

Daniel Chartier

*« Au-delà, il n'y a plus rien, plus rien que
l'immensité désolée¹. »*

*Problématiques de l'histoire de la représentation des
Inuits, des récits des premiers explorateurs aux
œuvres cinématographiques²*

Résumé

Dans cet article, l'auteur trace l'évolution historique de la représentation culturelle des Inuits, à partir des récits des premiers explorateurs arctiques au début du XIX^e siècle, jusqu'aux œuvres cinématographiques documentaires, ethnographiques et de fiction qui en ont permis la cristallisation et le renversement à la fin du XX^e siècle. Il démontre que cette image des Inuits relève de siècles de discours, dont une partie seulement — et transmise récemment dans l'univers occidental — a été produite par les Inuits eux-mêmes. Les premiers discours européens la situent dans une dimension mythologique à la source de laquelle se trouvent les hyperboréens de l'Antiquité. Alimentée par la méconnaissance des territoires arctiques — le pôle n'a été atteint qu'autour de 1910 — et par une superposition de textes issus de diverses cultures, la figure de l'Inuit traverse les XIX^e et XX^e siècles, d'abord dans les premiers récits des explorateurs, puis dans les ouvrages encyclopédiques du XIX^e siècle, les recherches ethnographiques, et finalement dans les œuvres cinématographiques, en passant par la publicité et les arts visuels. Peu à peu, soutenue par une prise de parole postcoloniale, la figure de l'Inuit s'est dégagée de ces représentations pour permettre au personnage d'accéder pleinement, dans les œuvres, au statut de sujet.

Abstract

In this paper, the author traces the historical development of the cultural representation of the Inuit based on the writings of the first Arctic explorers at the dawn of the 19th century, as well as on the documentary films, ethnographic studies and fictional works that both helped crystallize its history and reverse its direction at the close of the 20th century. The author demonstrates that our vision of the Inuit stems from centuries of views and opinions held concerning this people, of which only a part — and that only recently transmitted to the western world — has been produced by the Inuit themselves. The first European thinking on the Inuit accords them mythical status, which they share with the Hyperboreans of Antiquity. Fed by a lack of knowledge of the Arctic — the North Pole was not reached until around 1910 — and by the accretion of texts emanating from different cultures, the vision we have of the Inuit wended its way through the 19th and 20th centuries, starting with the first writings of the explorers, and gradually expanded upon in 19th century encyclopaedic works, ethnographic research, and also in

films, advertising and the visual arts. Ever so slowly, and strengthened by finding their voice in our post-colonial age, a clearer vision of the Inuit has emerged from these representations to allow this people to take centre stage, with its own voice, in works of fiction.

Le Grand Nord, décrit par les géographes, les ethnologues et les scientifiques, appartient, dès qu'on le considère du point de vue de la représentation culturelle, au domaine du discours. En tant que tel, il est constitué de textes, d'images et de figures dont on peut retracer l'histoire dans différentes œuvres, issues elles-mêmes de traditions formelles distinctes. De manière générale, ce Nord (ou cette idée du Nord, comme le présente Sherill E. Grace³) constitue un espace tant imaginé qu'imaginaire qui propose une structure matricielle inspirée à la fois du mythe et de la fiction. Pour autant que les contraintes de l'éloignement, de la difficulté physique et de la rareté puissent être respectées, le romancier ou le scénariste peut développer des histoires qui s'inscrivent dans une trame qui fait fi du temps historique, des référents géographiques et, dans une certaine mesure, de la réalité de ceux qui y vivent. En contrepartie, la liberté que permettent les figures et éléments du Nord (la blancheur, l'immensité et la désolation arctiques, par exemple) réduit la possibilité des genres et des types de fiction qui peuvent y prendre place : on y trouve peu de drames psychologiques, peu de théâtre, de rares ascensions sociales, mais souvent des romans d'aventures et de science-fiction⁴, des récits ethnologiques et scientifiques, ainsi que des contes populaires. De la même manière, rapidement, la tradition littéraire et filmique a fixé les traits d'un petit nombre de figures caractéristiques du lieu, parmi lesquelles se trouvent peu de femmes⁵.

Dans les œuvres cinématographiques, nous retenons cinq figures dominantes du monde imaginaire polaire : le prospecteur, la « police montée », le monstre, le père Noël et l'Inuit. Tous ces personnages se manifestent très tôt dans l'histoire du cinéma et ils perdurent au cours du XX^e siècle. Si l'imaginaire du prospecteur renvoie au Klondike, à l'Alaska et au Yukon, il a trouvé son illustration railleuse dans la figure de Charlie Chaplin dans *The Gold Rush* en 1925. La figure bonasse et bienveillante de la « police montée », issue du cinéma western américain et de son confrère canadien-anglais, a trouvé dans la série télévisée *Due South*⁶ son persévérant descendant. Quant au père Noël, il s'appuie sur une tradition européenne ancienne, et les paramètres de sa représentation sont définis en fonction à la fois d'un postulat mercantile états-unien et d'un respect des tonalités chromatiques — entre le bleu froid de l'extérieur et le rouge chaud de l'intérieur bourgeois — associées aux espaces arctiques. Le monstre⁷ polaire, inspiré par la découverte au tournant du XIX^e siècle de corps entiers de mammoth congelés dans les glaces⁸, apparaît dès les débuts du cinéma, notamment dans *À la conquête du pôle* de Georges Méliès en 1912, puis dans des productions de série B de l'après-guerre⁹. Enfin, la présence

de l'Inuit est marquée par de grandes œuvres qui sont autant de balises dans l'histoire du genre : *Nanook of the North*, en 1922, et le premier long métrage de fiction inuit, *Atanarjuat*, en 2001. Ces cinq personnages (auxquels on pourrait en ajouter quelques autres : le travailleur minier, l'infirmière, le chasseur, l'explorateur, l'artiste de la nature, etc.) constituent à leur manière une chronique de l'évolution des récits littéraires et filmiques qui concernent l'Arctique.

L'objectif de cet article est de tracer l'évolution historique de la représentation culturelle des Inuits à partir des récits des premiers explorateurs arctiques au début du XIX^e siècle jusqu'aux œuvres cinématographiques documentaires, ethnographiques et de fiction qui en ont permis la cristallisation et le renversement à la fin du XX^e siècle. Il s'agit donc moins d'analyser les œuvres dans la spécificité formelle du genre auquel elles appartiennent que d'identifier les marques de l'évolution de la figure de l'Inuit dans ces mêmes œuvres.

Cette image des Inuits relève de siècles de discours, dont une partie seulement — transmise récemment dans l'univers occidental — a été produite par les Inuits mêmes. Les premiers discours européens la situent dans une dimension mythologique à la source de laquelle se trouvent les hyperboréens de l'Antiquité. Alimentée par la méconnaissance des territoires arctiques — le pôle n'a été atteint qu'autour de 1910¹⁰ — et par une superposition de textes issus de diverses cultures, la figure de l'Inuit traverse les XIX^e et XX^e siècles d'abord dans les premiers récits des explorateurs, puis dans les ouvrages encyclopédiques du XIX^e siècle, les recherches ethnographiques et finalement dans les œuvres cinématographiques, en passant par la publicité et les arts visuels.

Pour les auteurs et les lecteurs au sud de l'Arctique, la rigueur du climat fait de l'Inuit un personnage qui rejoint les valeurs de l'ascèse; « ces naïfs spectateurs d'un stoïcisme instinctif¹¹ », comme les décrit un auteur du XIX^e siècle, auraient *naturellement et naïvement* atteint un niveau spirituel que l'Européen tente *culturellement* d'atteindre. L'opposition entre la nature et la culture est caractéristique de toute cette conception du Nord, un territoire qui tend, à mesure que l'on s'approche du pôle, à une désolation graduelle, qui exclut pour les sudistes¹² toute idée de culture. Aussi n'est-il pas surprenant que le stoïcisme prétendument *naturel* des Inuits soit encore repris aujourd'hui. Par exemple, le philosophe Michel Onfray écrit en 2002 dans un essai sur *l'Esthétique du pôle Nord* que, d'un point de vue philosophique, la dureté du climat arctique, la nécessité de vivre au jour le jour sans capitaliser et, surtout, le mode de vie austère des Inuits les rapprochent d'un idéal occidental :

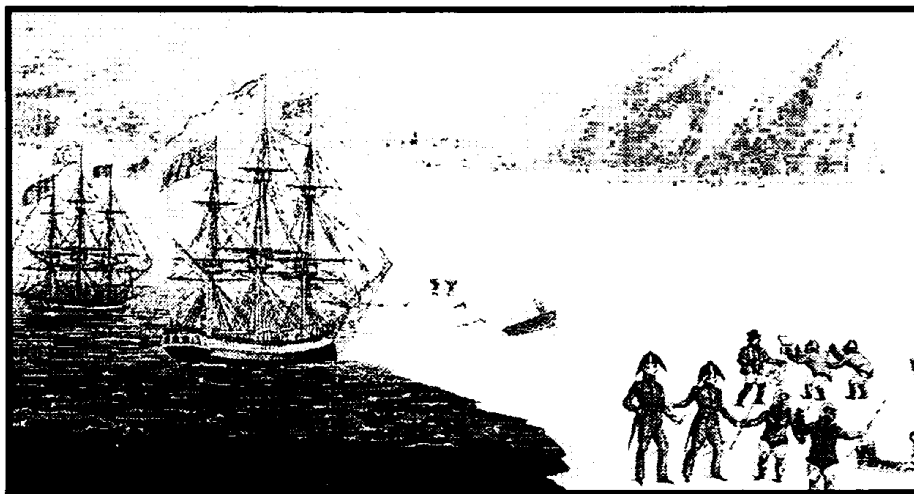
Depuis toujours, l'objectif philosophique existentiel se propose de réaliser ce qui, au pôle, fonctionne d'évidence : la concentration sur le seul nécessaire, la conjuration du superflu, la réduction du

besoin à sa possible satisfaction, la mise en perspective du désir et de la réalité impérieuse, le modèle de l'idéal ascétique, la passion pour le renoncement et le contentement du peu, la morale prenant ses leçons dans la nature. L'Inuit connaît naturellement les joies éthiques proposées culturellement, en réaction aux logiques d'abondance, par la philosophie occidentale.¹³

Même si les liens entre les Groenlandais et les Scandinaves se sont maintenus dans le millénaire et que quelques expéditions ont établi de premiers contacts¹⁴, les Inuits ont conservé, du point de vue de la culture européenne, leur statut de peuple inaccessible et mystérieux. Aussi, quand en 1818 John Ross découvre le premier, sur la route qui tend vers le pôle, ceux qu'on appelle alors les Esquimaux polaires, il soulève une curiosité tant scientifique que culturelle qui ne cessera de croître tout au long du siècle, alimentée par la quête du pôle Nord — qui prendra plus d'un siècle — et par l'encyclopédisme et le positivisme qui feront des Inuits un objet ethnographique de premier choix.

Les illustrations que rapporte Ross¹⁵ servent à documenter un imaginaire qui fixe rapidement les figures partagées ensuite par le discours scientifique, littéraire et visuel. Accompagné de son guide sud-groenlandais, John Saccheus, Ross part à la rencontre de ces Inuits de l'extrême arctique, ce qu'illustrent des lithographies et des aquarelles largement diffusées, dont certaines sont réalisées par Saccheus et Ross : la scène de la première rencontre [Figure 1], qui situe majestueusement les bateaux amarrés à la banquise et des personnages bienveillants; le portrait d'Erwick, le premier Esquimau polaire rencontré par Ross, qui pose pour l'aquarelliste comme Nanook posera pour la caméra, et enfin ce village inuit composé d'igloos superposés par le regard exotique dans un assemblage qui ressemble à une banlieue londonienne. Celui-ci est sis au

Figure 1 - Scène de la première rencontre avec les Esquimaux polaires.
Lithographie d'après une aquarelle de John Saccheus (1818)



pied d'une montagne sur laquelle on peut deviner le protecteur drapeau anglais, dont les effets bénéfiques sont manifestés par les bras ouverts du personnage de l'explorateur.

Les expéditions à la conquête du monde polaire, puis de l'Antarctique, se multiplient au XIX^e siècle et soulèvent un intérêt soutenu du public, puis des États: toutes s'inscrivent dans une trame narrative tragique, où les hommes luttent contre le froid, le désespoir, la rareté et parfois, la désillusion. La plus connue de ces équipées est celle qu'entreprend Sir John Franklin dans les années 1840¹⁶ et qui s'avère un cruel échec pour tout l'équipage. Dans les années, puis les décennies qui suivent sa disparition, des dizaines d'expéditions se lancent vers l'Arctique canadien dans l'espoir de retrouver les survivants¹⁷ ou leurs restes, alimentant du même coup le mythe du Grand Nord et de sa rudesse impossible à surmonter. Ce n'est qu'un siècle et demi plus tard, en 1984, que l'on retrouve gelés et presque intacts les corps des marins de Franklin. La glace et le froid, qui tuent sans ménagement, suscitent l'effroi par leur pouvoir de stopper jusqu'au temps, arrivant à momifier *naturellement* l'homme entouré de ses équipements.

Peu de femmes participent aux voyages polaires et moins encore à la trame narrative du monde arctique. Pourtant, quelques années seulement après le voyage de Ross paraît à Londres un étonnant recueil de poèmes intitulé *A Peek at the Esquimaux*¹⁸, suivi d'une « pastorale polaire », signé « A Lady » et accompagné de magnifiques illustrations en couleurs qui déjà esthétisent les images rapportées par Ross et réifient les types inuits. On retrouve dans ces illustrations la pureté des formes des personnages et une tonalité chromatique qui sera invariablement reprise par la suite : un décor aux tons pastel, qui insiste sur le bleu, le violet et le blanc, et des personnages aux chaudes couleurs brunes et rouges [Figure 2]. Le signe du froid arctique et son opposé, la confortable chaleur, trouvent ainsi leur expression figée, qui pourra ensuite être utilisée dans le vocabulaire du système discursif du Nord.

À ces images réifiées s'articule un discours textuel teinté d'un scientisme qui n'exclut toutefois pas les stéréotypes, le racisme et les applications colonialistes. En parallèle des récits des explorateurs, souvent aussi richement illustrés, paraissent à la fin du XIX^e siècle plusieurs synthèses encyclopédiques du monde polaire, qui assouvissent dans des récits parfois élégants une curiosité ethnologique et géographique. Ces sommes condensent le discours sur le Nord en général et les Inuits en particulier¹⁹. Parmi celles-ci, on retient dans la « Bibliothèque des merveilles » de la Librairie Hachette l'ouvrage de Lesbazeilles *Les merveilles du monde polaire*, paru en 1881, avant la découverte du pôle.

Quand il décrit les Inuits, ces « hyperboréens par excellence²⁰ », Lesbazeilles souligne que, compte tenu de la rudesse du climat, « on s'attendrait à trouver en eux des êtres [...] dénués de toutes les qualités »,

Figure 2 - Homme inuit. Tiré de *A Peek at the Esquimaux*, by *A Lady* (1825)



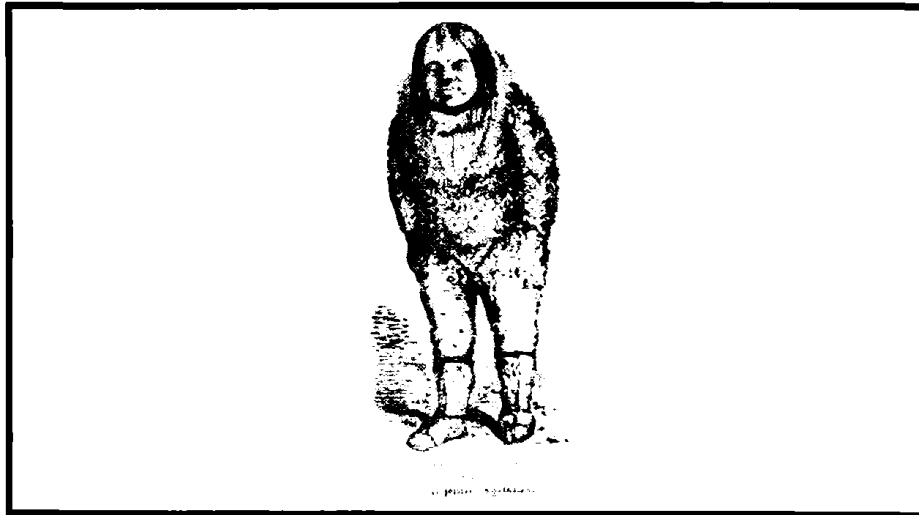
alors qu'au contraire, « on rencontre chez ces pauvres gens des traits de caractère, des dispositions morales qui partout feraient honneur à l'humanité²¹. » Cependant, le portrait que trace Lesbazeilles des Inuits est loin d'être mélioratif; il en relève d'abord le caractère répugnant : « Il faut, écrit-il, être décidé à surmonter une forte impression de dégoût pour entrer dans la demeure d'un Esquimau. Une malpropreté extrême y offense la vue et l'odorat²². » L'auteur relate la réaction du lieutenant Bellot alors qu'il pénètre pour la première fois dans un igloo :

Un de ses compagnons lui montra une ouverture, haute de deux pieds à peine, cachée par une peau : c'était la porte. Comme il s'en approchait, des émanations chaudes et fétides arrivèrent jusqu'à lui, il sentit faiblir son courage, mais enfin il prit son parti et il entra après avoir rampé, sur une longueur de deux mètres, dans une sorte d'égout aux murailles humides : ses pieds s'enfonçaient dans une boue détrempée d'eau, de sang, d'huile et de graisse. Il se croyait préparé à tout par ce qu'il avait lu, par ce qu'on lui avait dit de ces sordides habitations; il se trompait, il n'avait supposé rien de semblable à ce qu'il vit.²³

La description qu'il trace de l'Inuit s'apparente à celle d'un monstre, ce dont témoignent bien les illustrations qui accompagnent le texte, dont celle d'« Un jeune esquimau » représenté sous les traits d'un affreux petit homme [Figure 3].

Ils ont une grosse tête, écrit l'auteur, un visage large, aplati et même creusé à la racine du nez, des pommettes saillantes, de petits

Figure 3 - « Un jeune esquimau ». Tiré des *Merveilles du monde polaire* (1881)



yeux noirs, une grande bouche laissant voir des dents qui, à force de servir à racler et à couper des peaux, à tirer sur des courroies, sont tout usées, des cheveux raides et peu abondants, pendants chez les hommes, relevés en chignon chez les femmes, peu ou point de barbe.²⁴

Autre figure dominante du monde polaire, les missionnaires, qui prennent au tournant du siècle le relais des explorateurs auprès des Inuits, accentuent cette vision défavorable, qui rejoint leur désir d'œuvrer comme des martyrs auprès de ces déshérités. Leur apport négatif à l'image des Inuits relève d'une stratégie discursive qui leur permet de justifier un projet évangélique. Dans son roman missionnaire intitulé *L'épopée blanche*, Louis-Frédéric Rouquette écrit : « Ce sont les plus misérables, les plus pauvres, les plus abjects. Ils errent de la corne de l'Alaska au Labrador, des îles Herschell à la Terre de Baffin. Leur domaine est désolation. [...] C'est pourquoi les oblats devaient tenter le salut de leurs âmes. »²⁵ Décrits par les missionnaires comme superstitieux, orgueilleux, menteurs, sales, immoraux, cupides et cruels²⁶, les Inuits auraient cependant besoin d'être protégés des Blancs et mis en apartheid dans des quartiers isolés²⁷. Peu à peu, la rencontre avec l'Inuit devient un geste tabou et les mouvements de dialogues illustrés par les figures de Ross s'évanouissent. Alors qu'il séjourne en Alaska au début du siècle, l'un de ces missionnaires, le père Lacouture, décide de briser cet interdit et d'aller à leur rencontre. Toutefois, il est vite ramené à sa réalité, où l'Inuit ne peut prendre place aux côtés des Blancs. Il consigne l'aveu de cette rencontre dans son journal :

Ce qui m'intéresse surtout, c'est d'aller les voir dans leur quartier spécialement réservé pour eux. [...] J'avoue qu'ils m'ont fait bonne impression : j'ai découvert que c'était du monde comme les

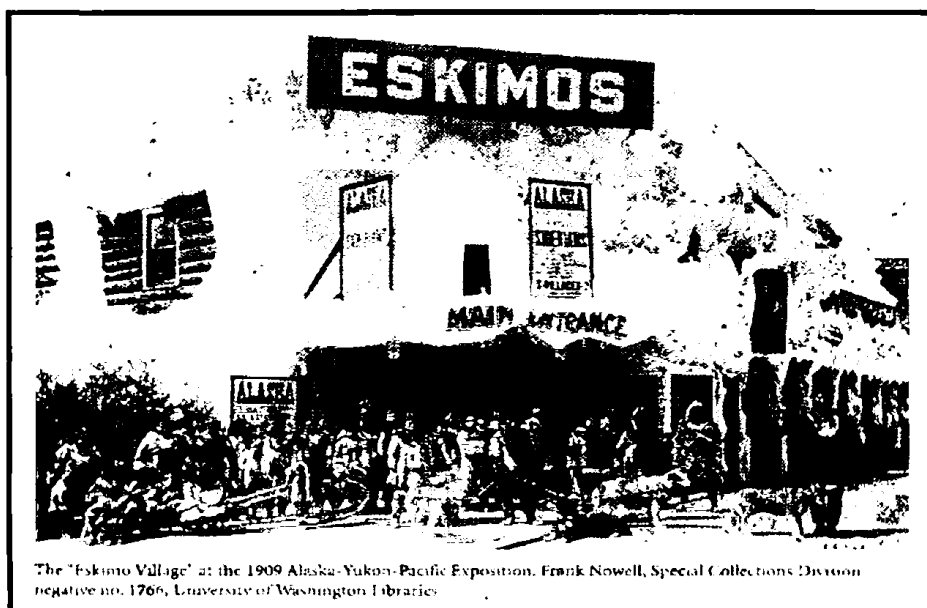
autres et qu'ils ont de l'esprit s'ils ne sont pas instruits. *J'ai peur de les aimer.*²⁸

Au tournant du XX^e siècle, une autre image des Inuits aura cependant raison de cette défaveur dans l'imaginaire littéraire et visuel, et c'est d'ailleurs celle qui donnera à cette figure sa plus vaste extension, allant du discours publicitaire aux premières œuvres cinématographiques. Stimulés par l'expansion coloniale à laquelle le débat sur le récit de la conquête du pôle par l'Américain Peary donne un réel enthousiasme. inspirés par l'émergence d'un modèle du héros américain masculin et guidés par le sauf-conduit de l'ethnographie, qui leur donne droits et privilèges, les publicistes, cinéastes et muséologues américains remodelent au début du siècle la figure de l'Inuit. Ce dernier devient alors un homme téméraire et ingénieux, quoique naïf, près de la nature et infantilisé qui, à l'opposé des peuples qui se querellent et des Amérindiens qui commencent à réclamer des terres, entretient avec les Blancs un rapport de soumission bon enfant. Les Inuits, ou « Esquimaux », commencent alors à jouir d'une bonne presse, notamment dans les musées, les cirques et les œuvres pour la jeunesse. Ils ne tarderont pas non plus à faire leur entrée au cinéma muet. L'un des événements emblématiques de cette période est le transport par Robert Peary d'un groupe d'Inuits à New York, en 1897²⁹. Exhibés aux foules avec l'assistance des scientifiques du American Museum of Natural History, ces hommes succomberont cependant rapidement aux maladies qui leur étaient inconnues, sous les yeux attristés des milliers de visiteurs. Alors qu'ils meurent les uns après les autres, leurs cerveaux sont disséqués et leurs os exposés dans les salles attenantes aux survivants. L'un d'entre eux, Minik, survivra cependant à ses compatriotes et réclamera jusqu'en 1993 la translation du corps de son père des vitrines du musée à sa sépulture. Il écrira dans son journal en parlant des ethnologues et muséologues : « You're a race of scientific criminals. »³⁰

Au début du siècle, d'autres transports d'Inuits seront ainsi organisés et des expositions en carton pâte sont construites dans les foires pour les exhiber au public. On voit dans une photographie de 1909 un « village eskimo » construit pour montrer les Inuits dans leur décor [Figure 4]. À l'intérieur, ces derniers « jouent » en fonction des images stéréotypées qui leur donnent sens dans la culture populaire. On retrouve dans les archives de la Bibliothèque du Congrès américain trois vignettes cinématographiques de Thomas A. Edison réalisées en 1901 lors de la Pan American Exposition de Buffalo, qui donne idée de ces jeux. Ces courts films³¹ font voir des Inuits s'amusant comme des enfants à saute-mouton dans un décor de faux glaciers.

Peu à peu, l'Inuit devient dans l'imaginaire populaire un personnage sympathique pour les enfants³², notamment parce que sa figure épurée reprend les principales caractéristiques associées à l'idéal américain : courageux, travailleur, ingénieux, libre, pacifique, honnête et ayant le sens

Figure 4 - Photographie de « Eskimo Village » à l'Exposition Alaska-Yukon-Pacific (1909)



des responsabilités familiales³³ : « Les Sauvages sont de grands enfants³⁴ » comme l'écrit en 1927 Alexandre Huot dans un roman d'utopie politique de réconciliation entre les Blancs et les Autochtones. C'est cette figure de personnage adorable, toujours heureux malgré les difficultés, qui est reprise dans le cinéma naissant³⁵ et qui trouvera son expression en 1922 dans le « documentaire³⁶ » de Robert Flaherty, *Nanook of the North*, tourné sur la côte de la Baie d'Hudson, dans le nord du Québec³⁷. Le succès mondial du film est tel³⁸ que Nanook devient rapidement la figure type de l'Inuit au cinéma et dans la culture populaire. Dans son analyse des suites de *Nanook* dans la culture américaine, Shari Huhndorf constate que :

Nanook of the North became a kind of watershed, the point after which no imagination of the Far North was without the full panoply of stereotypes born in the later nineteenth century, developed in the 1900s and 1910s, and brought to fruition in Flaherty's work. The film also spawned what one prominent observer has labeled "Nanookmania", a marketing craze that produced dozens of trademarks including Eskimo Pie ice cream. A few years later, two major Hollywood studios capitalized on Eskimos' popularity, producing two feature films with Arctic themes: Universal's *Igloo* (1932) and MGM's *Eskimo* (1934)³⁹.

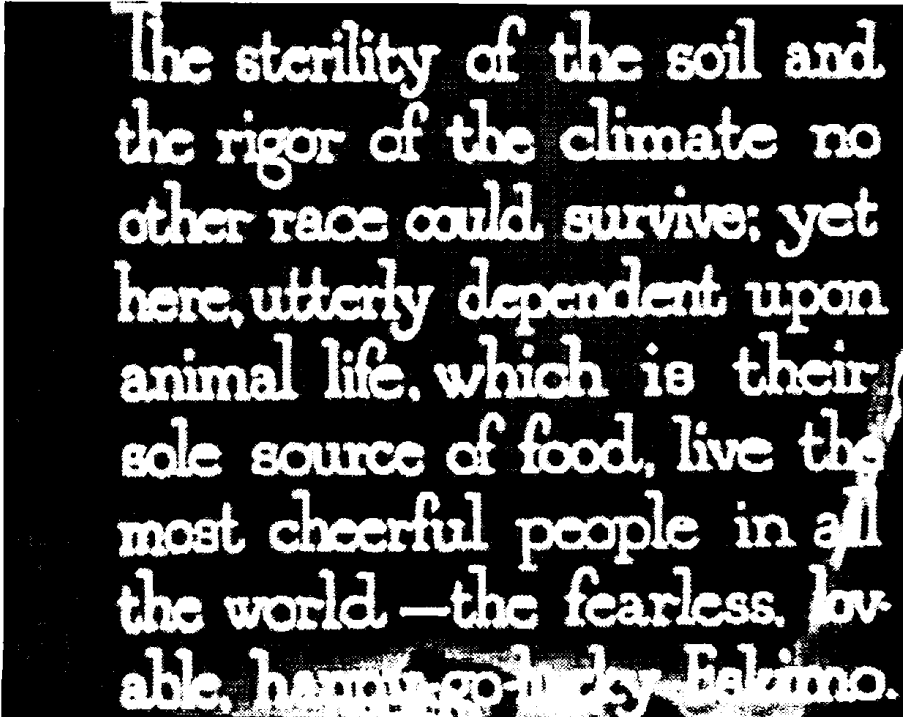
Dans la publicité du film *Nanook of the North*, les personnages sont décrits comme des enfants, qui aiment glisser sur les icebergs, jouer avec leurs chiots et prendre leur bain à la mode esquimaude. L'anthropologue Asen Balikci remarque que ce film intensifie les caractéristiques associées

à la représentation de l'Inuit, issues de la littérature de la période victorienne⁴⁰.

Comme le veut l'usage, le film s'ouvre sur une carte géographique du Nord canadien. Ce dispositif visuel n'a pas pour effet de situer le lieu de l'action, mais il permet au contraire, une fois la carte remplacée par les scènes filmées, de faire abstraction de toute référence toponymique. Le procédé est caractéristique des films de l'Arctique : une fois énoncé le fait que le territoire où se situe l'action est loin et inhospitalier, le cinéaste est affranchi de toute contrainte historique ou topologique et il peut glisser dans un temps universel et cyclique, dominé par le passage des saisons. Pour *Nanook of the North*, l'intertitre du départ énonce les particularités du lieu et de la figure de l'Inuit : « Aucun autre peuple ne pourrait survivre dans la désolation des terres et à la rigueur du climat; pourtant, bien que dépendant des animaux, sa seule source de nourriture, vit en cet endroit le peuple le plus heureux du monde — le téméraire, l'adorable, le nonchalant peuple inuit. » [Figure 5] Dans ce contexte, malgré la volonté affichée de Flaherty, la réalité des Inuits⁴¹ a cédé le pas devant le spectacle — réussi — d'une figure qui rejoint l'imaginaire populaire⁴².

Dans les décennies subséquentes, quelques productions filmiques tentent de se défaire du regard exotique sur les Inuits, avec cependant plus

Figure 5 - Extrait de *Nanook of the North* (1922)



The sterility of the soil and
the rigor of the climate no
other race could survive; yet
here, utterly dependent upon
animal life, which is their
sole source of food, live the
most cheerful people in all
the world — the fearless, lov-
able, happy-go-lucky Eskimo.

ou moins de succès. C'est le cas de l'étonnant film couleur *Eskimo Summer* de 1944, l'un des premiers documentaires arctiques réalisés par une femme, Laura Boulton. Le commentaire du film, sans laisser la parole aux Inuits — sauf pour leurs chants —, tente de se jouer des stéréotypes qui en fondent la figure. Le documentaire s'ouvre une fois encore sur une carte, et son commentaire insiste sur la distance qui sépare le spectateur des Inuits. Cependant, une fois cette précaution énoncée, le propos tombe tout de suite dans le temps cyclique des saisons, qui fait fi de toute historicité possible pour le peuple inuit. Ici, la naturalisation du mode de vie inuit passe par des comparaisons qui visent à neutraliser les différences; l'une d'entre elles, le fait de manger de la viande crue, reprise sans cesse dans toute construction discursive sur les Inuits pour sa nature profondément aculturelle, se veut banale : bien sûr, les Inuits mangent cru, mais comme vous le faites vous-mêmes avec les huîtres.

Au cours des années 1950 et 1960, l'Office national du film du Canada tourne bon nombre de documentaires sur le mode de vie des Inuits de l'Arctique. L'objectif est en partie politique : pendant la Guerre froide, le Canada voit sa souveraineté menacée par le grand nombre de soldats américains dans l'Arctique, alors que le pays lui-même n'occupe pas le territoire. La solution préconisée sera radicale pour le peuple inuit : le déplacement forcé de populations vers l'Extrême-Nord en 1953 et une violente sédentarisation dans des villages à partir de 1962. Les effets de ces mesures ont profondément bouleversé la vie inuite. Comme le constate Asen Balikci, pendant cette période, les films se veulent objectifs dans leur volonté de présenter la réalité inuite telle qu'elle est vécue, mais ils gardent sous silence tous les problèmes liés à son mode colonial, comme le taux très élevé de mortalité infantile, les épidémies et la violence⁴³. Balikci, anthropologue de formation, a choisi dans les années 1960 de réaliser une série de documentaires s'inspirant de la technique de « reconstruction culturelle » où il situe les Inuits dans le contexte qui était le leur avant l'introduction du fusil en 1919. Sa série, intitulée *Netsilik Eskimos* (1963-1965) a permis de redéfinir la figure de l'Inuit d'un point de vue culturel. Il reprendra ce travail, cette fois en illustrant la vie contemporaine des Inuits, dans un film intitulé *The Netsilik Eskimo Today*, réalisé en 1972.

Dans les années récentes, des productions réalisées par de jeunes cinéastes ont tenté de documenter et d'interpréter le rapport des Inuits à l'histoire. Ces films, à la fois ethnographiques et politiques, n'ont cependant pas le succès populaire des productions exotiques. Le film *Les exilés du Nouveau-Québec*, réalisé en 1995 par Patricia Tassinari, donne la parole aux survivants du déplacement de 1953 où sept familles du Nunavut ont dû s'exiler à 1 500 km plus au nord dans des postes désolés pour lesquels ils n'étaient pas préparés. Cette action coloniale tardive du gouvernement fédéral est dénoncée dans ce film comme une profonde injustice : le cinéma, en donnant la parole aux Inuits dans une perspective historique permet de

déconstruire la figure passive d'hommes des glaces et il prend la forme d'une prise de position politique. « La terre de Baffin, écrit le philosophe Michel Onfray, ressemble à s'y méprendre aux pays pauvres, naguère dévastés par les Occidentaux, ravagés, occupés, exploités, réduits à rien.⁴⁴»

Peu à peu, des cinéastes inuits produisent des films documentaires, dont *Mon village au Nunavik*⁴⁵ et *Si le temps le permet*⁴⁶, qui s'intéressent tant à la vie sociale d'un village qu'au rapport de la jeunesse face à l'héritage préchrétien de la première moitié du XX^e siècle. En parallèle, on note pendant la période la parution en 2002 du premier roman inuit du Nunavik chez un grand éditeur, *Sanaaq* de Mitiarjuk Napaluk⁴⁷ et, dans certaines œuvres d'auteurs québécois, une exaltation des Inuits qui évoque parfois une survalorisation mythique⁴⁸. Dans ce travail de réintroduction de l'Histoire dans le monde inuit⁴⁹, les films produits par une compagnie de production autochtone, Isuma, sont vite devenus une référence et un modèle. La série *Nunavut. Our land* (1994-1995) présente l'histoire du village d'Igloodik en 1945 et 1946. La simple mention de cette période, au début de la série, permet de *situer* le mode de vie inuit dans une trame historique.

La sortie en 2001 du premier long métrage de fiction inuit, *Atanarjuat*, produit par Isuma et réalisé par le cinéaste Zacharias Kunuk, a désigné un changement fondamental dans la représentation des Inuits, puisqu'elle signifie un renversement du pôle d'observation et un élargissement des objectifs de la production filmique. En effet, non seulement le film cherche-t-il à développer un point de vue inuit au cinéma, mais son projet débordé l'œuvre cinématographique et vise tout autant à instaurer un mode de production communautaire, à préserver et à renforcer la culture inuite, à défendre un projet social, à prendre la parole dans le monde extérieur des communications, à proposer une remise en question des caractéristiques de la représentation des Inuits, mais aussi une réécriture d'un récit qui se veut, pour la première fois, inscrit dans une historicité propre au peuple inuit. Cette temporalité permet de faire référence aux bornes historiques qui constituent les moments propres du déroulement du monde valorisé par la culture et l'histoire des Inuits.

Les critiques ont noté que l'un des traits novateurs de ce film est qu'il cherche à présenter la culture inuite *de l'intérieur*⁵⁰. Toutefois, comme le remarque Thierry Roche, l'un des problèmes des « films de la production amérindienne courante » est que, « hormis la nature du discours, plus militant, et le fait que certains sujets sont traités de "l'intérieur" », ils s'apparentent, « d'un point de vue formel [...], aux productions occidentales.⁵¹ » *Atanarjuat* se distingue cependant par la nature de son projet esthétique qui débordé vers des applications sociales, historiques et médiatiques. Il se différencie aussi par la tradition filmique dans laquelle son réalisateur a voulu l'insérer : alors que les sources historiques du cinéma américain relèvent davantage du spectacle populaire, et que celles

du cinéma européen, du moins nordique, remontent à la photographie⁵², Kunuk a tenu à ce que le cinéma inuit soit fidèle à une ascendance sculpturale. L'anecdote veut que Kunuk, lui-même d'abord sculpteur, ait vendu ses sculptures dans les galeries de Montréal pour pouvoir s'acheter sa première caméra vidéo, un geste de métamorphose — de la sculpture au cinéma — dont le récit s'apparente aux légendes mêmes qui feront la trame de ses films. Au-delà de ce geste, son film s'appuie sur les techniques de la vidéo numérique pour « renforcer la sensation *d'être sur les lieux* pour le public, malgré l'exotisme de l'environnement⁵³. » Le directeur de la photographie de ce film, Norman Cohn, explique que la caméra numérique « permet aux gens d'oublier toute la distance et de s'identifier à notre histoire et à nos personnages comme s'ils étaient simplement comme nous.⁵⁴ »

« Like a sculptor who makes images with stones, I wanted to make images with a camera⁵⁵ », disait Zacharias Kunuk. Au moment clé d'*Atanarjuat*, alors que l'une des femmes du héros le trahit en invitant les autres à l'accompagner pour cueillir des fruits de manière à laisser l'homme seul face à ses ennemis, on note d'abord la simplicité des dialogues et de l'humour, mais aussi le rôle de la caméra, qui donne aux personnages une stature qui s'apparente à des sculptures humaines entre lesquelles le spectateur se sent familier.

Le projet social et esthétique d'*Isuma*, qui vise essentiellement une prise de parole des Inuits, n'est pas étranger aux autres prises de parole postcoloniales : le projet a sollicité tout un village — celui d'Igloodik — dont la légende se veut l'histoire et la voie de survie et de rayonnement. À l'image de la culture traditionnelle, les producteurs ont insisté pour impliquer le plus possible la communauté⁵⁶ : sur les lieux de tournage,

[...] les artisans du film ont créé, selon les mots du producteur, une « culture de production » inuite caractérisée par sa bonne humeur, son audace, sa patience et sa flexibilité. En 1999 pendant les six mois de tournage en extérieur dans la région d'Igloodik, les acteurs et techniciens ont vécu dans des campements et des conditions semblables à celles des personnages du film. Ils vivaient dans la toundra comme leurs ancêtres il y a plusieurs centaines d'années.⁵⁷

La distribution et l'équipe de production presque entièrement inuites ont permis de poser les bases d'une industrie cinématographique locale, tout en donnant des emplois à un village exposé à un taux de chômage très élevé et à un désœuvrement malfaisant. Le film a aussi permis une renaissance du savoir traditionnel, nécessaire aux reproductions historiques des costumes, outils et pratiques des personnages, tout en l'illustrant dans une œuvre contemporaine qui puisse servir aux générations futures. Le film a aussi permis une nouvelle approche du chamanisme et des croyances sacrées inuites, qui font l'objet de tabou dans les villages, où l'effet des missionnaires catholiques et protestants se fait encore lourdement sentir.

Kunuk admet ainsi : « Je n'ai jamais assisté aux manifestations du chamanisme. J'en ai seulement entendu parler. Filmer ce phénomène est une façon de le rendre visible⁵⁸. »

Si le film renverse certaines des représentations sudistes sur les Inuits, il s'appuie paradoxalement sur ces dernières pour arriver à retrouver le passé de ce peuple jusqu'à récemment sans écriture, mais doté d'une culture orale. Pour retrouver les costumes anciens, les artisans ont étudié les dessins laissés dans les journaux de l'expédition navale britannique de l'Admiral William Parry à Igloolik en 1822. Les artistes ont aussi un rapport ambigu face aux productions documentaires du début du XX^e siècle, dont *Nanook of the North*, puisqu'ils y voient tant une image stéréotypée de leurs ancêtres que l'une des seules sources pour arriver à reconstituer leur passé.

La cohorte culturelle de Zacharias Kunuk, qui est aussi celle de la chanteuse et cinéaste Elisapie Isaac, de l'écrivaine Mitiarjuk Nappaaluk et du cinéaste Bobby Kenuajuak, appartient à une première génération sédentaire et lettrée chez les Inuits. Le saut générationnel, de grands-parents nomades et chasseurs à de petits-enfants urbains et cinéastes, est considérable⁵⁹, et il ne se fait pas sans heurt. D'ailleurs, Kunuk a plusieurs fois dénoncé les difficultés administratives posées par les organismes qui financent la production cinématographique au Canada⁶⁰.

La reconnaissance internationale du film *Atanarjuat* au Festival de Cannes en 2001 a permis une prise de parole postcoloniale nouvelle dans un système de représentation du Nord qui donnait à voir des Inuits sans qu'on puisse les entendre. La méconnaissance des territoires arctiques et de leur population a longtemps permis une distance imaginaire qui, si elle a suscité des figures fantastiques, — des monstres sortis des glaces et du père Noël jusqu'à l'Inuit souriant dans son igloo —, a aussi produit des stéréotypes tenaces. « Nobody, even in southern Canada, dit Kunuk, knows this part of the world. » Le succès populaire du film, tant à Igloolik⁶¹ que dans le monde, tend à une réévaluation de la figure de l'Inuit, qui ne peut passer sans une dénonciation politique de colonialisme culturel et économique. En ce sens, la représentation des Inuits au cours des deux derniers siècles témoigne éloquemment des avancées, des reculs et des silences de l'histoire culturelle occidentale. La figure de l'Inuit, d'abord issue de la culture européenne et inscrite dans une dimension mythique, est tributaire tant des changements méthodologiques en ethnographie que de l'évolution des discours politiques sur les Autochtones. Aussi, n'est-il pas étonnant qu'il ait fallu attendre un renversement postcolonial pour arriver à dégager l'imaginaire de la réalité, alors que la figure culturelle de l'Inuit s'est lentement détachée de l'Inuit lui-même, enfin devenu sujet.

Notes

1. Louis-Frédéric Rouquette, *L'épopée blanche*, Paris, J. Ferenczi et fils, éditeurs, 1926, p. 195.
2. Cet article s'inscrit dans le cadre d'un projet de recherche, « La constitution et la réception d'un imaginaire nordique comparé dans la littérature québécoise », financé par le Fonds québécois de recherche sur la culture et la société (FQRSC), le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et l'Université du Québec à Montréal. Il est rendu possible grâce à des recherches menées au sein du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord. Je remercie Maude Paquette et Amélie Nadreau pour leur travail de soutien à la préparation de cet article. Une version préliminaire a été présentée sous forme de communication lors du III^e Congrès des canadianistes polonais et de la III^e Conférence internationale des canadianistes d'Europe centrale, tenus à Cracovie (Pologne) en mai 2004, sur le thème « Lieu et mémoire au Canada : perspectives globales ».
3. Sherill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002, 341 p.
4. On peut considérer le roman fantastique de Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1817) comme un précurseur de cette veine en ce sens qu'il joue avec l'espace arctique comme lieu de l'éloignement d'où peut advenir l'étrange. Dans la littérature québécoise, pensons au roman de science-fiction *Les voyageurs malgré eux* (1994) d'Élisabeth Vonarburg, qui pose un Nord irréel, contrôlé par des forces mystérieuses.
5. L'examen du corpus d'œuvres dont l'action se situe dans le Nord (défini de manière plurielle) permet de constater la faible présence des femmes, non seulement parmi les personnages, mais aussi parmi les figures caractéristiques du lieu (l'infirmière dans les chantiers et les mines, la tenancière de bordel au Yukon et en Alaska, la femme convoitée dans les postes isolés peuplés d'hommes) et même parmi les écrivains qui écrivent ces œuvres. Dans la plupart des cas, la femme fait figure d'exception et la narration joue avec ce statut pour en particulariser la présence dans le Nord.
6. Fred Gerber [et coll.], *Due South* (Canada, 1994-1998).
7. « L'abominable homme des neiges », issu de la haute montagne (l'un des trois lieux de la « nordicité », selon Louis-Edmond Hamelin), est le proche parent de ces monstres. On le retrouve au cinéma dans Jerry Warren, *Man beast* (États-Unis, 1956), Val Guest, *The Abominable Snowman* (Angleterre, 1957) ou plus récemment, dans Docter, Peter et Silverman, David, *Monsters Inc.* (États-Unis, 2001).
8. Sur ces monstres gelés, qui ont inspiré des scénarios de cryoconservation, on lit dans *Les merveilles du monde polaire* de E. Lesbazeilles : « Une autre découverte encore plus étonnante est celle qui fut faite plusieurs fois, non plus seulement de débris de squelettes, mais d'animaux entiers, avec la peau et la chair, conservés dans la glace pendant des séries de siècles impossibles à évaluer. En 1799, c'est Cuvier qui raconte le fait, un pêcheur tongouse remarqua sur les bords de la mer Glaciale, près de l'embouchure de la Léna, au milieu des glaçons, un bloc informe dont il ne put reconnaître la nature. L'année suivante, il s'aperçut que cette masse était un peu plus dégagée, mais il ne devinait pas encore ce que ce pouvait être. Sur la fin du troisième été, le doute n'était plus possible : le flanc de l'animal et l'une des défenses étaient tout à fait sortis des glaçons. Ce ne fut que la cinquième année que, les glaces ayant fondu plus complètement que de coutume, l'énorme

- bête vint échouer à la côte sur un banc de sable. Au mois de mars 1804, le pêcheur enleva les défenses, qu'il vendit cinquante roubles. Ce fut seulement deux ans après, et la septième année de la découverte, qu'un membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg, M. Adams, qui se trouvait à Yakoutsk, fut informé de ce fait et se rendit sur les lieux. Il y trouva le corps du mammouth, mais malheureusement fort mutilé. » (Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1881, p. 80.)
9. Parmi ceux-ci, mentionnons : Christian Nyby et Howard Hawks, *The Thing from Another World* (États-Unis, 1951), Eugène Lourie, *The Beast from 20.000 Fathoms* (États-Unis, 1953), W. Lee Wilder, *The Snow Creature* (États-Unis, 1954) et Nathan Hertz Juran. *The Deadly Mantis* (États-Unis, 1957).
 10. Les débats sur cette question persistent toujours, mais la découverte du pôle est réclamée par l'Américain Robert E. Peary en 1909. Il publie le récit — contesté — de sa découverte dans un livre intitulé *The North Pole* (New York, Cooper Square Press, 2001 [1910], 385 p.). Sur les débats concernant cette découverte, voir Dennis Rawlins, *Peary at the North Pole. Fact or Fiction?*, Washington et New York, Robert B. Luce, 1973, 320 p. et Jean Malaurie, *Les derniers rois de Thulé*, Paris, Plon, coll. « Terre Humaine/Poche », 1989, 840 p.
 11. Eugène Lesbazeilles, *Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1881, p. 212-213.
 12. C'est ainsi que Louis-Edmond Hamelin désigne les habitants du Sud, en opposition aux « nordistes ». « Sudistes : citoyens qui portent peu d'intérêt au Nord. Vivent généralement dans le sud des pays froids ou au sud du Nord » (Louis-Edmond Hamelin, *Le Nord canadien et ses référents conceptuels*, Ottawa, Secrétariat d'État, coll. « Réalités canadiennes », 1988, p. 42.
 13. Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset, 2002, p. 73-74.
 14. L'importance de ces contacts fait l'objet de débats, dont les implications politiques demeurent considérables. Dès 1963, l'ouvrage de Tryggvi J. Oleson, *Early Voyages and Northern Approaches 1000-1632* (Toronto, McClelland and Stewart, 1963, 211 p.) propose une hypothèse en ce sens. Auteur amérindien, Bernard Assiniwi tente de resituer le contexte historique de la rencontre entre Autochtones nord-américains et Vikings dans *La saga des Béothuks* (Montréal, Leméac et Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1996, 517 p.).
 15. Sir John Ross, *A voyage of discovery, made under the orders of the Admiralty, in His Majesty's ships Isabella and Alexander, for the purpose of exploring Baffin's Bay, and inquiring into the probability of a North-West passage*, Londres, J. Murray, 1819, 252 p.
 16. Le roman récent de Sten Nadolny, *La découverte de la lenteur* (Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 1998 [1983], 359 p.) présente l'aventure arctique de Franklin.
 17. Knud Rasmussen fait ainsi état de sa découverte des restes de Franklin : « À un endroit indiqué par les Esquimaux, je trouvai une masse d'ossements blanchis qui étaient indubitablement les derniers vestiges de l'expédition Franklin. Il est certain qu'aucun Blanc n'avait visité ces lieux avant nous. Ce fut pour nous un pieux devoir de rassembler ces ossements, de les recouvrir d'un petit monticule de pierres sur lequel furent hissés deux pavillons, l'anglais et le nôtre. » (*Du Groenland au Pacifique. Deux ans d'intimité avec des tribus d'Esquimaux inconnus*, Paris, Plon, 1929, p. 295.)
 18. [A Lady], *A Peek at the Esquimaux; or. Scenes on the Ice*, Londres, H. R. Thomas, 1825, 58 p.
 19. François Trudel propose dans son article intitulé « Le "Noble Sauvage" est inuit : la construction d'une figure de l'Ungava au XIX^e siècle » (*Études inuit Studies*,

- vol. 2, n° 2, 1996, p. 7-38) une analyse d'un personnage inuit, Caghannack, repris comme figure littéraire dans le roman de R.M. Ballantyne, *Ungava. A Tale of Esquimau Land* (1857).
20. Eugène Lesbazeilles, 1881, p. 149-150.
 21. Eugène Lesbazeilles, 1881, p. 195.
 22. Eugène Lesbazeilles, 1881, p. 158-160.
 23. Eugène Lesbazeilles, 1881, p. 158-160.
 24. Eugène Lesbazeilles, 1881, p. 149-150.
 25. Louis-Frédéric Rouquette, 1926, p. 165.
 26. Le révérend père Duchaussois écrit en 1921 : « L'orgueil, le vol, le mensonge, le goût de l'homicide, ajoutons l'immoralité, ne seraient cependant pas les plus grands obstacles à l'évangélisation des sauvages riverains de la mer glaciale. La barrière jusqu'ici infranchissable a été la superstition avec la sorcellerie. » (*Aux glaces polaires. Indiens et Esquimaux*, Lyon, Œuvre apostolique de Marie Immaculée et Ville La Salle. Noviciat des Oblats de Marie Immaculée, 1921, p. 438.)
 27. Le père Lacouture s'en désole : « Les Esquimaux doivent vivre dans un quartier séparé et protégé par des soldats... contre les vices des Blancs! C'est une honte pour notre civilisation païenne! » (Père Onésime Lacouture, s.j., *Mon séjour en Alaska, 1910-1913*, [Québec], [s.é.], vol. 1, 1978, p. 64.)
 28. Père Onésime Lacouture, s.j., 1978, p. 65. Je souligne.
 29. « In the fall of 1897, a ship called *Hope* docked in New York City harbour; its arrival changed forever the lives of its passengers and captivated an entire nation. On board were six Polar Eskimos – one woman (Atangana), three men (Qisuk, Nuktaq and Uisaakkassak) and two children (Minik and Aviaq) – brought by Arctic explorer Robert Peary at the behest of anthropologist Franz Boas and other officials of the American Museum of Natural History (AMNH). [...] On a single day following the *Hope's* arrival, twenty thousand people visited the ship, anxious to glimpse the elaborate furs expected by curiosity seekers. Nor did New Yorkers' attention soon wane. Housed in the museum's basement, the Eskimos drew throngs of eager visitors who crowded around a ceiling grate installed above their living quarters. » (Shari M. Huhndorf, « Nanook and His Contemporaries : Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922 », *Culture Inquiry*, vol. 27, n° 1, automne 2000, p. 122-123.)
 30. Il poursuit : « I know I'll never get my father's bones out of the American Museum of Natural History. I am glad enough to get away before they grab my brains and stuff them into a jar! » (cité par Shari M. Huhndorf, automne 2000, p. 146, repris de Kenn Harper, *Give me my father's body. The Life of Minik, the New York Eskimo*, Iqaluit, [s.é.], 1986, p. 142.)
 31. Chacune dure environ 30 secondes. Thomas A. Edison : *Esquimaux Game of Snap-the-Whip* (États-Unis, 1901), *Esquimaux Leap-Frog* (États-Unis, 1901), *Esquimaux Village* (États-Unis, 1901).
 32. « In elementary schools all across America, children were taught that the Eskimos were lovable, happy-go-lucky people : theirs was a kindergarten culture. America loved the Eskimos, and teachers could capitalize on this sentiment to provoke curiosity and empathy among children. » (Asen Balikci, « Anthropology, Film and the Arctic Peoples. The First Forman Lecture », *Anthropology Today*, vol. 5, n° 2, 1989, p. 5.)
 33. Asen Balikci en donne une description complète, avec toutefois cette réserve qui avait choqué les puritains américains : l'Inuit, ce « primitive protestant », chasse le caribou, qui a le malheur, pour les enfants, d'être très près du personnage

- « Bambi » de Walt Disney. « The confrontation was immensely cruel [...]. The American public could not accept such a senseless contradiction. » (1989, p. 7.)
34. Alexandre Huot, *L'impératrice de l'Ungava*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le roman canadien », 1927, p. 17. Réédité en 2005 : Montréal, Imaginaire Nord, coll. « Jardin de givre ».
 35. Voir à ce sujet Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*, Seattle et Londres, University of Washington Press, 1995, 234 p.
 36. Dans son analyse de deux séquences du film, Gianfranco Bettetini soulève l'ambiguïté du genre et de la perspective de ce film, qui ont toutes deux des implications esthétiques et politiques : « S'il est vrai que les choix idéologiques du réalisateur visent, dans le cas de ce film, à réinsérer le mythe du "bon sauvage" dans la dimension anthropologique et géographique d'Esquimaux qui étaient ses contemporains, l'analyse des premières séquences nous amène à suspecter la disponibilité de son discours de chercheur » (*Nanook of the North* [G. Flaherty]. « Analyse de deux séquences », Cinémas et réalités, travaux XLI, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1984, p. 137). Gianfranco Bettetini juge de plus que la clef de lecture du film « n'est pas celle de la désignation documentariste, mais celle d'un divertissement subjectif élaboré ici à partir d'un matériau qui réduit son rapport de signification avec l'objet, pour l'essentiel, à un acte de dénotation. » (p. 141).
 37. Au moment où Flaherty séjourne à la Baie d'Hudson, le capitaine Joseph-Elzéar Bernier, le plus illustre des explorateurs du Québec, navigue dans l'Arctique pour établir la souveraineté canadienne sur ce territoire. Dans ses voyages des années 1920, Bernier est accompagné de George H. Valiquette, qui capture le territoire et les Inuits en photographie et sur pellicule cinématographique. Les films qu'il produit pour le Canadian Government Motion Picture Bureau présentent l'un des rares témoignages de cette période : *Arctic Expedition* (1922 et 1925), *Back to Baffin* (1925), *Hudson's Strait Expedition* (1927), etc. Sur Bernier, voir : Kenn Harper, « Bernier, Joseph-Elzéar », Mark Nutall [éd.], *Encyclopedia of the Arctic*, vol. 1 : A-F, New York et Londres, Routledge, 2005, p. 239-240.
 38. Parfois présenté comme à l'origine du documentaire au cinéma, le film est l'occasion de présences historiques. Peter Ian Crawford note que « la Finlande se vante également de posséder un film classique comparable à *Nanook*, *Images de l'Arctique* de Sakari Pälski (1917) qu'on crut perdu et qui fut retrouvé par hasard en 1970. C'est un film sans son sur les Tjukts de la péninsule Tjukotka, Nord Est de l'Union soviétique. » (« L'œil nordique. Le film ethnographique dans les pays nordiques », *Journal des anthropologues*, vol. 47-48, 1992, p. 34.)
 39. Shari M. Huhndorf, « Nanook and his contemporaries. Imagining Eskimos in American culture, 1897-1922 », *Critical Inquiry*, vol. 27, n° 1, automne 2000, p. 124-125.
 40. « Several attributes of the Eskimo stereotype, already present in the Victorian literature, were dramatically intensified in this way in *Nanook*. More than ever, the Eskimos emerged as happy, lovable, clean, courageous, family people endowed with great ingenuity. » (Asen Balikci, 1989, p. 7).
 41. De même, on a tenté de saisir les réactions des Inuits au film de Flaherty : « In *Nanook Revisited*, a 1990 documentary exploring Flaherty's relationships with "his" Eskimos, some contemporary Inuit people give their own accounts of the explorer's expeditions, suggesting alternative (anticolonial) ways for interpreting particular scenes in the film. » (Shari M. Huhndorf, automne 2000, p. 144.)

42. En 1994, une coproduction franco-canadienne, *Kabloonak* (Claude Massot, 1994) tentera de décentrer l'action de Nanook en présentant le rôle du cinéaste dans l'élaboration de cette image, devenue une icône du cinéma. Toutefois, le film n'arrive pas à se dégager du fait divers, et il ne constitue pas encore la réponse postcoloniale qui arrivera par d'autres moyens.
43. Asen Balicki écrit : « [...] in the 1950s, filming in the North started in earnest. Amongst the wide variety of documentaries produced at this time, two of the most important were *Angoti* and *Land of the Long Day*, directed by Doug Wilkinson for the National Film Board of Canada. These films were shot in bright daylight and were constructed around strong storylines implying how well the primitive Eskimos were adapting to encroaching modernity. [...] The Eskimos in these films emerged as fully content. Not a word was uttered about the hidden aspects of colonialism, the extremely high infant mortality rate, the ravages of the tuberculosis epidemics taking place at the time, or the deaths from starvation that had taken place near the filming location only a few years before. » (1989, p. 7-8.)
44. Michel Onfray, 2002, p. 128. Pour lui, le drapeau canadien est inapproprié sur cette terre : la « feuille d'érable, écrit-il, [est] inconvenante et incongrue dans ce pays où il ne pousse plus un seul arbre depuis au moins trois mille kilomètres au sud. » (2002, p. 124.)
45. Réalisé par Bobby Kenuajuk en 1999.
46. Réalisé par Elisapie Isaac en 2003.
47. Montréal, Alain Stanké, 2002, 303 p.
48. C'est le cas de certaines œuvres de Jean Désy, ou encore des livres pour la jeunesse publiés dans la collection « Grande nature » chez Michel Quintin ou aux Éditions du Soleil de minuit. Par exemple, Daniel Beauvais écrit dans *Ajurnamat! On n'y peut rien!* : « J'avais bien des raisons d'éprouver une attirance certaine pour le peuple inuk : un peuple qui avait migré courageusement pendant des centaines d'années, à travers tout un continent. » (Saint-Damien, Éditions du Soleil de minuit, 2002, p. 41.)
49. Voir à ce sujet Daniel Chartier [éd.], « Les modernités amérindiennes et inuites », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 8, n° 1, 2005, 253 p.
50. Zacharias Kunuk disait en entrevue en 2003 : « With *Atanarjuat*, we wanted to do it because our culture has never really been exposed from the inside. » (Kimberly Chun, « Storytelling in the Arctic Circle. An Interview with Zacharias Kunuk », *Cineast*, vol. 28, n° 1, janvier 2003.)
51. Thierry Roche, « Le cinéma des Indiens d'Amérique. Réflexions II. Temps, espace et langage », *Journal des anthropologues*, n° 57-58, 1994, p. 149.
52. « The thing that these two outstanding directors [Alf Sjöberg et Ingmar Bergman] have in common, however, not only with each other but with most of the other directors and actors connected with Swedish film-making, is their theater background: and this is a significant key to the high artistic standards (and occasional over-theatricalization) of the industry. Whereas Hollywood had its roots at least partly in the tradition of vaudeville and circus entertainment, Swedish film-making developed from the efforts of photographers, particularly Charles Magnusson who became head of Svensk Filmindustri, and from adult theater. » (Anne Morissett, « Sweden: Paradise and Paradox », *Film Quarterly*, vol. 15, n° 1, automne 1961, p. 23.)
53. [Igloodik Isuma Productions], [Dossier de presse], Igloodik Isuma Productions, 2001, p. 6.
54. Norman Cohn cité dans [Igloodik Isuma Productions], 2001, p. 6.
55. Dimitri Katadotis, « Northern Exposure », *Hour*, 18 octobre 2001.

56. « *Atanarjuat*, though, is more than merely a first; its creation amounted to a collective cultural endeavour for Kunuk's community. Local artists and elders were mobilized to construct the film's set and props from such household items as oil lamps to hunting implements and dogsleds. » (Dimitri Katadotis, 2001.)
57. [Igloolik Isuma Productions], 2001. p. 6.
58. [Igloolik Isuma Productions], 2001. p. 4.
59. « The film's director, Zacharias Kunuk, now 44, was the first of his family to live in a permanent settlement – the community of Igloolik, population 1,200 – and he belongs to the first generation of Inuit to read, write and make films. In just one generation his culture has gone from oral storytelling to cinema: a leap that for European cultures is bridged by centuries of literature. » (SF Said, « Northern Exposure », *Sight and Sound*, vol. 12, n° 2, février 2002, p. 22.)
60. Kunuk dénoncé ces politiques : « How oppressed can a race of people be? Because you're in English, you get a bigger budget. Because you're French, you get a bigger budget. Because you're an aboriginal, you get the lowest budget. In the land of freedom, that doesn't sound right at all. » (Kimberly Chun, 2003.)
61. Norman Cohn témoigne du succès du film dans le village où il a été tourné : « We had three showings. 1,500 people came and there are only 1,200 people in town. So they loved the film. If your parents were continually represented as the drunken Indians in the John Wayne movies, it would be a great relief to see them represented in a dignified way, as you know they really were. » (SF Said, 2002, p. 25.)