le peintre suisse Jacques Bühlman s'inspirant de la saisonnalité de paysages de montagne pour peindre des œuvres de type naïf, ou encore comme la Québecoise Sophie Sarda-Légaré qui crée des peintures de type abstrait aux couleurs chatoyantes.

2. La salle principale

L'agencement intérieur de la galerie d'art inuit est pourvu d'un décor qui se veut sobre ; des étagères noires et blanches, en bois ou en verre, posées à même le sol et portant les pièces d'art inuit. Les murs de l'espace de la galerie sont intégralement blancs (figures 5 et 6). Le décor joue sur les contrastes de couleurs : certains des supports en bois sont teintés en noir pour une mise en contraste valorisante d'un objet exposé de couleur claire. Des étagères en verre aux vitrines transparentes, permettent de visualiser les objets exposés sous plusieurs angles de vue. Aucune reconstitution d'un passé culturel inuit n'est présentée dans cette galerie, contrairement à l'espace de certaines agences de

voyage ou d'activités touristiques ; le décor ici neutralise volontairement certains de ces aspects culturels pour ne mettre en avant que les objets.

L'agencement de ces pièces dans l'espace de la galerie ne suit pas un ordre précis selon une mise en scène qui serait organisée et déterminée par un ou plusieurs critères particuliers, selon les dires du galeriste. Lors de l'entretien formel, ce dernier n'a exprimé aucune référence à un modèle dans la manière d'agencer ces objets de telle ou telle façon dans l'espace de la galerie, faisant confiance à son *feeling*, car « de toute façon, les pièces, il faut bien les disposer quelque part, la pièce est tout en longueur, il n'y a qu'un petit passage » (galeriste).

Il module la présentation d'objets supplémentaires par l'ajout de blocs sur lesquels il présente une ou plusieurs pièces.

Figure 3 : la galerie d'art inuit romande depuis la rue à l'extérieur avec vue sur la devanture de la galerie, photographie de l'auteure, 20.08.2010.

Figure 4 : vue de l'espace intérieur depuis la devanture extérieure, de la galerie d'art inuit, photographie de l'auteure, 22.08. 2013.

Figure 5 : intérieur de la galerie d'art inuit romande depuis la devanture (intérieure) avec vue sur le fond de la première salle, photographie de l'auteure, 20.08.2010.

Figure 6 : intérieur de la galerie d'art inuit depuis le comptoir/bureau de la galerie et avec vue sur la devanture, photographie de l'auteure, 22. 04. 2010.

Des spots éclairent parois et objets sur toute la longueur de l'espace d'exposition. Une table de comptoir transparente avec un effet de *verre brisée* rappelant la glace, se situe au milieu de la pièce principale de la galerie. Ce comptoir ne se voit pas immédiatement en entrant, car il se situe au milieu de la salle d'exposition du même côté que l'entrée. Il supporte un ordinateur, un petit drapeau avec un inukshuk illustré, des cartes de visite du galeriste, des flyers d'événements locaux et des magazines tels que *Nat'Images*, une revue de photographies animalières. Cette dernière est ouverte à la page d'un néoexplorateur-photographe des paysages nordiques hivernaux de Scandinavie qui a exposé temporairement ses photographies à la galerie même. Sur ce comptoir, des brochures touristiques comme celles du voyagiste *Grand Espaces*, sont bien visibles et souvent feuilletées par le visiteur, lors de mon enquête de terrain sur place.

3. L'arrière-salle

Une arrière-salle (salle 2) semi-ouverte prolonge la pièce principale (salle 1) de la galerie d'art inuit concernée.

La salle 2 comporte une étagère verticale et deux étagères horizontales de sculptures d'art inuit (figure 7). En plus de sa fonction de supports pour exposer les objets d'art inuit, celle-ci est partiellement composée d'une bibliothèque d'ouvrages (figure 10) sur l'Arctique, accessible aux visiteurs pour consultation lors de leur visite de la galerie. Dix ouvrages présents dans la bibliothèque de la galerie ont été achetés chez le voyagiste *Grand Nord Grand Large*. Entre autres, des guides de voyage au Groenland et au Spitzberg produit par GNGL, des ouvrages sur la faune et la flore du Grand Nord, des

récits de voyage et d'aventure, des livres de photographies sur les aurores boréales et les ours polaires, font partie des types d'ouvrages consultables sur place dans cette bibliothèque intégrée à la galerie.

Les ouvrages les plus célèbres de Jean Malaurie sont aussi présents : ainsi, la série *Hummocks* ou encore *Les derniers rois de Thulé*, font partie des œuvres de cette bibliothèque. Cette dernière peut aussi remplir la fonction d'espace de vente de livres d'occasion ; en effet, parmi ces ouvrages, quelques-uns n'ont pas été achetés par le galeriste, mais sont en dépôt-vente à la galerie. Il s'agit par exemple de livres tels que ceux intitulés *Un Monde fragile* de M. de la Lez ou *Dans les pas de Paul-Emile Victor* de Stéphane Dugast, *Paul Emile Victor Voyage d'un humaniste* de D. Victor, *Voyage dans les glaces* de P. Bourseillier, *Paradis blanc* de F. Latreille, *Pôle en péril* de M. Gauthier-Clerc ou encore la bande dessinée *Apoutsiak le petit flocon de neige* de Paul-Emile Victor. Si elles ne sont pas directement visibles, des cartes postales ont aussi été acquises par le galeriste ; 300 exemplaires de ces cartes postales représentent un ours polaire et 100 cartes, la banquise. Ces cartes postales ont été mises en dépôt-vente à la galerie dès son ouverture en 2008, pour le compte du Centre Paul-Emile Victor de Prémanon.

Près de la bibliothèque et sur le rebord de fenêtre, quatre peluches figurant les animaux de la faune arctique tels que léopard des neiges, manchots empereur – animal présent exclusivement en zone antarctique – pingouins et harfangs des neiges, sont recensés ; ils proviennent du Centre Polaire Paul-Emile Victor de Prémanon dans le Jura français.

Aux murs, deux œuvres du photographe animalier Vincent Munier (figure 10), ainsi que deux peintures contemporaines de tulipes de Mélan, agrémentent le décor de la pièce. Au-delà de l'observation des objets présentés et de la simple consultation d'ouvrages, le galeriste a voulu faire de l'arrière-salle un espace de détente ; deux larges fauteuils (figures 7, 8 et 9) en cuir noir sont à la disposition des visiteurs. Il exprime d'un air enjoué que « c'est une pièce un peu V.I.P, ici ». Dans un style intimiste, cette pièce réservée du fond de la galerie possède aussi une table basse à l'effet de *verre brisée* comme la table du comptoir. Marchant sur la banquise représentée par un socle de marbre blanc, un groupe de quatre ours en bronze est disposé sur celle-ci ainsi que deux pingouins (figure 9), œuvres de la sculptrice animalière française Marion Rivière.

Dans l'ensemble, les objets présents dans l'arrière-salle sont donc assez hétérogènes ; en effet, des pièces d'art inuit de petite taille exposées dans l'étagère verticale jouxtent des peintures murales réalisées par des artistes canadiens comme Sophie Sarda-Légaré ou encore Keith Nolan, avec des paysages abstraits (figure 7).

Figure 7 : vue de l'arrière-salle de la galerie d'art inuit de Morges.

Figure 8 : vue de l'arrière-salle de la galerie d'art inuit de Morges.

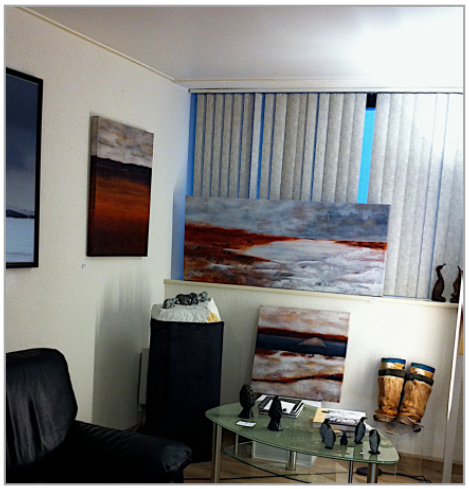


Figure 9 : vue de l'arrière-salle de la galerie d'art inuit de Morges.

Figure 10 : vue de l'arrière-salle de la galerie d'art inuit de Morges.

Entre le fauteuil et la bibliothèque, des objets d'art inuit sont exposés sur une étagère. Ces objets recensés précisément dans le tableau de la figure 11 font apparaître des figures récurrentes à celles de la première salle et de la devanture, telles que l'ours polaire, en groupe ou individuellement, marchant ou dansant, mais aussi la figure de l'inukshuk ou encore celle du chasseur. Si le galeriste a une volonté délibérée d'avoir une certaine unité dans les objets exposés, on distingue clairement les particularités de l'Arctique imaginé et matérialisé à travers ces objets. Au sol, des bottes indiennes issues de Colombie britannique sont aussi exposées.

Cette arrière-salle sert également de lieu de projection à l'occasion d'événements qu'organise le galeriste. En collaboration avec ce dernier, des conférences et des voyages en Arctique sont ponctuellement présentés par les voyagistes d'agences spécialisées de l'Arctique comme *Grand Nord Grand Large* ou *Grands Espaces*, sur cet écran de l'arrière-salle de la galerie, à raison de deux fois par année. Ce dispositif spatial de la galerie d'art inuit fait alors intervenir deux systèmes différents d'altérisation ; l'art et le voyage.

Si l'espace de la galerie se compose d'objets non familiers pour le visiteur tels que les pièces d'art inuit, certains éléments familiers font aussi partie du décor.

4. Les éléments familiers

Tout en rappelant le style nordique d'un design *à la Ikéa*, le parquet de bois clair du sol ainsi que les lignes géométriques épurées données par la forme des étagères, donnent à ce cadre d'exposition une atmosphère particulière. Selon le galeriste, le parquet en bois, « ça fait Canada, ça fait maison au Canada, ça fait authentique, pour donner quelque chose d'un peu chaud aussi… ça fait maison de trappeur » (galeriste).

Dans l'aménagement de son espace d'exposition, le galeriste a disposé deux gros yuccas, des plantes de la famille des agavacées que l'on trouve surtout dans les pays au climat sec, notamment dans l'hémisphère sud. Le galeriste mentionne la présence de ces plantes à l'entrée de la galerie comme un élément « pour compenser le trop de minéral, avoir un peu de végétal pour adoucir un peu les lieux et puis pour que ça fasse des coins

un peu comme à la maison », soit un élément familier pour mettre à l'aise ses visiteurs en leur rappelant leur chez-soi.

Les yuccas représentent la figure d'un exotisme domestiqué à travers ces plantes en forme de palmiers qu'on peut retrouver dans les habitations occidentales. Le galeriste agence donc la galerie pour permettre au visiteur de se sentir chez lui dans un espace d'art inuit. Cette suggestion aux visiteurs éviterait aussi selon le galeriste une galerie d'art trop « élitiste », et un « effet de musée où le visiteur se sentirait seul à contempler seulement deux ou trois œuvres dans un espace immense et froid » (galeriste).

Bien que l'exposition des objets d'une galerie comporte en général peu de mots descriptifs ou explicatifs de ses objets, le sentiment de méconnaissance du public sur l'histoire d'une culture particulière semble évité par ces éléments familiers de décor.

> « C'est agréable… on peut se laisser aller sans se forcer à lire des explications compliquées et scientifiques sur ce qu'on regarde… là au moins, il n'y a que l'objet et moi, ça me suffit de savoir son nom, où ça a été fait, qui l'a fait et en quelle année »
>
> Entretien M.17

De plus, la présence de ces plantes tendrait à renforcer le message subliminal de l'exotisme méridional, agréable et chaleureux. Rassuré par ce qu'il connaît déjà, le visiteur est ensuite invité à découvrir un exotisme plus septentrional par la thématique des objets exposés dans la galerie. Lieu d'appel à l'exotisme du Grand Nord, la galerie inciterait aussi à faire rentrer l'exotisme chez soi. Accessible physiquement à tout un chacun, le galeriste relève tout de même la crainte globale des gens d'entrer : en décorant cet espace d'exposition d'éléments familiers, le galeriste souhaite éviter le côté trop « élitiste » attribué à la galerie d'art en général.

Le galeriste doit jouer sur le décor et la mise en scène de ses objets pour conserver un équilibre entre ce qu'il considère comme étant « la culture du Beau, ici », avec un lieu « accueillant et qui fait rêver ».

Alors que l'association du décor sobre et blanc de la galerie met en valeur les objets exposés, la présence d'éléments exotiques non septentrionaux comme les plantes, les peintures contemporaines, ou encore les références amérindiennes d'un masque ou d'une sculpture d'aigle, accentuent l'altérité plurielle, soit les altérités de ce dispositif. Les ambitions du galeriste d'avoir un art circumpolaire canadien, puis groenlandais et russe, s'étendent encore aux arts amérindiens avec un masque, le tambour et la sculpture d'aigle de Colombie-Britannique.

Aucun des visiteurs ne relève d'ailleurs ces éléments comme étant étranges les uns par rapport aux autres. L'adéquation de ces objets se fonderait ainsi non pas sur la provenance ou la localisation des objets, mais sur des caractéristiques communes fondées sur la notion d'exotisme.

5. Parcours du visiteur, ambiances visuelles et sonores

A une échelle *micro*, aucune concentration d'objets n'est présente à l'intérieur de la galerie ; des espaces laissés libres entre chaque objet permettent des sortes de *respirations* nécessaires à l'espace qu'il occupe et à l'attraction qu'il suscite. La mise en relief des objets par la lumière et les contrastes de couleurs, permet également

l'attention escomptée par le galeriste de la part des visiteurs sur les objets. Ainsi, les couleurs *froides* de la galerie sont ponctuées de quelques marques de couleurs vives et plus *chaudes* visant à rassurer le visiteur en évoquant des éléments connus de son quotidien, tout en donnant une atmosphère particulièrement accueillante à l'espace de la galerie.

L'agencement de l'espace avec la mise à contribution du sens de l'ouïe, prépare aussi un parcours pour le visiteur : la musique et les ambiances sonores constituent un atout supplémentaire dans la promotion touristique de la galerie. Ainsi, le galeriste propose des morceaux à la fois entraînant de musiques québécoises aux sonorités proches de la musique de type *country*, et à la fois à de la musique de fond aux sonorités plus douces et méditatives telle que les œuvres de Glenn Gould. Avec l'apport du son à l'espace, la perception du temps semble se modifier pour n'appartenir qu'à celui de l'espace de la galerie. Lors de sa visite, la convergence de ces éléments favorise l'imaginaire voyageur. Ce serait donc bien cette combinaison d'éléments dans l'agencement qui joueraient sur l'affect et déclencherait les mécanismes d'engouement pour le voyage. Cet espace de la galerie est donc bien le lieu d'une mise en scène de l'altérité qui offre un accès préconstruit au voyage dans l'Arctique.

> « B : Cette galerie est magnifique… pas trop chargée, on s'y sent bien… l'éclairage est parfait, on peut s'évader tranquille… et se voir déjà au milieu des ours ! Non, franchement, je voudrais bien voir m'organiser quelque chose, voir des icebergs là-bas, observer les animaux et rencontrer les gens du coin. »
>
> Entretien Mme.18

La visite de la galerie d'art est orchestrée selon un parcours ritualisé : il faut descendre les deux marches de l'escalier de l'entrée uniquement latérale de la galerie pour accéder à un espace de forme rectangulaire long. L'entrée est agrémentée d'un tapis rouge qui transmet le message de l'exclusivité au visiteur privilégié qui passe d'un extérieur quotidien connu à un intérieur à découvrir.

> « B : J'ai mis ce tapis pour faire comme au festival de Cannes quand il a des gens, des stars qui arrivent…(rires) »
>
> Entretien galeriste

Cet espace tout en longueur se visite comme un circuit déjà tracé par la forme de la galerie, où le visiteur s'arrêterait pour contempler les œuvres les unes après les autres, de l'entrée jusqu'au fond de la galerie, pour ensuite revenir éventuellement vers les plus marquantes. De manière (en-)cadrée, le visiteur se déplacerait ainsi de façon linéaire en longeant ce qui ressemble à un large couloir. Les objets à contempler sont à hauteur d'yeux, sur des supports surélevés ou encore contre les murs de chaque côté de la salle. Dans les faits, le visiteur suit un parcours en se déplaçant *en dents de scie* sur toute la longueur de la galerie depuis l'entrée jusqu'au fond de l'arrière-salle.

Si l'ambiance de la galerie d'art inuit est donnée par son type d'agencement, ses aspects sonores et visuels, elle l'est d'abord par les figures particulières des objets d'art inuit exposés.

B. L'ART INUIT DE LA GALERIE : FABRICATION DES FIGURES DU GRAND NORD

Bien que le galeriste s'intéresse aux pièces provenant de la zone circumpolaire arctique dans son ensemble, le champ culturel de l'art indigène qu'il propose est focalisé principalement sur le Canada, puis le Groenland. L'art inuit des galeries d'art européennes représente en effet en majeure partie le travail des artistes inuit du Canada, ce que j'ai pu aussi constater dans les autres galeries d'art inuit investiguées en Suisse. Bien que ce marché s'ouvre aux autres zones géographiques arctiques du globe comme celles des Sami de la zone Suède-Norvège-Finlande ou des Tchouktches de l'Extrême-Orient russe, la référence géographique de l'art inuit en Europe reste la culture inuit en provenance du Canada.

1. Les objets recensés de la galerie d'art inuit de Morges et leur figure

Une fois par an en moyenne, en général aux mois de février-mars, le galeriste se rend au Canada pour acheter des sculptures d'art inuit. Celles-ci proviennent principalement de coopératives canadiennes et d'autres sites marchands comme des galeries d'art inuit européenne ou canadienne[5]. L'achat de pièces dans ces coopératives est pour lui à la fois une garantie pour les artistes inuit et à la fois une mesure de protection pour sa galerie dans l'image d'authenticité qu'il veut faire passer à ses visiteurs. Chaque année, il complète son stock par rapport à ce qu'il a vendu l'année précédente et se constitue une commande d'une cinquantaine de pièces par an en moyenne.

Le galeriste propose des pièces d'art inuit qu'il considère comme étant « de qualité » et « qu'on ne retrouve pas partout ». De formes et de tailles variées, ce sont ainsi des figures animalières, humaines ou mythiques, qui ressortent de l'analyse de ce tableau-catalogue de la galerie d'art inuit à la fin de l'année 2010. Les sculptures de la galerie d'art inuit proviennent essentiellement de coopératives canadiennes, de galeries d'art marchandes européennes, de site de vente en ligne d'objets d'art inuit, ou encore de dépôts de collectionneurs privés désirant vendre leurs objets.

Afin de comprendre comment est représenté le Grand Nord dans l'art inuit et vendu comme tel en Occident, je propose de réaliser un inventaire sous forme d'un tableau (figure 11) de l'intégralité des objets exposés dans l'exposition permanente et temporaire de la galerie d'art inuit étudiée. Cette dernière comporte en effet 142 objets exhibés aux visiteurs en décembre 2010 lors de mon travail de terrain sur place. La présence et la récurrence de ces figures participent à construire un certain imaginaire occidental du Grand Nord, en l'occurrence celui des visiteurs de la galerie.

[5] Bien que connus de ma part, je ne mentionnerai pas les sites d'achat exacts de ces pièces, sur demande du galeriste et par respect de la protection des données.

Emplacement	Figure de l'objet	*Taille / Volume	Matériau	Auteur	Lieu de provenance	Date de production
DEVANTURE						
Devanture 1 (objets tournés vers l'extérieur)	1 ours marchant « walking bear »	moyen-grand	Serpentine et stéatite vert-jaune	Pea Michael	Cape Dorset	2010
	1 ours dansant « dancing bear »	grand	serpentine	Qaracy Nungusuitsuk	Cape Dorset	2010
	1 chasseur inuit « Inuk chasseur »	grand	marbre blanc	Mannumee Shaqu	Cape Dorset	1975
	1 « inukshuk »	grand	serpentine	Parr Noah	Cape Dorset	2010
	1 peinture de tulipe « paisible harmonie »	grand	huile	Mélan	Québec, Canada	2009
Devanture 2 (objets tournés vers l'intérieur)	1 groupe de 2 aigles « Deux oiseaux »	moyen	serpentine	Fitskila Midarl	Lac Huron	2008
	1 bois de renne entier sculpté	moyen	Andouiller	-	Nunavik	2009
	1 poisson	moyen	Stéatite vert clair	Simeonie Killiktee	Kimmirut (NU)	2008
	1 groupe de 2 phoques	petit	stéatite	-	Nunavik	2008
	1 tambour	petit	Peau de ?	Nahanee Stewart	Colombie-Britannique (de Aborigenart)	2008
SALLE 1 (principale)						
Hall central	1 ours marchant « Bear »	Moyen-grand	serpentine	Ohito Ashoona	Cape Dorset	2010
	1 ours dansant « dancing bear »	grand	serpentine	Ohito Ashoona	Cape Dorset	2010
	1 bœuf musqué stylisé		serpentine	Kananginak Pootoogook	Cape Dorset	2007
	1 aigle	grand	serpentine verte	Samayualik Animiaq	Cape Dorset	2009

	1 masque « wild woman »	moyen	Bois	Joseph Greg	Squamish, Colombie-Britannique	-
	1 masque contemporain noir « Raven Man steals the Moon »	moyen	bronze	David Ruben Piqtoukun	-	-
	1 masque noir	moyen	pierre	Taglialuk Nuna	Cape Dorset	2008
	1 vase avec six petits hommes	Moyen-grand	Terre cuite	Yaralema Uelen (de Tchoukotka)	Cape Dorset	2008
	1 chasseur inuit avec phoque	grand	serpentine	Adam Qaumageak	Cape Dorset	2009
	3 faces au mur	moyen	serpentine	Simon Tookoomie	Cape Dorset	2008
	4 tableaux au mur	grand	Cadre bois avec support cartonné	Vincent Munier	-	2010
	2 peintures (derrière bureau)	grand	Cadre bois avec support cartonné	Vincent Munier	-	2010
	1 peinture japonisante	grand	Cadre bois avec support cartonné	Vincent Munier	-	2010
Petite vitrine en verre 1 (entrée)	1 tupilaq	petit	bois de renne	inconnu	Simi, Groenland	2009
	1 tupilaq	moyen	Bois de renne	inconnu	Simi, Groenland	2009
	1 tupilaq	petit	Bois de renne	inconnu	Simi, Groenland	2009
	1 groupe de 2 iglous	petit	basalte	George Pilurtut	Nunavik	2004
	6 pendentifs à tête d'ours 2 pendentifs queue de baleines 1 pendentif iglou	Petit Petit Petit	Bois de renne Bois de renne Bois de renne Bois de	Johny Morgan Peter Morgan Leevan Etook	Origine de Kangiosualijuaq, Groenland	2008-2010

	3 pendentifs inukshuk	petit	renne	Joe Ivattuk		
	1 gravure peinte de pêche/chasse sur dent de morse	petit	Ivoire de dent de morse	Valentina Urgutegin	-	-
	1 chasseur inuit en kayak	petit	serpentine	Noah Jaw	Cape Dorset	2003
	1 inukshuk	petit	serpentine	Iola Toonoo	Cape Dorset	2008
	1 inukshuk	petit	serpentine	Tim Ezehiel	Cape Dorset	2008
	1 inukshuk	petit	serpentine	Shaa Qavavau	Cape Dorset	2008
	1 ours marchant	petit	serpentine	Bill Nasogaluak /	Cape Dorset	2010
	1 ours marchant	petit	serpentine	Tim Pee /	Cape Dorset	
	1 ours marchant	petit	serpentine	Oviloo Tunilee	Cape Dorset	
	1 scène de chasse à la baleine	petit-moyen	défense de morse	Germauge	Cape Dorset	-
	1 ours dansant « dancing bear »	moyen	stéatite	Markoosie Papigatok	Cape Dorset	2010
	1 narval	petit	serpentine	-	-	-
Petite vitrine 2 (de haut en bas, près du bureau)	1 groupe de 3 petits morses « Morses sur pierre »	petit	serpentine vert clair	D. Irqumia	Nunavik	-
	1 petit ours dansant « walking bear »	petit	serpentine	Ohito Ashoona	Cape Dorset	2008
	1 oiseau « Bird »	moyen	serpentine vert clair	Sam Tunnillie	Cape Dorset	2008
	1 sculpture de masque en pierre verte	petit	stéatite et ivoire de défense de morse	Peter Taaka	Nunavik	-
	1 pêcheur/chasseur inuit		Stéatite et andouiller de caribou	Manuel Lethbridges	-	-
	1 contour de	petit	Gravure sur	Rafaele Rotondo	-	-

	chasseur inuit en relief sur pierre		pierre (stéatite)			
	1 gravure peinte de chasseur inuit sur dent de morse	petit	Ivoire de dent de morse	Valentina Urgutegin	-	-
	1 gravure de scène de chasse (ours + chasseur sur pierre)	petit	Gravure sur pierre (stéatite)	Annie Ainalik	Iqualuit (NU)	2008
	1 petite peinture « Paysage abstrait »	petit	-	-	-	2009
Bac à vêtements	3 paires de gants 2 petits tapis muraux 1 bonnet	-	-	inconnu Anie Kingalik inconnu	-	2008
Petite vitrine 3 (au fond de la salle 1)	3 « inukshuk »	Petit	serpentine	Iola Toonoo / Eric Ettagiak	Cape Dorset (Igloo Tag)	-
	1 ours dansant « dancing bear »	petit	serpentine	George Arlook	Arviat (NU)	-
	1 ours dansant « dancing bear »	petit	serpentine	Mapalu Adla	Cape Dorset	2007
	1 aigle « Eagle »	moyen	stéatite	George Bird	Nation Cree / Manitoba	2007
	1 traîneau à chiens avec chiens					
	1 groupe de bœufs musqués disposés en étoile « Muskox ring »	moyen	stéatite	Joanasie Faber	Cape Dorset (Igloo Tag)	-
	1 ours marchant « Walking bear »	petit	serpentine	Ohito Ashoona	Cape Dorset (Igloo Tag)	-
	1 chasseur Inuit	petit	-	-	-	-
	1 Inuit fabriquant un inukshuk	petit	-	-	-	-
	1 oiseau	moyen	serpentine	Sagiagtuk	Cape Dorset	1970
Etagères						

CUBE ET COLONNE NOIRE	1 « ours dansant »	moyen	Marbre blanc	Palaya Qiatsuq	Cape Dorset	-
	1 ours marchant « Bear »	petit	Marbre blanc	Pits Oshutsiaq	Cape Dorset	-
	1 ours marchant « Bear »	Petit-moyen	Marbre blanc	Pits Oshutsiaq	Cape Dorset	-
	1 ours marchant « Walking bear »	petit	Marbre blanc	Adamie Mathewsie	Cape Dorset	2010
	1 harfang des neiges	moyen	Marbre blanc	Kupapik Ningeocheak (Sanikiluaq)	Cape Dorset	2007
	1 petit panier en osier	petit	osier	-	-	-
ETAGERE BLANCHE	1 transformation « Day dream of bears »	moyen	serpentine	Idriss Moos-Davis	Broughton Island	-
	1 transformation (en dépôt-vente)	moyen	Serpentine verte	-	-	-
	1 oiseau « Bird »	petit	serpentine	Tukiki Manomie	Cape Dorset (Igloo Tag)	-
	1 sedna	petit	serpentine	Oviloo Tunilee	-	2008
	1 chasseur avec voile	moyen	Stéatite et tissu	Johnny Qumealuk	Nunavik	2010
	1 mère inuit avec enfant	moyen	stéatite	Nancy Tassivik	Arviat	2008
	1 groupe d'inuit « Family »	moyen	basalte	Lucy Tutsweetok Tasseor	Arviat	2008
	1 morse	Petit-moyen	Argilite et bois de renne	Ikalukala	-	-
	1 chasseur stylisé	moyen	Stéatite noire	Georges Arlook	Arviat	1999
	1 phoque	petit	serpentine	inconnu	-	1960 (?)
	1 loup	petit	serpentine	Etulu Etidloie	-	-

	1 bœuf musqué	moyen	basalte	Barnabus Arnasungaaq	Baker Lake (Igloo Tag)	1995
	1 bœuf musqué	moyen	basalte	Simeonie Killikte	Kimirut	2009
	1 bœuf musqué	Petit-moyen	basalte	Pudlalik Shaa	Cape Dorset	2001
	1 trampoline avec inuit	moyen	steatite	Joanasie Faber	-	-
	1 inukshuk	petit	serpentine	Noah Parr	Cape Dorset	2009
	1 inukshuk	petit	serpentine	Sam Akesuk	Cape Dorset	2008
	1 femme inuit	moyen	basalte	Barnabus Arnasungaaq	Baker Lake	2010
	1 groupe d'iglous	moyen	basalte	George Pilurtut	Nunavik	2004
	1 ours dansant « dancing bear »	petit	serpentine	Noah Kelly	Cape Dorset	2010
	1 chien « wolf on the rock »	petit	serpentine	Ohito Ashoona	Cape Dorset	2010
SALLE 2 (arrière-salle)						
Etagère blanche verticale (de haut en bas)	1 peinture paysage maritime	petit	Aquarelle	Sarda-Légaré (en dépôt-vente)	-	-
	1 hibou « dancing owl »	moyen	serpentine	Palaya Qiatsuq	Cape Dorset	2008
	1 inukshuk	petit	serpentine	Ezehiel Mususi	Cape Dorset	2010
	1 inukshuk	moyen	serpentine	Gli Etungot	Cape Dorset	2010
	1 transformation	moyen	serpentine	Tukiki Manomie	Cape Dorset	2005
	1 bœuf musqué	moyen	serpentine	Kanaginak Pootoogook	Cape Dorset	2000
	3 oiseaux « Loon »	Petit Moyen Petit	serpentine serpentine serpentine	Davidee Uppik Meekeeseeja Saila Ashoona Ning	Nunavik Cape Dorset Cape Dorset	2007 2010 1995

	1 baleine	petit	serpentine	Isaac Oqutaq	Cape Dorset	2008
	1 morse	petit	serpentine	Qappik Nungusuitok	Cape Dorset	2008
	1 ours dansant	petit	serpentine	Kituga Etidloie	Cape Dorset	2007
	1 ours marchant	Petit-moyen	serpentine	Ohito Ashoona	Cape Dorset	2008
	1 ours marchant	petit	serpentine	Tim Pee	Cape Dorset	2007
Aux murs	1 peinture de 3 portraits d'ours « Clin d'œil »	grand	Peinture naïve	Mireill Tscherevatch (en dépôt-vente)	-	-
Etagère blanche puis noire (de droite à gauche)	1 ours dansant « dancing bear »	moyen	serpentine	Georges Arlook	Cape Dorset	2009
HAUT	1 ours marchant « walking bear »	moyen	serpentine	Kanaginak Pootoogook	Cape Dorset	2008
	1 oiseau « Loon »	moyen	serpentine	Ashoona Ning	Cape Dorset	1996
	1 oiseau « Loon »	moyen	stéatite	Sam Tunnillie	Cape Dorset	2008
	1 inukshuk	moyen	serpentine	Sii Manning	Cape Dorset	2008
	1 ours blanc marchant	moyen	Marbre blanc	Tim Pee	Cape Dorset	2008
	1 inukshuk	moyen	serpentine	Kooyoo Ragee	Cape Dorset	2008
BAS	1 baleine	petit	serpentine	Joannie Ragee	Cape Dorset	2008
	1 morse	petit	Serpentine + bois de renne	David Qimirpik	Cape Dorset	2008
	1 groupe de 4 ours marchants « Famille d'ours blanc »	Petit-moyen	Marbre blanc et bronze	Marion Rivière	-	-
Aux murs	2 photographies « Bœufs musqué » « Harfang des neiges »	grand	Cadre bois et support cartonné	Vincent Munier	Norvège /Finlande	2010

	(expo temporaire)					
A terre et/ou sur rebord de fenêtre	1 peluche léopard des neiges	-	-	Anima (Centre Paul-Emile Victor)	-	2008
	1 peluche manchot empereur	-	-	Anima (Centre Paul-Emile Victor)	-	2008
	1 peluche harfang des neiges	-	-	Anima (Centre Paul-Emile Victor)	-	2008
	1 peluche pingouin	-	-	Anima (Centre Paul-Emile Victor)	-	2008
	1 sculpture (bord fenêtre)	-	-	Philippe Mesda /FR	-	2009
	1 sculpture escargot en pierre claire	Moyen-grand	Marbre beige	David Léger /FR	Morges	2009
	1 tableau abstrait bleu	petit	-	-	-	
	2 tableaux tulipes « Direction désir »	grand	-	Mélan	-	2008
	1 paire de bottes en peau Muluk	moyen	Peau et cuir	inconnu	-	-
	1 veste de trek blanche avec dessin d'inukshuk	grand	tissu	inconnu	-	-

Figure 11 : tableau de l'inventaire des objets exposés et recensés à la galerie d'art inuit entre novembre 2010 et avril 2011. *Taille/Volume : Grand = h < 35 cm, Moyen = h = 15-35 cm, Petit = > 15 cm.

Sur la totalité de ces 142 objets présents à la galerie durant le temps de mon travail de terrain, 116 sont des sculptures, 4 sont des peluches, 8 sont des vêtements/tapis muraux, 12 sont des tableaux/photographies, 1 objet représente un tambour stylisé et 1 objet est un panier décoratif.

Parmi les 117 sculptures d'art inuit circumpolaire et d'art amérindien recensées, 114 sont de l'art inuit et 3 proviennent de l'art amérindien. Outre l'inventaire des objets dans leur totalité, l'analyse s'est fondée spécifiquement sur les objets majoritaires de la galerie, à savoir sur les 114 sculptures d'art inuit. Bien que présents à la galerie, les peluches, vêtements, gants, tableaux ou encore photographies ne constituent pas de l'art inuit proprement dit et au sens où on l'a développé dans ce travail. Or, si ces éléments peuvent apporter quelques informations, ils sont secondaires dans la mesure où la logique de mon argumentaire et sa pertinence reposent sur les figures du Grand Nord.

Sur les 114 sculptures d'art inuit recensées, 106 possèdent un certificat d'authenticité, d'après les observations directes et les informations données par le galeriste. La grande majorité des sculptures d'art inuit recensées à la galerie en décembre 2010 sont donc accompagnées pour chacune d'entre elles, d'un certificat d'authenticité portant l'insigne de l'*Igloo tag* pour garantir que les objets concernés sont fabriqués par un artiste d'une communauté inuit de l'Arctique canadien. Les pièces provenant de Cape Dorset dans le Nunavut, ou encore du Nunavik, sont toutes accompagnées de ce certificat d'authenticité spécifique. 9 autres pièces ne comportent pas ce certificat, mais une carte de visite de la galerie sur laquelle est inscrit le nom de l'auteur de la pièce ; celles-ci sont soit mises en dépôt-vente par un collectionneur privé ou alors produites par un artiste non inuit telles que la scène de chasse gravée sur pierre de Rafaele Rotondo ou encore le groupe des 4 ours sculptés de Marion Rivière, deux sculpteurs canadiens occidentaux.

Ces pièces exposées de manière permanente jusqu'à leur vente représentent des éléments que l'on pourrait classer en deux grandes catégories : la nature et la culture. La galerie d'art inuit de Morges contient en effet de nombreux objets de petite, moyenne et grande taille représentant surtout les animaux pour la catégorie de la nature, à hauteur de plus de 55 % mais aussi d'activités humaines de la vie inuit à travers des scènes de chasse/pêche, de déplacement en kayak ou traîneau, ou encore de la vie spirituelle figurée par le sacré à hauteur de près de 45 %. Certaines catégories telles que le traîneau à chien/chiens peuvent être à cheval entre nature et culture. Les figures des *transformations* dans le domaine du sacré et des croyances chamaniques, associées à la culture dans le calcul exact des proportions précédentes, pourraient aussi représenter une zone grise de jointure des rapports entre nature et culture, notamment pour les Inuit.

Les figures représentées de ces deux grands axes sont découpées en 15 catégories emblématiques de l'imaginaire géographique occidental du Grand Nord, visible sur le schéma de la figure 12.

Les figures de l'ours polaire (têtes sur pendentifs, ours marchant et ours dansant), de l'inukshuk et du chasseur inuit/scènes de chasse, sont celles qui reviennent le plus régulièrement parmi les 114 pièces sculptées de l'art inuit.

Dans la totalité des 142 objets de la galerie, 38 des pièces exposées – toute forme et toute provenance confondues – représentent la figure d'un ours. Sur les 114 sculptures d'art inuit spécifiquement, 29 représentent un ours et peuvent être regroupées de la façon suivante : 13 de ces sculptures, un ours « marchant », 10 autres sculptures, un ours « dansant » et 6 pendentifs, une tête d'ours. Ces 29 sculptures, sur un total de 114 représentent un quart, soit 25 % des sculptures d'art inuit qui représentent un ours.

Outre celle de l'ours, la seconde figure la plus représentée est celle de l'inukshuk à travers 17 sculptures d'art inuit, soit à hauteur de près de 15 %.

La troisième figure la plus représentée est celle du chasseur inuit/scènes de chasse, comportée sur 12 pièces, soit 10 % et la quatrième correspond aux oiseaux, avec plus de 9.5 %. Viennent ensuite les figures du bœuf musqué, du phoque et de la baleine qui se montent à 5 %, puis les catégories des transformations, morse, masques, traîneaux é chiens/chiens/loup, tupilait, iglous, femmes inuit et poisson.

Il est intéressant de constater que les figures les plus importantes – ours, inukshuk, chasseur inuit – constituent plus de la moitié des sculptures d'art inuit représentées à la galerie.

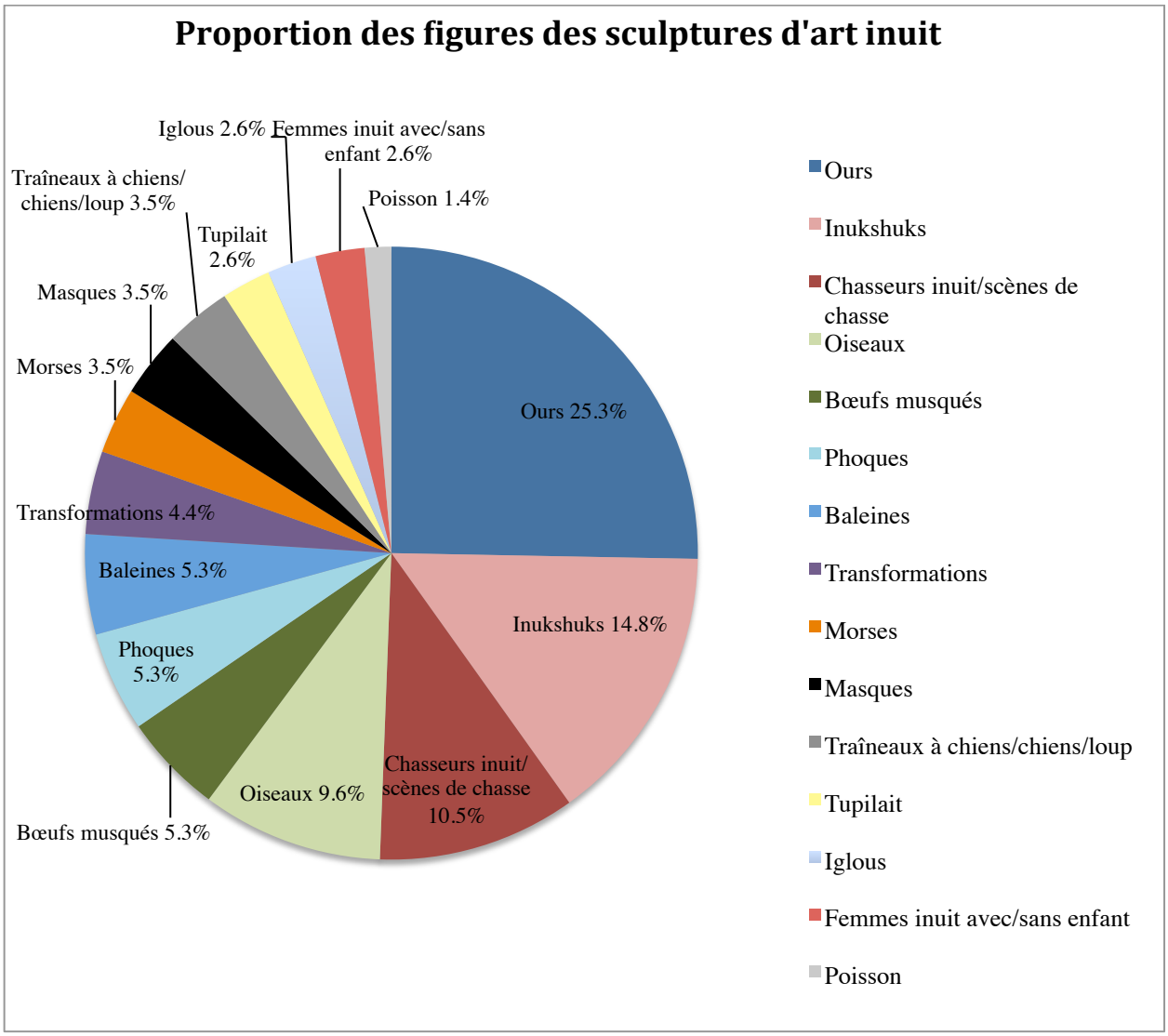


Figure 12 : proportion des figures représentées dans l'art inuit à la galerie de Morges, graphique de l'auteure.

Dans leur agencement, certaines pièces d'art inuit, représentatives de toutes les pièces exposées, sont très valorisées en étant exposé de manière particulièrement visible à la fois de l'intérieur et de l'extérieur de la galerie, notamment sur la devanture de la galerie d'art inuit.

2. Les objets de la devanture de la galerie d'art inuit

Si certaines de ces pièces sont mises en avant pour leur volume en tant que sculptures de grande taille, ou encore pour leur originalité de style ou de couleurs, ce sont surtout les figures récurrentes qu'elles représentent qui sont soulignées ici. Ainsi, la devanture contient une sculpture d'ours polaire dansant, une sculpture d'ours polaire marchant, un chasseur inuit et un inukshuk. Ces figures de l'ours, de l'inukshuk et du chasseur inuit correspondent de façon représentative aux trois figures prioritairement représentées dans tous les objets d'art inuit de la galerie. Les objets sont mis en avant dans la vitrine de la devanture de la galerie d'art inuit, une zone clé où ces objets sont disposés de manière à ce que le regard du visiteur *tombe dessus* depuis l'extérieur. Ces objets sont donc non seulement représentatifs de la majorité des figures représentées, mais font

aussi office de figures d'appel pour le futur visiteur qui passe devant la galerie et s'y arrête.

Les deux objets centraux de la devanture sont représentés par un ours marchant et un ours dansant.

a) L'ours polaire marchant et dansant

La figure de l'ours polaire est présente à la galerie d'art inuit à travers 38 de ces pièces ; c'est la figure la plus représentée sur la totalité des objets recensés. Cette figure de l'ours dansant/marchant est exposée de manière centrale dans la devanture de la galerie.

Figure 13 : logo de la galerie d'art inuit de Morges figurant ours dansant à l'avant-plan et soleil en arrière-plan.

La galerie d'art inuit a choisi comme emblème ce symbole fort de l'ours polaire, stylisé sous forme d'ours dansant, visible sur le logo de la galerie tout comme dans la devanture visible depuis l'extérieur de la galerie. Ces deux représentations sont exhibées dans la vitrine de la galerie qui expose ses pièces les plus importantes, en taille et en signification ; celles-ci fonctionnent comme une invitation à entrer dans l'espace même de la galerie.

Cette figure de l'ours dansant a été choisie comme le logo de la galerie (figure 13) représenté par la figure d'un ours debout sur un fond symbolisant le soleil de minuit. Ce logo composé des couleurs vert-gris clair, foncé et blanc, est présent sous l'enseigne de la galerie et les cartes de visite du galeriste.

La figure de l'ours est dépeinte sous plusieurs formes et déclinaisons, dans des styles très variés, allant de la rondeur des formes de l'animal à l'expression de son mouvement, ou encore à l'impression de férocité qu'il peut émettre. La notion de férocité, issue du *sauvage*, n'est pas évidente dans les représentations de l'ours polaire dans la sculpture inuit en général.

En réponse à ces objets exhibés *en première ligne*, à la question « Ça vous évoque quoi, ces objets dans la vitrine ? », un passant d'une soixantaine d'années répond :

> « Ah ben c'est magnifique ! C'est la neige, le froid, on dirait que tout bouge, y compris cet ours-là prêt à bondir… c'est un peu comme à la préhistoire… quand on voit ça, ça donne envie de se réfugier au chaud tout en ayant ce spectacle à porter de main »
>
> Notes, journal de terrain, 22.11.2010

Le *féroce* est clairement mis en avant par le galeriste à travers cet ours marchant exposé volontairement dans la vitrine de la devanture de la galerie d'art inuit. Non seulement

cette pièce sculptée en stéatite est imposante par sa taille, relativement grande comparée aux autres sculptures et dont la surélévation sur un support neutre en bois blanc peut avoir l'effet démultiplié d'être plus impressionnant pour celui ou celle qui le regarde depuis l'extérieur, forcé de lever la tête, de regarder vers le haut au-dessus du niveau de ses yeux en position normale. L'ours comporte des crocs apparents qu'on ne retrouve habituellement pas dans les autres pièces représentant cet animal. Le corps de cet ours, épais et comportant de large pattes, rend compte de la force suggérée de l'animal. Ainsi, le *féroce* est évoqué comme représentation du Grand Nord sauvage, comme l'illustre la photographie suivante (figure 14).

Figure 14 : objets exposés dans la vitrine de la galerie d'art inuit romande étudiée, photographies de l'auteure depuis l'intérieur de la galerie, 12.10.2010.

Dans cette expression du *féroce*, la vitrine est la seule barrière physique qui délimite la frontière entre l'animal représenté et l'humain qui le contemple depuis l'extérieur (figure 14). Or, cette vitrine de verre, transparente, semble décupler les impressions du visiteur, qui est en même temps très proche et en même temps séparé de cet espace de la galerie par la plaque de verre. La mise en scène de l'ours est flagrante ; dans l'expression de son mouvement, il semble marcher vers celui qui le regarde de face ou de côté, prêt à attaquer ou en tout cas à bouger par ce que dénote sa gueule ouverte, avec la visibilité de crocs acérés. Cette impression forte parle aux visiteurs, notamment dans le frisson que sa contemplation peut susciter. L'ours féroce évoque la force et la violence de la nature en Arctique.

L'objet présent au milieu de la vitrine (figure 14) représente aussi un ours, mais avec une toute autre signification que celle du *féroce*. La pièce concernée représente ici un ours dansant, une pièce stylisée de la figure de l'ours polaire, représentant un ours docile.

Les formes de l'ours dansant sont mises en avant ici par l'apposition centrale et la surélévation de l'objet. Par ses lignes arrondies, lisses et épurées, ainsi qu'un volume massif et compact, celui-ci correspond aux tendances modernes de ce type d'art dans sa douceur et sa sobriété. L'ours dansant n'est pas apparenté à la bête féroce, mais plutôt à

l'animal sympathique, joueur et espiègle, pas loin du fameux *nounours* en peluche, aussi présent dans la galerie. De grande taille, l'objet sculpté de l'ours dansant fait ressortir autant son aspect inoffensif, voire docile, que la beauté de ses lignes esthétiques et artistiques, et constitue une autre invitation à un imaginaire où l'humain et l'animal n'auraient plus de distinction. L'ours dansant est debout, personnifié dans un acte uniquement propre aux humains, la danse, et renvoie au signe d'une espérance mise en l'harmonie de la nature dont l'humain fait aussi partie.

L'ours n'a pas toujours été la figure de proue iconographique de l'art inuit. Bien que celle-ci soit empreinte d'une signification issue du chamanisme, et figurative d'un moment intermédiaire où fusionne[6] l'esprit du chamane et de l'animal, ce sujet aurait été mis en sculpture la première fois au milieu des années 1950 à Cape Dorset[7], dans le contexte du développement de l'art inuit instigué par le canadien J. Houston. Encore peu populaire dans les années 1970, la figure de l'ours subit un véritable engouement seulement dès les années 1990 où il fut reproduit en masse, selon les dires d'un collectionneur d'art inuit interviewé en Suisse alémanique, féru d'art inuit depuis les années 1970.

L'objet sculpté de l'ours apporterait au visiteur non seulement le sentiment d'une esthétique du Grand Nord, mais aussi un réconfort par l'élément solide de la pierre comme d'une forme de sécurisation face à une réalité qui pourrait être plus hostile, mais que le visiteur de souhaite pas forcément relever. En témoignent le comportement et la gestuelle de visiteurs caressant l'ours en pierre tout en l'admirant et en faisant part du désir d'aller en Arctique, comme le visiteur l'évoque ci-dessous.

> « Ah, cet ours là, que c'est fin… il est magnifique n'est-ce pas ? Mhmm, ça doit être sympa, là-bas »
>
> Entretien M.20

[6] Dans la culture inuit, tout être vivant est pourvu d'un *anirniq*, c'est-à-dire d'une « respiration » ou d'un « souffle vital » qui intègre un nouveau corps animal ou humain d'un être en train de mourir. Cette pensée s'inscrit dans un continuum où chaque élément fait partie d'un tout (Malaurie, 2001).

[7] Selon les informations d'une conférence que J. Malaurie a donné durant son enseignement à EHESS en 1981.

b) *La figure du chasseur inuit*

Figure 15 : objet d'art inuit de la galerie de Morges, figurant un chasseur inuit

Les scènes de chasse avec la figure du chasseur représentent les sculptures de grande taille dans la galerie d'art inuit étudiée. Le chasseur constitue un autre objet de la devanture de la galerie, comme vu de l'arrière sur la figure 14.

Habillé de bottes, de moufles et d'un vêtement qu'on devine pouvoir être en peau et en fourrure par la forme et le volume qu'il dessine, ce personnage représenterait la culture inuit et les conditions de vie des habitants de l'Arctique par l'évocation de la froidure. La sculpture réalisée par l'artiste Mannumee Shaqu en 1975, est en marbre blanc, matériau noble peu habituel pour le façonnage de ces objets, plutôt faits en serpentine ou en stéatite ; ici, la couleur blanche du matériau pourrait faire référence à la neige. L'objet d'art est ainsi utilisé pour transmettre plusieurs informations qui vont contribuer au discours global sur le Grand Nord. La rudesse du climat, la survie et l'adaptation de l'humain sont ainsi les idées sous-jacentes portées par cet objet.

Le chasseur, comme le pêcheur, sont des figures qui s'inscrivent dans la thématique de la vie quotidienne. Il représente le pan de la culture inuit par opposition à la nature représentée par l'ours polaire principalement,

L'expression de l'altérité arctique passerait par cette matérialisation du Grand Nord et de ses figures stéréotypées dont l'ours et le chasseur inuit font partie. Ces figures se retrouvent aux premières loges des visiteurs de passage devant l'entrée de la galerie. Ils font office de produits d'appel pour inciter les visiteurs à faire parler leur imaginaire jusqu'à les faire entrer dans la galerie.

A côté des figures du chasseur inuit et de l'ours polaire dansant et marchant, se trouve une autre figure ; celle de l'inukshuk, autre emblème de l'Arctique canadien.

c) *L'inukshuk*

L'inukshuk représente une des trois figures les plus représentées de la galerie d'art inuit de Morges. Figure anthropomorphe qui symbolise la force, la motivation et la direction, l'inukshuk est utilisé comme point de repère sous forme de cairn ou encore comme instrument de leurre pour les Inuit à la chasse, l'inukshuk a aussi été repris dans l'art inuit. Souvent représentée par des sculptures de petite taille à la galerie, cette figure de l'*homme debout* a été utilisée comme un symbole politique, notamment au Canada dès les années 1990 ; l'utilisation de cet emblème durant les jeux olympiques

d'hiver 2010 à Vancouver sur le site de Whistler, est le témoignage fort d'une appropriation politique d'une des figures de l'Arctique dans l'identité canadienne[8].

Outre l'emblème des JO 2010, cette figure de l'inukshuk symbolisant l'Arctique canadien a aussi été choisie pour figurer sur le drapeau du Nunavut (figure 16) dont un exemplaire est aussi installé sur le comptoir de la galerie d'art.

Figure 16 : drapeau du Nunavut avec inukshuk représenté.

L'espace de la vitrine de la galerie d'art inuit comporte des objets statiques qui transportent des significations particulières, notamment politiques, mais aussi des scènes imaginées fortes. Le Grand Nord contient un réseau discursif puissant qui transparaît à travers ces objets, et qui perdure à travers les objets d'art inuit. Ces derniers semblent faire revivre une scène du Grand Nord imaginée par le spectacle de leur mise en scène dans la devanture.

Ainsi, la mise en scène des objets dans l'espace de la galerie et sa visite, est à l'image d'une pièce jouée dans laquelle le visiteur-acteur pénètre, où les objets deviennent des sujets interagissant et jouant avec lui. Ce mode de projection dans des scénarii modulables peut aboutir à vouloir rester dans le faux-semblant du réel par la réalisation du voyage.

De quoi ce processus dépend-il, sinon d'un jeu avec la notion d'authenticité ?

A la question de savoir comment il avait choisi d'entreposer les trois objets spécifiques mentionnés en front de vitrine, le galeriste, s'exprime comme suit :

> « C'est une question de goût, sur les conseils de ma femme qui me disait que je devrais mettre ça là, un peu comme ça, en fait… De toute façon, il faut que ça tourne quand même euh… tu vois, pour moi les Esquimaux… c'est quand même une pièce importante avec un Inuit… l'ours qui danse, ça a toujours beaucoup de succès, l'ours qui marche, c'est beau aussi… Et puis à part ça, j'avais entendu une fois que mettre des gros objets, ça faisait élitiste, alors j'ai décidé de montrer aux gens qu'il y a aussi de petites pièces aussi, pour pas qu'ils se disent que c'est hors de prix en ne voyant que les grosses… donc j'ai mis un petit ours qui danse, un inuksuk, les iglous, aussi ».
>
> Entretien galeriste, 22.05.2010

Les trois objets principaux de la devanture ont ainsi *parlé du* et *sur* le Grand Nord par l'imaginaire lié à leur contemplation par les passants. Le galeriste ne le mentionne pas explicitement, comme si cela allait de soi, mais il a la volonté réelle de se servir des figures stéréotypées de l'Arctique pour vendre ces pièces.

Les choix de l'Inuit, de l'ours dansant ou encore de l'inukshuk, ne sont pas anodins, mais ils correspondent à une symbolique forte du Grand Nord.

---

[8] L'inukshuk porte ainsi la marque d'une revendication identitaire qui s'inscrit dans le concept de nordicité développée par L.-E. Hamelin il y a une quarantaine d'année, en vue d'intégrer le monde arctique au sein de l'identité canadienne, notamment québécoise. L'inukshuk pourrait être traduit par "ce qui a la capacité d'agir comme un être humain" d'après le texte original de "to act in the capacity of a human" (Collignon, 2002 : 192).

C. L'OBJET D'ART INUIT : UNE HISTOIRE DE L'EXHIBITION

Cet espace de la galerie d'art inuit constitue un dispositif spatial qui s'inscrit dans l'histoire culturelle occidentale de l'exposition et de ses exhibitions d'objets.

Les critères normatifs de l'espace de la galerie sont inscrits dans son volume, sa configuration et ses objets. Cet espace pose un cadre qui influence non seulement le choix des objets exposés, mais permet aussi d'observer le degré d'altérité des visiteurs pour ceux-ci à travers comportements et discours. Cette mise en ordre forcée de l'espace prend ses marques et trouve ses références dans un autre dispositif plus large ; celui de la classification spatiale effectuée par l'ensemble des espaces d'exhibition depuis près de deux siècles.

1. Le sentiment d'authenticité

En quoi la galerie d'art inuit favorise-t-elle la mise en scène des objets par le sentiment d'authenticité, de l'objet dit *de valeur* jusqu'à sa promotion dans le tourisme ?

D'abord évoquée dans l'espace du musée (Trilling, 1972), la notion d'authenticité a ensuite été questionnée par le monde du tourisme, en tenant compte de la notion de *valeur* dont la définition évolue[9] selon les types d'objets et leur *rang*[10] dans l'art occidental.

L'objet exhibé comme une pièce unique permet en effet de développer un fort sentiment d'authenticité. Comme vu dans le précédent chapitre, le visiteur de prime abord contemplatif se révèle à la recherche de cette valeur d'authenticité au fur et à mesure de la visite dont l'aboutissement peut être l'acquisition d'une pièce de la galerie.

> « B : Ces pièces-là, elles sont uniques… elles sont très belles à cause de ça justement… Et au moins on sait d'où elles viennent, c'est sûr que c'est authentique… bref, c'est pas du mastoc ! »
>
> Entretien M.15

L'objet d'art inuit, c'est aussi une garantie d'authenticité de ce qui est considéré aux yeux du visiteur comme étant une *vraie* pièce, fabriquée artisanalement, et non reproduite à des milliers d'exemplaires.

> « B : Et puis moi, ce qui m'a plu, c'est que c'est toujours des pièces uniques, hein. Alors il y a des thèmes qui se répètent, mais c'est pas des pièces donc c'était… c'est une pièce qui est unique… c'est un art qui est pas cher, hein… »
>
> Entretien M.6

[9] Les recherches actuelles sur cette notion de *valeur* ont été jusqu'à présent assez limitées, mais tendent à émerger suite aux travaux effectués dans le domaine de l'art et du tourisme.

[10] Au gré des courants disciplinaires, on passe de la critique d'une fétichisation appliquée dans l'histoire de l'art, à un excès de relativisation de la part des *Visual studies* ; le risque de servir d'« alibi scientifique à une iconocratie marchande » (Lories *et al*., 2011 : 353) est relevé en ce qui concerne la qualité visuelle des objets d'art.

L'idée de possession de l'objet est très forte ici ; son appropriation par l'achat permet non seulement au visiteur d'acquérir un morceau d'Ailleurs chez lui, mais il permet aussi d'entamer un processus de domestication de l'altérité qui viserait à rendre familier l'altérité arctique, à terme. Les objets ne portent en effet pas seulement des critères esthétiques, mais aussi des significations importantes pour celui qui les observe ; à travers ces objets, il est donc souvent question de retour aux origines du monde et à celles de l'humanité pour le visiteur.

> « B : Cette galerie et ces pièces, c'est vraiment ce que ça évoque qui m'intéresse. C'est ce que ça fait vivre, quoi. Ca me touche beaucoup. Oui, l'art me bouleverse.
>
> A : et pourquoi ?
>
> B : oui, vous pouvez… Mais je crois que je vais être incapable de vous répondre, c'est… Je vais peut-être vous parler des formes primitives ou de l'art brut ou… enfin, je veux dire voilà, dénué de… on revient un peu à l'essentiel dans les formes de l'art inuit… moi, je vois des fœtus, je vois les premiers souffles de la vie, ouais, il n'y a pas trop de fioritures… Oui, ça, je trouve profondément touchant, vraiment… »
>
> Entretien Mme.12

Cette valeur de l'authenticité semble agir à travers les traits sobres, simples et dépourvus de détails des objets, leur donnant des qualités d'authenticité dont l'origine prendrait sa source dans une vision des visiteurs influencée par le primitivisme en tant que courant artistique occidental. Le primitivisme donne ainsi une première clé de lecture et de compréhension dans l'influence qu'il peut exercer sur l'imaginaire actuel du visiteur d'une galerie d'art, en travestissant en quelque sorte, son quotidien.

On assiste dans l'art inuit actuel à un processus de catalyse (Severi et de L'Estoile, 2008) primitiviste des premiers objets considérés longtemps comme de l'artisanat, et non pas comme des objets d'art au même titre que les œuvres occidentales. Le transfert des arts primitifs à l'art inuit correspondent aussi à l'imaginaire occidental qui oppose la Raison, propre à l'Occident, à l'émotion attribuée à l'Ailleurs. R. Goldwater (1938) relève cette perception du *primitif* ou du *sauvage* comme s'exprimant par les sentiments et les émotions (Jewsiewicki, 1991) et dont l'art autochtone serait un des véhicules principaux.

Les artistes inuit l'ont bien compris, les Occidentaux apprécient leur art à plus d'un titre ; le réinvestissement du primitivisme, dans son évolution, ressortirait comme une meilleure opportunité de reconnaissance culturelle. Acheteurs et créateurs vont donc investir l'art inuit de manière bien différente, mais toutes vont converger vers l'exportation de la signification culturelle originelle de l'œuvre. Pour le visiteur, la potentialité de l'objet d'art comme objet transitionnel dans le dispositif d'un espace, est intimement liée à l'affect. En ce sens, R. Goldwater s'exprime ainsi : « [l]es arts évalués par le XXe siècle sont des arts exotiques où l'on imagine que la technique a été tenu correctement subordonné par l'intensité de l'émotion exprimées ou les arts autochtones (ceux des populaires, des enfants et des fous) où, idéalement, le support serait effacée au profit d'une transmission directe de l'émotion »[11] (1938 : 254).

[11] Selon la traduction originale de "[t]he arts valued by the twentieth century are exotic arts in which it is imagined that technique has been properly kept subordinate by the intensity of the emotion expressed, or indigenous arts (those of the folk, children and madmen) where, ideally, the medium would be obliterated in favor of a direct conveying of emotion" (1938 : 254).

2. Authenticité et authentification de l'objet

La frontière entre art et artisanat est longtemps restée opaque. Outre l'expertise, la valeur marchande et l'évolution politique du statut occidental de l'objet d'art, celui-ci passe aussi par son institutionnalisation, et en particulier, par l'institutionnalisation de son caractère *authentique*.

A travers un processus d'esthétisation par l'exhibition des galeries ou d'autres formes d'exposition, l'objet d'origine ethnographique se mettrait progressivement au rang de l'œuvre d'art[12].

Outre la grande diversité de styles régionaux et la griffe personnelle de l'auteur, la spécificité de l'objet d'art inuit réside dans sa qualité à évoquer une impression de mouvement[13] dans l'immobilité de sa matière, d'après les dires d'un collectionneur d'art inuit de Berne rencontré dans la période de mes enquêtes de terrain. Cette caractéristique donnerait à l'objet d'art inuit sa valeur aux yeux de son acquéreur. Cependant, la notion de valeur occidentale d'un objet d'art n'est plus seulement déterminée aujourd'hui par sa qualité plastique, son caractère esthétique ou encore la simple renommée de son auteur, mais aussi par son *pedigree* (Bosc, 2001). Sally Price relève ce dernier critère comme « l'arbre généalogique authentifié qui fournit à l'acquéreur potentiel une garantie quant à la valeur de son achat » (1995 : 154), avec l'inventaire de ses propriétaires précédents, la traçabilité des lieux d'exhibitions et les publications où aurait figuré l'objet. Dans l'art inuit, les objets ne semblent pas encore affectés par ce critère occidental[14] de *pedigree*. Les visiteurs de la galerie évaluent par exemple, l'authenticité *géographique* et *culturelle*, selon le lieu de production des objets, mais surtout selon leur auteur, qui doit appartenir à une communauté inuit de l'Arctique, et qui soit renommée pour ses sculptures.

Dans la galerie, les objets d'art inuit de l'Arctique canadien se présentent comme authentifiés par le gouvernement canadien sous la forme d'un certificat attestant de l'authenticité, institutionnelle et institutionnalisée, de l'objet par sa fabrication artisanale à la main, par un artiste inuk du Canada. Ce type de certificat officiel (figure 17) porte l'indication du nom de l'artiste, de sa provenance, la dénomination du style de l'objet et sa date de fabrication, mais peu d'informations ou de support supplémentaire décrivent l'objet d'art inuit de manière exhaustive, sauf sur l'initiative privée du galeriste.

Cette authentification se présente sous la forme d'une petite étiquette visible devant la grande majorité des objets exposés à la galerie.

[12] Un autre problème se pose à la suite de ce constat ; celui de distinguer les objets d'art actuels ou récents d'origine ethnographique et les artefacts relevant de l'art primitif.

[13] Cette impression de mouvement peut être illustrée par la figure de l'ours dansant (figure 3).

[14] Contrairement à la vision occidentale, les artistes inuit de l'Arctique ont une approche pragmatique de l'authentique ; ils donnent d'abord de l'importance à une œuvre réaliste et artisanalement « bien faite » (Hessel, 1998 : 75) avant de considérer le critère de la qualité plastique.

Figure 17 : certificat de garantie Igloo-tag servant à l'authentification de l'art inuit de l'Arctique canadien.

Alors que les auteurs, dates et lieux de fabrication de l'objet ne sont pas directement visibles, le label d'authenticité reconnaissable par le logo d'un iglou semble le plus important pour le galeriste, soucieux de la provenance des objets qu'il met en vente dans son commerce.

L'équilibre entre esthétisme marchand et préservation culturelle semble assuré[15], quels que soient les motifs de la galerie, à travers son dispositif d'intégration, de reconnaissance et de valorisation[16] des cultures de l'ailleurs. Outre l'effet de levier du message politique et les maniements taxonomiques dans le passage de l'artefact à l'œuvre d'art, le tournant provient « uniquement d'un changement dans le regard porté à ces objets » (Steiner, 1994 : 107).

Bien que cette vision soit loin d'être aussi angélique, Jean Malaurie relèvera ces aspects de manière appuyée, notamment concernant le commerce des objets et leur marchandisation culturelle.

Si les objets d'art inuit ne comportent pas encore la marque d'un pedigree équivalent aux pièces d'art occidental, l'environnement d'exhibition de l'objet d'art inuit revêt un réel impact au niveau de sa mise en scène dans l'espace de la galerie d'art.

> « B : heureusement, il y a cette galerie… comme ça, on peut voir, ça existe vraiment »
>
> Entretien Mme.8

L'objet d'art autochtone s'est non seulement diversifié au contact du tourisme par un nouvel élan donné à l'activité créatrice, mais il s'est aussi développé en une multiplicité de fonctions au profit de nombreuses œuvres issues d'une forte demande occidentale ; l'objet ethnique à vendre doit avant tout répondre à une attente de l'imaginaire géographique.

Mais c'est dans la découverte de ce sentiment d'authenticité que se perd paradoxalement cette dernière ; la recherche d'authenticité serait toujours vaine, d'autant plus que les illusions du « devant de la scène »[17] sont souvent utilisées en fonction de l'évolution des tendances du tourisme. Sans être une imitation, la reproduction (Latour, 1999) d'une certaine culture touristique montre qu'au-delà de l'imaginaire géographique du lieu, c'est surtout dans l'imaginaire touristique que le sentiment d'authenticité prend sa source.

---

[15] Quelques bémols à cette authenticité de l'art inuit sont à relever. L'art « pour touristes », et l'art dit « d'aéroport », se sont aussi développés de manière industrielle en faisant pourtant l'objet de collections dans le réseau artistique et culturel mondial (Clifford, 1988 ; Errington, 1998). Un certain flou subsiste même sur la typologie de l'art inuit, vis-à-vis de l'art primitif des musées, et surtout sur la portée et les implications de la vision esthétisante sur ces objets dans les galeries d'art.

[16] En parallèle, les musées d'ethnographies et la diffusion de l'art primitif par les expositions coloniales (Goldwater, 1988 ; Jewsiewicki, 1991) alimentent le phénomène de démythification et de culte occidental voué à « l'œuvre d'art ».

[17] Notion empruntée aux travaux de D. MacCannell (1973) sur la mise en scène de l'authenticité dans le tourisme culturel patrimonial, où le 'front stage', la mise en scène à montrer aux touristes et le 'back stage' comme les coulisses de cette mise en scène font partie du processus de marchandisation de la culture.

Selon Erik Cohen (1988), tout d'objet d'aujourd'hui tend à devenir un jour authentique. Le temps ferait ainsi de l'authenticité à venir, une authenticité en perpétuelle émergence, d'où naîtrait ce désir récurrent du voyage et cette quête insatiable d'exotisme, dans une posture quasi addictive pour le voyage dans l'ailleurs de la part du touriste.

> « B : Plus je vais dans l'Arctique, plus j'ai envie d'y retourner… d'ailleurs, j'y vais chaque année, et ça, depuis la toute première fois, je suis tombée complètement sous le charme… »
>
> Entretien M.7

« La marchandisation ne produit […] pas automatiquement de l'inauthenticité » (Leite et Graburn, 2009 : 20) et le touriste peut aussi apprécier ce qu'il perçoit certes comme inauthentique – ou authentique pour lui mais pas pour un autre – mais néanmoins *bien fait*, en tirant satisfaction à le regarder ou le toucher. En ce sens, les tour operateurs et autres voyagistes savent très bien recréer des lieux aux situations dépaysantes correspondant à des besoins inspirés par la croyance en des archétypes puissants (Brunel, 2006), jusqu'à reproduire une image-clé attendue telle que le conçoit Rachid Amirou (1994b), et telle que peuvent les offrir les hauts lieux touristiques (Debarbieux, 1993). L'authenticité correspondrait donc à une quête toujours motivée par le touriste, quelle qu'en soit la forme ; l'authenticité mise en scène (MacCannell, 1973) reste recherchée par le touriste en tant qu'objet négociable et non mesurable en adéquation avec son sentiment.

La question de la valeur attribuée à ces objets par les Occidentaux – sous l'éclairage de leur authenticité – dépend fortement de la construction du regard sur l'Autre et l'Ailleurs que l'on peut retrouver dans l'historiographie de l'exhibition de ces objets.

C'est grâce à l'acteur-visiteur que sont atteintes ces phases de légitimations qui passent par la fabrication du sentiment d'authenticité. Le lien entre espace de l'art et espace du voyage en est renforcé et s'inscrit dans le parcours des visiteurs de la galerie.

III. De la galerie d'art au voyage : un dispositif spatial lié au tourisme

La mise en scène de la galerie d'art inuit est d'abord révélée par l'agencement de l'espace, les objets exposés et leur figure évocatrice du Grand Nord. Cependant, elle ne peut avoir du sens qu'en prenant en compte les interactions entre les visiteurs et ces objets, ainsi qu'avec le galeriste et les autres acteurs de cet espace, notamment dans l'appel au voyage induit par cet espace. Dans ce cadre, la galerie d'art fonctionne comme un dispositif spatial lié au tourisme pour ses visiteurs par la référence à l'altérité, thématique centrale des objets de la galerie d'art comme du voyage touristique.

A. LA GALERIE : UN RESEAU D'ACTEURS

Les interactions dans l'espace de la galerie impliquent non seulement de s'intéresser aux visiteurs de celles-ci, mais aussi à son fondateur, un galeriste vaudois de 48 ans qui a ouvert la galerie étudié ici en 2008. Deux entretiens formels d'une heure et demie chacun, le 22.05.210 puis le 17.05.2011, ont été effectués avec lui.

1. Le galeriste et ses motivations

a) L'ambition d'une reconversion professionnelle

Plusieurs raisons motivent le galeriste à avoir ouvert sa galerie d'art inuit : c'est à la suite de ces expériences de voyages et d'un « amalgame de souvenirs d'un Grand Nord de neige et de glace », avec l'élément déclencheur d'une rencontre de l'art inuit dans une galerie d'art[18] en France, que le galeriste a eu l'idée d'ouvrir une galerie d'art inuit :

> « Quand je suis rentré dans cette galerie et que j'ai vu ces pièces… c'était superbe, magnifique ! Heureusement qu'on l'a pas fait, parce qu'on aurait payé trop cher… des voleurs, ces galeristes ! (rires)… Non, mais on était à deux doigts d'acheter un gros ours dansant à 1'000 euros… à deux doigts de craquer… Et quand j'ai vu cet art, toutes ces pierres, ces pièces, il y a tout qui m'est revenu, le Grand Nord, les voyages, les Inuit, le grand froid, machin et tout… Sorti de là-dedans… on a eu le coup de cœur ! Après deux heures, je suis sorti abasourdi.
>
> […]
>
> Avant je ne connaissais pas l'art inuit mieux que ça, bien que j'ai toujours été intéressé par la sculpture ou la photographie animalières comme Hainard, on a plusieurs de ces oeuvres ».
>
> Entretien, galeriste, 17.05.2011

En recherche de nouvelles perspectives professionnelles en 2008, il évoque un « terrain favorable au changement ». Le galeriste n'est issu ni du monde de l'art ni de celui du commerce. Agé d'environ 45 ans et d'origine vaudoise, il appartenait auparavant au milieu des soins médicaux et hospitaliers, plus particulièrement celui de la psychiatrie où il exerçait le métier d'infirmier. Lors d'un entretien avec sa femme, celle-ci évoque qu'« il en avait marre de faire du mal aux gens… de les voir souffrir… » dans son ancienne profession (Entretien, femme du galeriste, 22.05.2010).

Pour le galeriste, c'était « un puzzle en construction depuis des années déjà avant de se décider après la visite à la galerie en France », une galerie où il est retourné plusieurs fois pour racheter 56 objets à son compte lors de la liquidation de ce commerce.

Dans le processus d'ouverture de sa galerie, celui-ci exprime notamment que :

> « [m]alheureusement, les propriétaires de la galerie là-bas, deux associés, se sont fâchés, au niveau financier… c'est pas un truc où tu te fais de l'argent comme ça, c'est quand même dur… si au bout de six mois… voilà… et puis je me suis donc trouvée un local et j'ai monté ça petit à petit […]. Jamais j'aurais cru devenir commerçant… et puis bon, commerçant, ça c'est un truc qui ne vient pas du tout au

[18] La galerie d'art en question a été anonymisée volontairement pour des raisons de protection des données.

> premier plan… et si je voulais vraiment gagner de l'argent, j'aurais fait tout sauf commerçant d'art inuit… ».

Insistant sur le fait d'être plus conseiller, dans les relations publiques, que vendeur, le galeriste privilégie surtout les événements et les rencontres « dans un rapport 70% - 30% » avec la vente des pièces. Par sa reconversion professionnelle avec une formation accélérée de quatre mois pour être auto-entrepreneur, ce galeriste réinvestit certaines de ces compétences et stratégies liées à sa première profession, lorsqu'il agence sa galerie ou s'adresse aux visiteurs.

b) Le choix de l'art inuit

Un entretien de près d'une heure et demie avec lui dans sa galerie un jour de faible fréquentation a révélé que le Grand Nord est d'abord synonyme pour lui d' « ouverture », d' « espace », de « lumières » et d'une forte « notion d'aventure ». Il apprécie particulièrement la « rudesse de la nature » et met en avant les paysages de nature qu'il associe aux tempêtes de neige, à la glace, aux ciels pâles et à des lumières extraordinaires qu'il compare à celles du lac Léman, en disant des lumière du Grand Nord que « c'est comme ici… les lumières sont superbes, on a des couchers de soleil d'hiver sur le lac, des ciels très bleus, turquoises, rouges, jaunes, toutes les couleurs… on en a aussi sur nos glaciers, en montagne quand il fait très froid, que l'air est pur… Et bien là-bas [Grand Nord], c'est comme ça, mais pendant des heures et des heures… le soleil reste à raz et ne se couche pas ».

Il décrit ces éléments du Grand Nord en les associant aussi à une dimension temporelle ; celle des souvenirs d'enfance, privilégiant ses expériences passées plus ou moins lointaines dans le temps:

> « Quand les enfants étaient petits, on allait souvent passé des semaines en montagne, l'été, l'hiver… j'ai fait beaucoup de ski, j'adore le ski, je skie depuis tout petit, et puis tout ça, c'est vrai que ça me rapproche du Nord… disons, presque par logique parce là-haut, ben, il y a de la neige, des grands espaces… »
>
> Entretien, galeriste, 17.05.2011

La distance symbolique entre les espaces montagneux de Suisse et les grands espaces arctiques, serait ainsi réduite au minimum pour lui, dans l'espace et dans le temps, par la pierre angulaire de l'atmosphère donnée par le ressenti des lieux :

> « Même si c'est vrai qu'ici, c'est assez étriqué comparé aux grands espaces, moi je dirais qu'on peut très bien ressentir le Grand Nord dans le Jura un jour de tempête comme au Canada ou autre… après je pense que t'arriverais même pas à définir où c'est que t'es… Moi, j'ai vu des gens avec des chiens de traîneaux, traverser le Jura, ça avec un bel éclairage, une tempête de neige et tout… et si tu prends la photo, ça pourrait très bien être au Nord… Après euh, voilà… on retrouve le froid, la neige autant dans les Alpes que dans le Nord »
>
> Entretien, galeriste, 17.05.2011

Plus loin dans l'entretien, le galeriste affine et donne les détails sur ses préférences dans les paysages du Grand Nord :

> « Je préfère la Norvège à la Finlande… la Finlande, c'est très beau, mais quand même très très plat, et puis moi, j'ai besoin de montagnes, donc euh… donc, la Norvège, de ce côté-là, c'est plus montagneux, il y a des grands fjords, des montagnes quasiment aussi hautes, des glaciers, on est allé visiter des glaciers, il y a un des plus grands glaciers du monde en Norvège, donc euh… c'est pour ça aussi que j'aime bien le Groenland… donc c'est vrai que je suis quand même attiré par ces grands paysages… mais un petit peu alpins, et surtout les paysages du Nord ».
>
> Entretien, galeriste, 17.05.2011

Ces espaces différents mais indifférenciés par le ressenti, fait du Grand Nord un objet qui est plus qu'un lieu géographique ; les sens qu'il procure en fait un objet à part entière, éminemment symbolique et construit par des ressentis et des expériences de « lumières magiques et indescriptibles » pour lui.

Il a beaucoup voyagé en Norvège (Cap Nord), en Suède et en Finlande, en été et en hiver, mais aussi en Islande, au Canada puis sur le plus haut sommet groenlandais, le Mont Forel, à l'est du Groenland, durant l'été 2012.

c) La promotion culturelle et touristique

Ses motivations de voyage en Arctique rejoignent les éléments de description du Grand Nord citées ci-dessus, en lien avec l'expérience personnelle d'une atmosphère particulière donnée par les « paysages » ou les « balades en pleine nature » où les sens et les sensations, sont présents. Cependant, « marcher sur des lacs gelés ou dans la neige », « avoir un échange avec la nature », ne constituent par les seules raisons de voyage en Arctique. Il y a aussi le côté « mythique » des explorations, notamment au Groenland, « quand même, plus grande île du monde, avec des conditions assez dures et découverte assez tardivement… en 1300-1400, par les vikings norvégiens qui l'ont appelé *Greenland*, pays vert ».

Bien que secondaire, la « rencontre avec les gens » sur place constitue aussi une raison importante de ces voyages ; en décrivant son futur voyage au Groenland et son logement chez l'habitant, il fait référence à la notion de partage et d'échange : « je pense qu'ils sont aussi contents, parce que ça leur apporte et puis nous, ça nous apporte, c'est sympa… » (entretien galeriste, 17.05.2011).

Le site Internet de sa galerie consacre une partie de sa présentation à son histoire personnelle et à son intérêt pour l'Arctique qu'il associe à la montagne, à ses voyages en Suède, à la neige et au froid :

> « Pendant de nombreuses années, hiver comme été, avec ma femme et mes trois enfants sommes partis à la découverte de la Suède, de la Finlande et de la Norvège. Nous sommes tombés amoureux de cette nature extraordinaire et de ces peuples du Nord si accueillants...
>
> Les paysages grandioses et cette lumière si caractéristique de ces paysages chaotiques des grands fjords aux grandes étendues parsemées de mille lacs. Les aurores boréales de l'hiver semblent sortir directement de contes fantastiques. Cette saison d'été perpétuellement flamboyante. »
>
> Site internet de la galerie Soleil de M'Inuit,
> sur http://www.soleildeminuit.ch,
> consulté le 12.12.2010

Le galeriste joue un rôle bien particulier vis-à-vis du visiteur : hormis l'organisation de la galerie, son agencement, et la mise en place des revues sur les exploits d'explorateurs contemporains en Arctique présents sur le comptoir, le galeriste raconte beaucoup de ses expériences de voyages aux visiteurs. Il se fait ainsi le porte-parole des voyageurs du Grand Nord par sa propre expérience, mais aussi par l'imaginaire qu'il contribue à avancer à travers ses récits.

> « Moi, je fais aussi de la pub pour les voyagistes. Maintenant, il ne faut pas que j'en fasse trop, parce que le gars qui a un budget, soit il se fait un voyage à 5'000 euros, soit il se paie une pièce à 5'000 euros… il va faire 'ou' et pas 'et', il va pas faire les deux, en somme »
>
> « Ils m'apportent beaucoup de leur photo de voyage, aussi. »
>
> Entretien galeriste, 17.05.2011

Outre ce rôle de colporteur moderne, il tente de faire partager ses émotions avec le visiteur par le discours en évoquant entre autres l'harmonie de l'humain avec la nature. Cet imaginaire auto-suggestif est présent dans un discours où le galeriste est d'abord un vendeur de rêve et un passeur d'atmosphère. La tête d'ours sculptée qu'il porte autour du cou sous forme de pendentif incite le visiteur à acheter un des objets dans la galerie, mais semble accessoire par rapport au témoignage que celui-ci peut apporter lorsqu'il échange ses sentiments sur l'Arctique et ses objets exposés. Au-delà de la beauté de l'objet, le visiteur s'intéresse surtout à ce que l'objet choisi pourrait lui inspirer comme plus-value quotidienne en termes d'imaginaire. L'objet fabriqué par un artiste inuit semble être le témoin authentique d'un état d'esprit du Grand Nord que le galeriste rend accessible par sa position d'intermédiaire entre le *nous* et le *eux*.

> « J'aime bien rencontrer les gens, on discute beaucoup, et ils me demandent comment c'est là-bas…
>
> […]
>
> « Là [galerie], tôt ou tard, ils parlent du Grand Nord, de leur représentations… ou il y en a, ils rêvent d'y aller et puis ils achètent une pièce justement pour combler un petit peu ce rêve parce qu'ils pourront jamais se payer un voyage là-bas, alors ils se prennent une petite pièce à 300 balles, et puis ils ont un morceau de Nord, quoi… il y a aussi de ça, je pense, dans ce sens-là. »
>
> Entretien, galeriste, 17.05.2011

Ainsi, le galeriste joue un rôle de chef d'orchestre dans ses multiples fonctions de vendeur, de conseiller, de conteur. Avec une voix calme et posée, il accueille le visiteur dans l'espace de la galerie, le laisse d'abord contempler les objets pour ensuite l'aborder pour converser. Son rôle ne s'arrête pas au simple négoce, mais il est polyvalent, comme on le découvre de façon transversale tout au long de ce chapitre.

La galerie d'art est aussi un espace de la socialité et de socialisation : en effet, lieu d'animation, de rencontres et d'échanges, elle sert non seulement de plateforme éducative, mais aussi de place de promotion touristique. Plusieurs acteurs comme le galeriste, les voyagistes ou les médias, adoptent des rôles interchangeables, en adaptant

leur discours selon les circonstances et les événements de la galerie. Les acteurs du tourisme vendent leurs voyages par des relais tels que responsables de Tour operateurs, guides ou/et conférenciers.

2. Les visiteurs de la galerie d'art inuit

Outre le galeriste, le visiteur est l'acteur central moteur de la galerie.

Plusieurs types de personnes visitent la galerie d'art : du simple curieux n'ayant aucune idée de cet art et de sa provenance, à l'amateur féru de voyages dans le Grand Nord avec un intérêt limité pour l'art, au chef d'entreprise amoureux d'esthétique, jusqu'au guide polaire ou au directeur d'agence touristique pour la promotion de ses voyages. En ce sens, la galerie représente donc un terrain de choix pour mener une enquête, de sa préparation à sa réalisation effective, en présence de divers acteurs qui s'inscrivent dans une des nombreuses chaînes[19] de représentations du Grand Nord.

Dans leur relation au voyage, différents profils se distinguent : le curieux de la première fois, pour qui la galerie fait rêver à une éventuelle réalisation par le voyage, le visiteur qui a déjà voyagé dans le Grand Nord et pour qui la galerie est un espace de remémoration d'un voyage précédent, et celui pour qui la galerie d'art est un retour en enfance, indirectement, et souvent nostalgique d'un passé perdu lié à un rejet de la modernité.

> « A : pourquoi vous venez à la galerie ?
>
> B : Ah, moi, je profite de venir à la galerie pour me changer les idées, j'aime bien, c'est beau et puis, c'est calme, on peut rêver un peu… »
>
> Entretien Mme.12

Bien que commerciale, la galerie d'art est un espace de l'esthétisme alors que les musées ont pour but principal la conservation et la recherche scientifique des pièces exposées. On vient donc dans une galerie d'art d'abord pour voir un objet et simplement pour le contempler. On s'arrête et regarde un objet parce que celui-ci est attirant, attractif, de par ses diverses significations symboliques. Un objet n'est ainsi pas seulement *beau*, mais il est souvent évocateur de l'Autre et de l'Ailleurs différents, d'un Ailleurs fascinant, d'un Ailleurs que le visiteur a envie de (d'entre-)voir, de rencontrer.

> « Regardez cet ours, là… ça doit être extraordinaire de le voir sur la banquise… majestueux, sur un monde de glace comme nulle part ailleurs »
>
> Entretien M.17

Dans les motivations des visiteurs à entrer dans la galerie d'art autochtone choisie pour l'étude, l'objet d'art, après la simple curiosité ou son attrait esthétique, fait presque immédiatement référence à une provenance géographique : le Grand Nord.

> « A : que représente cette galerie d'art, pour vous ?

[19] J'entends par « chaînes », les divers circuits possibles de construction de l'imaginaire du Grand Nord.

B : Mais... cette galerie d'art, moi je l'associe au Grand Nord… ça, oui »

« A : Vous avez des sculptures comme ça ?
B : oui, on en a à la maison, bon, pas tout le Grand Nord, mais une partie… »

Entretien Mme.12

Pour le visiteur, ces objets contiennent aussi un exotisme du Grand Nord, lié à la mise en scène de la galerie.

« A : pourquoi vous venez à la galerie ?

B : C'est un art qui me parle. Ca vient surtout des pays du Grand Nord comme le Canada, oui, là-bas il y en a […] C'est des gens… ils faisaient ça à la lime, à la scie, hein… ils faisaient comme ça ! »

Entretien M.6

La galerie est un espace où les acteurs interagissent autour d'un même sujet, en l'occurrence, l'Arctique.

La culture matérielle de la galerie comporte des objets comparables à des « outils conviviaux » (Illich, 1973 : 27) qui servent autant la socialité des lieux qu'une puissance évocatrice de l'altérité arctique. La proximité physique aux objets est directe pour le visiteur. Posées le plus souvent sur un support d'exposition neutre, ces pièces ne comportent pas de cordelettes de sécurité à l'instar de celles de certaines galeries d'art contemporain. La distance avec l'objet de l'Ailleurs est ainsi presque annulée : on peut contempler, toucher, retourner, caresser, peser et donc *s'approprier* l'objet d'art inuit pendant le temps de la visite, voire plus.

« B : Ces pièces sont tellement belles, de cette pierre toute lisse avec des lignes et des formes douces… et quand vous voyez un ours qui semble en train de nager, dans le mouvement qu'on peut deviner, vous avez envie de le caresser… là, au moins, on peut… »

Entretien, M.4

Lieu de rencontre pour les amateurs et/ou collectionneurs de pièces d'art, cet espace particulier de la galerie d'art autochtone recouvre de nombreuses fonctions. Outre les fonctions de base telles que la contemplation, le commerce ou la socialité que la galerie permet autour d'objets, la matérialité de ceux-ci va au-delà de l'art et de sa signification globale ; c'est bien une autre manière d'appréhender l'altérité qui est testée ici.

C'est en termes d'expérience que le visiteur vient fréquenter la galerie dans son ensemble : il se laisse porter par ses sens et ses impressions de cet espace particulièrement fort en puissance évocatrice.

« A : et votre intérêt de venir à la galerie ? Ce n'est la première fois que vous venez ici, n'est-ce pas ? Qu'est-ce qui vous plaît, ici ?
B : L'art… l'art inuit. Alors bon, j'aime bien… Je ne sais pas comment il s'appelle…
A : Munier ?

> B : Munier… je suis aussi assez… voilà, il m'envoie aussi ses courriers, j'aime bien l'idée qu'il a de… je suis venue ici à une initiation bon, c'est pas une initiation… Mais une présentation des tambours chamaniques, et puis à… Et pis voilà… Et puis je trouve que c'est chouette de faire vivre ce magasin autrement que en vendant… Bon, il vend bien sûr, mais il expose, il fait vivre cet art-là… ce peuple, cette terre, autrement que… voilà, pour s'enrichir. »
>
> Entretien M.14

L'espace de la galerie d'art inuit et ses objets constituent aussi un espace de remémoration et de souvenirs de voyage dans les destinations où des objets similaires ont été remarqués ; revoir ces objets permet un retour au Grand Nord déjà vu et déjà vécu. Avant un récit sur les détails de son voyage, un interviewé exprime :

> « C : oui, tous les samedis je m'y rends, je regarde… Qu'elle soit ouverte ou pas… bon ça fait pas longtemps que… bon ça fait quand même quelque temps qu'on est entré, mais c'est vrai… moi, je me fais plaisir avec les yeux, quoi… ça fait envie. Parce que je trouve des… Au niveau des sculptures, je trouve qu'il y a des très très belles choses que, quand j'étais en Alaska ou au Canada, que j'ai vu sur place et puis que je retrouve ici… »
>
> Entretien M.16

Cette récurrence d'y aller « chaque samedi », de retourner régulièrement à la galerie, outre la beauté des pièces exposées, concerne aussi le plaisir de se retrouver dans ses souvenirs de voyage dans le Grand Nord.

S'ils discutent peu ensemble lors de la visite, les langues se délient suite à des demandes d'informations au galeriste, souvent source de discussions.

Les visiteurs témoignent aussi de ce qu'ils pensent du dispositif de la galerie comme passerelle entre l'Ailleurs lointain et l'ici :

> « C'est courageux d'ouvrir un galerie, économiquement… C'est aussi assez original de présenter cet art-là, je trouve… […] ce qui me touche beaucoup, c'est que ce sont des artistes qui vivent de… enfin, qui créent les objets, qui sont là-bas et qui vivent de ça. »
>
> Entretien M.17

Ils réagissent parfois vivement d'après le galeriste, qui s'est fait dire par ces premiers visiteurs en 2008 « qu'ils espéraient que les Inuit gagnaient aussi bien leur vie, aussi bien que lui ».

Le galeriste relève aussi un profil de visiteurs ultra sensibles à l'art et aux émotions dégagées par les objets de sa galerie :

> « J'ai des visiteurs qui se livrent, ici… certains sont presque au bord des larmes, un monsieur, là, je me rappelle, ça l'avait remué de voir ces pièces, là… oui, il y a beaucoup d'émotions lors des visites… »
>
> Entretien galeriste, 15.05.2010

3. Les voyagistes de la galerie

Régulièrement, les deux grands voyagistes spécialisés dans les séjours touristiques en Arctique, *Grands Espaces* et *Grand Nord Grand Large*, organisent des conférences et événements de promotion au sein de la galerie d'art inuit étudiée.

Dans ce cadre, la galerie d'art inuit de Morges est plus qu'un simple espace d'exposition et de vente d'objets ; outre les conférences des voyagistes, de l'entrée jusqu'à l'arrière-salle de la galerie, le visiteur est invité à changer de statut, passant de celui de simple visiteur à celui de touriste potentiel. Ce changement de statut fait partie d'un processus dans lequel la galerie d'art inuit s'inscrit en tant que dispositif spatial lié au tourisme.

Plusieurs éléments de l'ambition touristique sont bien présents dans la galerie comme les lectures sur le Grand Nord exploré par exemple. Les ouvrages réservés à la lecture dans les étagères de l'arrière-salle de la galerie concernent des récits de voyage et d'aventure dans le Grand Nord. Ainsi, les romans et expéditions de J. Malaurie ou de Paul-Emile Victor sont accessibles aux visiteurs de la galerie lors de sa visite. Outre ces documents présents de manière permanente, la galerie se fait aussi directement espace de promotion touristique en servant de lieu de rencontre et de diffusion ponctuelle de projections publicitaires des agences *Grand Nord Grand Large* (GNGL) et *Grands Espaces*. En effet, les newsletters envoyées par la galeriste ainsi que des affiches accrochées à la vitrine et à la porte d'entrée de sa galerie, font part des événements de promotion touristique d'agences, comme la figure ci-dessous l'illustre.

Intitulée « Conférence « les ours blancs » », cette affiche propose une présentation de la vie de l'ours polaire par un conférencier, Christian Kempf, naturaliste expérimenté, ancien Professeur de l'Université de Strasbourg. Actuellement Directeur de l'agence de voyage *Grand Espaces*, ce voyagiste organise des séjours de croisière dans l'Arctique. Si le sujet de cette conférence ne concerne que peu la question de l'art inuit, des objets de la galerie, il interroge en revanche les lieux de vie de la faune arctique sur place.

Or, lors de cette conférence, bon nombre de participants s'exclamaient vouloir aller sur place devant la beauté des images montrées. Le message d'informations sur le mode de vie d'un animal arctique transforme peu à peu le visiteur en touriste potentiel. Le voyagiste en question marque d'ailleurs sa présence par le logo de son agence sur le côté gauche en bas de l'affiche, autant qu'à la fin de la conférence où il mentionne les séjours organisés pour aller voir ces ours sur place.

Figure 18 : affiche de la conférence « les ours blancs » du voyagiste de *Grand Espaces* à la galerie d'art inuit de Morges, 11.02.2011.

Figure 19 : capture d'écran du site de blog de l'agence Grand nord Grand Large où est fait la promotion de a galerie d'art inuit de Morges, 14.09.2011.

Le logo de la galerie d'art inuit est aussi apposé en bas à droite de l'affiche en question (figure 18), renseignant sur l'implication du galeriste et de son partenariat affiché entre lui et le conférencier, entre le monde de l'art et le monde du voyage touristique. Les éléments et couleurs de l'affiche sont aussi significatifs : la présence de la glace, de la mer et d'un ours, sous des couleurs exclusivement nuancés de blanc et de bleu principalement, correspondent à une image du Grand Nord orientée spécifiquement sur ces couleurs.

En outre, le blog intitulé *blog de glace.org* du voyagiste *Grand Nord Grand Large* informe sur les événements autour de la thématique de l'Arctique, mais fait aussi la promotion de la galerie d'art inuit étudiée, comme le montre la figure 19. Les informations complémentaires de la galerie sur cette page internet sur ce blog révèle cinq photos ; une de la salle principale de la galerie, trois de sculptures d'ours dont deux dansants et un marchant, et une photo d'une sculpture reproduisant une femme inuit et son enfant.

Les événements à la galerie qui ont lieu une à deux fois par an, sont des invitations à une conférence ou encore à un vernissage. Ils sont généralement suivis d'un apéritif organisé dans la galerie par le galeriste, comme l'affiche le mentionne. La présentation des voyages de *GNGL* du 13 novembre 2010 et la conférence du 11 février 2011 auxquelles j'ai assisté, m'ont permis de mesurer l'impact du discours et du film promotionnel sur la cinquantaine de visiteurs intéressés lors de ces soirées de promotion touristique. Le film présenté en 2010 montrait des scènes tournées sur les bateaux de croisière sans cacher les intempéries ni les dangers de la navigation. Le/la voyagiste ne poussait en rien au voyage qu'elle conseillait plutôt à des gens en pleine santé et qui

n'ont pas peur de l'aventure. Et c'est précisément ces propos qui vont servir de déclencheurs au voyage, comme un gage d'authenticité pour un voyage réussi. Le galeriste avait ouvert la soirée par un mot de bienvenue et clos l'apéritif par une invitation à réfléchir et revenir pour tout autre renseignement sur l'exposition, la conférence ou le voyage. Seuls des échanges d'adresse courriel ont eu lieu à ce moment-là et la soirée s'est poursuivie avec un apéritif convivial où les visiteurs conversaient entre eux sur leurs expériences de voyage ou se regroupaient pour commenter les objets exhibés.

Outre la promotion du Grand Nord par les conférences, blogs et autres canaux de communication dont la galerie d'art inuit se fait le relai, l'objet d'art inuit, dans sa représentation pour le visiteur, agirait comme le concentrateur d'une certaine image de l'Arctique rêvé et dont l'accès mental serait possible dans un monde devenu accessible par le voyage touristique aujourd'hui.

B. LA GALERIE D'ART INUIT, UN TREMPLIN AU VOYAGE

Même si la galerie d'art inuit induit déjà l'altérité par la désignation même de son espace, ces objets restent inhabituels pour le contexte de l'*Ici* ; on ne fabrique pas d'ours en pierre dans les Alpes. Ce type d'objets ne fait donc pas partie du contexte socio-culturel suisse ou occidental de prime abord. Comme vu précédemment, les objets de la galerie d'art inuit font donc assurément référence au Grand Nord. Pour les visiteurs, le Grand Nord se caractérise par des qualificatifs récurrents dans le discours, liés étroitement aux figures des objets d'art inuit. Ainsi, la figure du chasseur/pêcheur, de la femme avec enfant, de la faune, comme de l'ours, du mode de déplacement en traîneaux, des vêtements évoquant le froid, des anciennes habitations comme l'iglou de glace, agissent comme le concentré de ce à quoi le Grand Nord devrait ressembler dans la réalité pour les visiteurs. Or, si ces figures apportent une certaine idée du Grand Nord, l'atmosphère de celui-ci ne semble pouvoir être *ressentie* que par la confrontation directe aux lieux de cet imaginaire, dans le réel. Le Grand Nord « froid », composé d' « odeurs » donne à l'espace de la galerie d'art une fonction de tremplin direct au voyage, comme en témoignent les entretiens avec les visiteurs de la galerie. Suite à quelques mots échangés sur le galeriste, un des interviewés s'expriment en ces termes :

> « B : Je voulais justement passer pour parler avec lui, justement pour le Nord, je me disais, et je crois que je lui ai dit, mais si une fois il y avait un petit voyage, mais à trois ou quatre personnes en voilier, là-haut… qui se refaisait là-bas, je partirais. »
>
> Entretien M.20

> « Oh, on se sent vraiment bien ici… c'est calme, on a le temps… quand je vois tout ça, ça me donne envie de partir au Nord, au calme… »
>
> Entretien Mme.1

Les sensations semblent ainsi inscrites dans cette idée du Grand Nord et semblent accessibles par le voyage en Arctique.

Le système en réseau de la galerie est aussi révélé par le lien établi entre art et voyage. Dans ce cadre, les objets d'art inuit de la galerie de Morges rappellent à un visiteur ceux rencontrées lors d'un séjour en Alaska dans l'extrait d'entretien suivant :

« B : Mais justement, j'aime beaucoup ces petites sculptures, j'aimes ces… Et puis ces photos, je les trouve toujours magnifiques. Enfin, ces photos… ou ces tableaux, je ne sais pas… parce qu'il y a toujours des trucs magnifiques à exposer.
A : et qu'est-ce qui vous plaît dans ces sculptures ou photos ?
B : les animaux… ce que je ressens…
A : oui, ce que vous ressentez…
B : ah, c'est… je trouve que c'est puissant, c'est très puissant comme sculpture. Je veux dire, cette pierre, ça évoque quelque chose de… ben, c'est très terrien, donc euh… c'est rassurant, voilà… quelque part, par rapport à la neige qui est pas rassurante, ben là, ça, c'est rassurant. Ca me rassure plus que la neige.
A : ah oui ?
B : alors pour moi, c'est surtout les ours qui sont… je trouve, assez impressionnant… oui, je les trouve toujours tellement magnifique, avec ces formes lisses, rondes… Et puis ben, c'est vrai que quand j'ai été justement en Alaska, alors ça, on ne s'en est pas privé, parce que vous avez toutes sortes de sculptures et vraiment, il y en a vraiment des sublimes…
A : il y avait des objets comme ça ?
B : oui, il y en avait. Mais il faut aller dans les galeries.
A : ah ?
B : oui, parce qu'ailleurs, c'est un peu plus brut, c'est pas aussi fin, aussi bien fait…
A : donc pour vous, c'est surtout une question que ça soit bien fait ?
B : il faut que ça me plaise, oui, mais c'est de toute façon des objets qui me font penser au Grand Nord, il y a quand même une part d'imaginaire qui rentre de nouveau, oui, oui… »

Entretien M.17

L'espace de la galerie est donc une mise en relation avec le Grand Nord pour son visiteur, mais aussi une mise à l'épreuve inavouée de son rapport à l'Autre et de son désir pour l'Ailleurs.

Le visiteur a donc le loisir d'évaluer son ressenti et son degré d'altérité dans ce dispositif spatial de la galerie. Le voyage réalisé constituerait un degré d'altérité supplémentaire à celui du contact avec l'objet d'art inuit. L'espace de la galerie permet une lecture du monde dont on peut mesurer les effets par les discours qui s'y tiennent :

« B : J'adore venir ici, ça me transporte dans un autre monde tout en étant ici… ça ne dure pas, mais je m'évade quand même. Ca me permet aussi de voir si je me lance pour aller là-bas, sur place… il faut que je m'imprègne de l'ambiance d'abord… mais chaque fois que je viens à la galerie, ça me donne envie de voyager et d'aller les voir, ces Inuit… »

Entretien M.15

Le voyage représenterait ainsi une rampe d'accès à la culture de l'Autre et de l'Ailleurs. Par ses multiples fonctions, la galerie d'art s'inscrit donc véritablement dans l'industrie du tourisme par ses diverses fonctions. Elle rejoint ainsi la structure des dispositifs composant l'altérité dans l'*Ici* parmi les musées, festivals et autres événements culturels. Comme le souligne J. Myerscough (1988), l'art peut agir comme un aimant dans l'attrait pour une destination. Ainsi, le statisme de ces objets n'est qu'apparent. Outre les stratégies de valorisation culturelle, les dispositifs spécifiques présents dans la galerie, laissent majoritairement la place aux émotions, à la spontanéité du ressenti au contact des sculptures ou des estampes exposées, lors de visites. Par association, le voyage va peu à peu devenir la préoccupation principale pour les visiteurs de la galerie à travers

les objets et cela incitera le visiteur au départ. La galerie d'art devient alors elle-même une expérience touristique, en passant d'une mise en scène esthétisante à une mise en scène *touristifiante*.

L'incitation au voyage demande la convergence de plusieurs acteurs tels que le galeriste, les voyagistes ou encore les médias. Ceux-ci n'hésitent pas à changer de rôles selon les circonstances dans la galerie ou à adapter leur discours télescopant ainsi souvent leur rôle attribué au départ. Ce phénomène s'inscrit dans la tendance qu'ont les galeries à échanger leur fonction, parfois ambige, en se calquant sur le musée d'art ou encore sur le magasin de souvenirs : « [l]es musées d'anthropologie exposent leurs "chefs-d'œuvre" et les musées d'art expliquent de plus en plus les contextes de production des pièces qu'ils présentent » (Dubuc, 1998 : 88). La galerie d'art est ainsi plus qu'un simple espace d'exhibition ; celui-ci se joint aux chaînes d'institutions faisant découvrir l'Autre et l'Ailleurs tout en en faisant la promotion.

CONCLUSION

La galerie d'art se fait ainsi espace de médiation (Berten, 1999) dans les interrelations entre acteurs et objets. Dans le processus de construction de l'altérité, l'objet d'art de l'Ailleurs contemplé, commenté et/ou acheté dans l'Ici, prendrait la fonction d'objets *transitionnels* en projetant le visiteur dans le monde d'un éventuel voyage à réaliser.

La galerie d'art n'est ainsi pas seulement une salle destinée à vendre des objets par le mode de l'exhibition, mais elle constitue aussi, du point de vue du visiteur, le processus dans lequel elle engage celui-ci à partir dans l'Ailleurs. La question de la désirabilité est inhérente à l'exotisme et l'espace de la galerie en constitue un des vecteurs. Cependant, la prise de décision au voyage se fait en fonction d'autres critères comme celui de l'attirance pour un Grand Nord sublimé. L'accès facilité au voyage dans les destinations atypiques, a aussi une influence dans la prise de décision effective de voyager. Pourquoi voyage-t-on ? Pour aller plus loin, là où personne n'est encore allé, là où c'est authentique. La question de l'authenticité joue un rôle particulier et central, au-delà de la définition de D. MacCannell (1976) qui voit l'authenticité comme la construction d'une représentation considérée comme réelle, une notion construite qui échapperait à la modernité.

Dans le processus du voyage, on a vu que si le discours touristique tend à soutenir l'authentique, la pratique n'empêche pas d'entraver cette authenticité revendiquée au départ. Dans ce contexte, la notion d'authenticité interpelle, notamment dans le rôle que celle-ci joue dans l'incitation au voyage touristique. Cette notion ne peut être appréhendée sans un retour aux caractéristiques de l'Arctique imaginé au sein de cet espace de la galerie, où perdurent de puissants stéréotypes du Grand Nord.

L'espace de la galerie d'art inuit en Suisse a enfin permis de révéler la mise en système de toute une série d'éléments qui fait de cet espace le lieu d'interactions variées dans le dispositif spatial, entre lieu, objets et acteurs. La présentation des principaux types d'acteurs rencontrés à la galerie lors de mon travail de terrain, révèle la polyvalence des fonctions de la galerie qui s'activent par le jeu des acteurs. Par son agencement, ses normes, son potentiel, cet espace dédié au commerce de l'art, devient un espace de l'altérité où le désir de voyage et le tourisme prennent le relai.