

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉMERGENCE DU CINÉMA INUIT. LA REPRÉSENTATION DU NORD ET DES
INUITS DANS LE FILM *ATANARJUAT*, *THE FAST RUNNER* DE ZACHARIAS KUNUK

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MAUDE PAQUETTE

MARS 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma plus grande reconnaissance aux personnes qui ont rendu possible la réalisation de ce projet.

Je dois d'abord remercier mon directeur, Daniel Chartier, pour ses nombreux commentaires, toujours aussi pertinents. Tout au long du développement de ce projet, ses interventions et conseils m'ont permis de mener à terme ce parcours initiatique. Je remercie du même coup le *Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord* qui a fait progresser mes propres réflexions et enrichi le propos de ce travail.

Merci à ma co-directrice, Johanne Villeneuve pour ses lectures exigeantes et respectueuses. Ses connaissances cinématographiques ont enrichi grandement les propos de ce mémoire.

Pour leurs encouragements, leur patience et l'intérêt qu'ils ont porté au sujet de ce mémoire, je salue Jean-Sébastien et ma famille. Je me dois de souligner la gentillesse et l'amour de Thomas et d'Élora, qui ont su endurer mes humeurs et mes absences. Un merci particulier à ma première lectrice, Annick Lemay. Sa disponibilité et ses interventions, aussi nombreuses que pertinentes, ont assuré la cohérence de ce mémoire.

Finalement, je remercie le Programme de formation scientifique dans le Nord qui m'a permis d'aller sur le terrain, à Igloodik (Nunavut), rencontrer les membres fondateurs d'Isuma Productions.

Merci aussi à toute l'équipe d'Isuma Productions, et particulièrement Katarina Soukop, pour sa disponibilité et les précisions qu'elle a su m'apporter. Découvrir les réalisations de ce groupe d'inuit a été pour moi un réel plaisir et une source d'inspiration pour de futurs projets. Je souhaite de tout cœur qu'Isuma Productions serve de modèle pour les jeunes générations qui désirent représenter à leur manière l'expression de leur culture.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE PREMIER	
LES INUITS ET LE NORD AU CINÉMA	5
1. Les premiers contacts entre les Blancs et les Inuits	6
2. Les premières images filmiques des Inuits	8
3. <i>Nanook of the North</i>	11
4. Les Inuits dans les productions hollywoodiennes	15
5. Productions cinématographiques sudistes	20
6. Productions québécoises et canadiennes	21
7. Productions européennes	25
8. Productions hollywoodiennes	31
9. Caractéristiques des films sur le Nord	33
10. Caractéristiques des films sur les Inuits	34
CHAPITRE II	
LE CINÉMA INUIT	36
1. Fondation d'Igloolik Isuma Productions	40
2. Contexte entourant la naissance du film <i>Atanarjuat</i>	44
3. Mise en place du récit filmique	45
4. Contexte politique	47
5. Approche documentaire	52
6. Pierre Perrault	55
7. Spécificité non-fictionnelle d' <i>Atanarjuat</i>	61
CHAPITRE III	
LES REPRÉSENTATIONS NORDIQUES D' <i>ATANARJUAT</i>	66
1. Représentation du Nord	67
1.1. Territoire et expérience préalable	67
1.2. Paysages du film	70
1.3. Rapports à l'espace	74
1.4. Expérience climatique	78

1.5. Chasse et présence animale	80
2. Représentation de la culture inuite	82
2.1. Vie en communauté	83
2.2. Chamanisme	85
CONCLUSION	91
BIBLIOGRAPHIE	97
FILMOGRAPHIE	104

LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

APTN	Réseau de télévision des peuples autochtones
CCI	Conférence circumpolaire inuite
CRTC	Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes
IBC	Inuit Broadcasting Corporation
ISUMA	Igloolik Isuma Productions
ONF	Office national du film

RÉSUMÉ

Devant l'avènement de nouveaux moyens de communication dans les territoires nordiques, l'émergence d'une prise de parole inuite est inévitable. La création d'Igloodik Isuma Productions, dans le Nunavut, est étroitement liée à l'élaboration de cette nouvelle culture. Les œuvres de la première compagnie de production inuite indépendante, particulièrement *Atanarjuat, the Fast Runner*, de Zacharias Kunuk, témoignent de l'importance de tenir compte d'une nouvelle variable dans l'analyse du discours sur la représentation du Nord : les cultures inuites commencent à prendre la parole et à remettre en jeu les représentations existantes.

L'objectif de ce mémoire est double. Il vise à comprendre ce qui a mené à l'émergence de la prise de parole inuite et à voir comment s'organise cette cinématographie naissante. Ainsi, le premier chapitre expose les diverses représentations du territoire nordique et des Inuits mises de l'avant par l'industrie cinématographique sudiste. Après avoir établi ce qui a poussé les cinéastes sudistes à s'intéresser aux peuples polaires, il est possible de voir quelles images du Nord et des Inuits se dégagent de ces représentations filmiques. Le deuxième chapitre rend compte de la création d'Isuma Productions et du contexte entourant la naissance d'*Atanarjuat*. Dans le film, on remarque que le réalisateur s'inspire de l'approche documentaire. Tout comme le travail de Pierre Perrault au Québec, Kunuk propose une nouvelle vision de l'histoire qui vise la conservation de la culture orale par sa mise en images. Le dernier chapitre propose une analyse thématique du film, qui permet d'illustrer les thèses élaborées dans le chapitre précédent, à l'effet que le film interprète les images véhiculées par le cinéma sudiste sur le Grand Nord.

En définitive, le film de Kunuk remet en jeu les représentations existantes sur le Nord en devenant le symbole de l'émergence du cinéma inuit.

Mots clés : *Atanarjuat*, représentation, Nord, Inuit, cinéma, approche documentaire, fiction, Nunavut, Zacharias Kunuk, Pierre Perrault, Québec.

INTRODUCTION

Devant l'engouement incessant des populations sudistes pour les peuples du Nord – particulièrement pour les Inuits – il devient inévitable de s'attarder aux changements survenus dans ces cultures. Propulsés dans la modernité il y a à peine plus de 50 ans, les Inuits du Grand Nord apprennent aujourd'hui à composer avec une tradition orale, encore fortement présente dans leurs communautés, et l'arrivée des nouvelles technologies dans les territoires polaires. Alors que l'écriture, la télévision et l'internet sont des outils désormais indispensables pour les habitants des territoires nordiques, plusieurs tentent à leur manière de préserver la culture traditionnelle qui s'efface tranquillement de leur quotidien. Alliant cet art moderne qu'est le cinéma à une méthode de travail traditionnelle, Igloodik Isuma Productions vient rappeler aux populations sudistes la présence réelle des Inuits : ceux-ci deviennent à leur tour des représentants du monde.

Avec *Atanarjuat, the Fast Runner*¹ (2001), de Zacharias Kunuk, le premier long métrage de fiction d'Isuma, on assiste à une remise en question du discours cinématographique sur le peuple inuit. Depuis l'avènement du cinéma, les réalisateurs ont inventé un nombre élevé d'histoires sur les peuples polaires, faisant de ces derniers des personnages construits et imaginés par les gens du Sud. Les Inuits font partie de ces personnages qui stimulent l'imagination des cinéastes, et qui suscitent une vive curiosité chez les spectateurs sudistes. Par leur éloignement géographique, leur culture diamétralement opposée à celles des civilisations écrites et par leurs mœurs atypiques, ils deviennent des sujets exotiques par excellence, faisant les frais de nombreuses œuvres littéraires, picturales et cinématographiques. Au cinéma, la persistance de ces idées reçues a eu pour effet de forger une image des Inuits encore fortement ancrée dans l'imagerie populaire. Nous verrons que, grâce au travail d'Isuma et à la reconnaissance internationale d'*Atanarjuat*, cette vision commence à changer.

¹ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*, Canada, couleur, 2001, 172 min.

Dans ce mémoire, nous nous proposons donc d'étudier la nouvelle représentation du Nord et des Inuits dans *Atanarjuat, the Fast Runner*, afin de témoigner de son importance dans la redéfinition de l'imaginaire nordique et dans l'établissement d'une nouvelle culture inuite. Pour bien cerner l'importance du film de Kunuk dans la redéfinition de l'imaginaire boréal, nous étudions dans le premier chapitre les diverses représentations du Nord et des Inuits présentées par l'industrie cinématographique. Grâce à une approche historique, ce chapitre permet de retracer les premiers moments de contacts entre les Blancs et les Inuits, pour expliquer comment les cinéastes sudistes en sont venus à tourner leurs caméras vers les peuples du Nord, notamment depuis le succès fulgurant du documentaire de Robert Flaherty, *Nanook of the North*² (1922). Dès la sortie de ce documentaire, et suite à l'engouement des spectateurs pour les Inuits, les réalisateurs hollywoodiens ont commencé à laisser une place aux acteurs autochtones dans leurs films. Ces derniers obtiennent alors une visibilité sans précédent, mais restent à la merci de la vision des cinéastes qui les embauchent et qui n'ont habituellement aucune expérience préalable de leur mode de vie. Touchant à tous les genres cinématographiques, les réalisateurs multiplient ainsi les films sur le Nord. Ces productions restent cependant assez prévisibles, reprenant la plupart du temps les mêmes caractéristiques : territoire désertique au climat aride, lieu de fuite et d'introspection pour les personnages marginaux sudistes, lieu de la nature à l'état pur (qui s'oppose à un Sud comme lieu de la culture) et endroit menaçant la vie des personnages qui osent s'y aventurer. Sans grandes innovations, ces productions contribuent à forger l'imaginaire des spectateurs sudistes. Les personnages inuits mis en scène deviennent des objets de curiosité se rapprochant de la représentation que les explorateurs s'en faisaient dans leurs récits au cours du XIX^e siècle : homme pacifiste, qui vit en collectivité et se démarque par sa bravoure et sa capacité à survivre au froid glacial des étendues nordiques.

² Robert Flaherty, *Nanook of the North*, États-Unis, noir et blanc, 1922, 89 min.

Le deuxième chapitre rend compte de la démarche employée par Isuma Productions pour réaliser des œuvres dont le processus de création poursuit d'abord un objectif de sensibilisation et de réappropriation. L'utilisation de la légende d'*Atanarjuat* comme base pour le scénario d'un film vient déjà témoigner de cette volonté de réappropriation culturelle, devenue aujourd'hui nécessaire. Dans les communautés autochtones du Grand Nord, on observe un changement rapide, alors que la plupart des personnes âgées de plus de 40 ans ont grandi suivant un mode de vie nomade. Depuis les années 1960, les Inuits commencent à s'intéresser à la production cinématographique, venant bouleverser le discours sudiste sur la représentation de leur peuple. C'est dans cet esprit qu'est fondée la maison de production Isuma, en 1990. En observant la mission et les objectifs qui dictent la conduite adoptée par Isuma Productions, ce chapitre définit le projet social qui mène à la réalisation d'*Atanarjuat*. Dans un contexte politique favorable à la création d'une nouvelle cinématographie inuite, le film est devenu le symbole de la prise de parole postcoloniale inuite. La démarche de Kunuk témoigne ainsi d'un tournant historique d'importance où les Inuits offrent au reste du monde leur savoir-faire, leur entrée dans la modernité, ainsi que leur propre vision du Nord. Pour ce faire, Isuma utilise les bases du cinéma documentaire comme méthode de travail pour réaliser *Atanarjuat*. Pour appuyer notre interprétation selon laquelle le film s'inscrit dans la lignée du documentaire, la dernière partie du second chapitre propose une comparaison entre le travail de Pierre Perrault, cinéaste documentaire québécois, et celui de Zacharias Kunuk dans le Grand Nord. De la même manière que l'a fait Perrault au Québec durant plus de 40 ans, Kunuk vise le maintien de sa culture à travers son œuvre. En utilisant le langage filmique comme mémoire de son peuple, Kunuk intègre à son long métrage le style épique et la dimension performative du conteur, issus de la tradition orale. Ainsi, par la création d'un cinéma de l'oralité et l'utilisation de la pellicule comme moyen de conservation culturelle, les deux hommes en viennent à créer une nouvelle forme documentaire, indissociable de la préservation de la mémoire.

Dans *Atanarjuat*, cette nouvelle image du Nord et des Inuits vient opérer un changement de perspective dans le traitement des thématiques et des figures. Vue de l'intérieur, la représentation des Inuits et du territoire qu'ils habitent rend impossible tout discours habituel sur les caractères nordiques. Ce dernier chapitre interprète donc les nouvelles représentations proposées dans *Atanarjuat* en montrant de quelle manière les thèmes choisis par Kunuk se veulent une réinterprétation de la vision sudiste du Nord et de ses habitants. Tant dans l'expérience préalable du territoire que dans l'utilisation du paysage, de l'espace, du climat polaire, et de la présentation de la chasse, le réalisateur met en place une poésie qui oblige à revoir la représentation de la culture traditionnelle inuite. Par son traitement de la vie en communauté et du chamanisme, Kunuk vient réaffirmer sa volonté de préserver son identité culturelle grâce au cinéma. Le traitement des thématiques qu'il propose devient un témoignage d'une vie passée, laquelle doit aujourd'hui être conjuguée à l'implantation des technologies et d'un mode de vie sédentaire dans le Grand Nord.

Par la nécessité qu'ils ont eu de s'adapter à la vie moderne qui leur a été imposée, les Inuits se voient dans l'obligation d'explorer de nouvelles voies pour éviter la disparition de leur culture. En retraçant leur histoire par une recherche exhaustive de documents relatifs à l'histoire de ce peuple et en mettant en images une légende, le film de Kunuk inscrit, dans la représentation des films sur le Nord, une nouvelle dimension : l'expression de la vision inuite sur leur peuple et l'espace qu'ils habitent.

CHAPITRE PREMIER

LES INUITS ET LE NORD AU CINÉMA

Les cultures sudistes ont, à des degrés divers, porté un regard cinématographique, plus ou moins important selon les époques, sur les Inuits et le Nord. Tant dans les documentaires que dans les films de fiction, le Nord semble un sujet de prédilection pour le cinéma. L'étude d'une banque de données portant sur la constitution et la réception d'un imaginaire nordique dans les films, réalisée dans le cadre des travaux de Daniel Chartier au *Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord*, a permis de repérer plus de 500 films portant sur le Nord.

L'engouement pour l'espace nordique tient en partie à son caractère exotique et méconnu. Chez les sudistes, l'imagination populaire a rarement perçu le Nord comme un tout ; elle s'est plutôt attardée sur des éléments nordiques particuliers comme les Inuits, la neige, l'espace désertique et la montagne. Le Nord peut donc être défini de multiples façons, selon le lieu d'énonciation, et selon les paramètres de chacun. Le *nord* pose ainsi un problème essentiel, soit celui de sa représentation. Pour les propos de ce mémoire, la définition de nordicité proposée par Louis-Edmond Hamelin permettra de saisir l'ampleur et les différentes facettes de la représentation du Nord au cinéma. Inventé par Hamelin en 1965, le mot *nordicité*³ exprime une réalité mouvante, variable et en évolution constante, qui doit être saisie comme tel : « [...] *nordicité* exprime l'état, le niveau et la conscience d'une

³ Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Québec, Hurtubise HMH, 1980, 438 p.

territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal.⁴ » Comme le Nord ne forme pas un tout compact et organisé, mais plutôt une masse disparate et plurifactorielle, il serait plus juste de parler de plusieurs Nord. Ainsi, l'état de Nord dont il sera question dans ce mémoire, concerne autant le territoire inuit qu'une zone plus tempérée, située quelque part dans les Laurentides, ou encore un espace montagneux ou enneigé.

Intimement lié aux questions de Nord, le personnage inuit occupe une place importante dans la représentation cinématographique. Bien que beaucoup de ces films mettent en scène des personnages habitant les régions nordiques, l'image des Inuits a très peu évolué depuis 80 ans⁵. Dès lors, et encore aujourd'hui, les représentations de l'Inuit sont la plupart du temps l'œuvre d'une construction imaginaire sudiste. La participation des populations autochtones aux films réalisés par l'industrie cinématographique sudiste a été, jusqu'à aujourd'hui, plus que limitée.

Malgré les efforts des cinéastes du Nord pour rectifier l'image cinématographique de leurs peuples, on retrouve encore plusieurs représentations stéréotypées des Inuits, comme c'est le cas par exemple dans *Agaguk*⁶ : personnages primitifs et naïfs ne sachant pas s'adapter aux lois des Blancs, proximité sexuelle, force et résistance de l'Inuit capable d'affronter seul n'importe quel animal. Pour la majorité des cinéastes sudistes, les Inuits, quel que soit leur lieu d'origine, parlent, pensent et vivent de la même manière.

1. Les premiers contacts entre les Blancs et les Inuits

C'est au cours du XV^e siècle que les Européens ont leurs premiers contacts avec les peuples autochtones du Nord. Suite à une expédition en territoire polaire en 1497,

⁴ Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 1996, p. 243.

⁵ Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, Montpellier, Indigènes Éditions, 2002, p. 11.

⁶ Jacques Dorfman, *Agaguk. L'ombre du loup*, Canada, couleur, 1992, 107 min.

l'équipage de Cabot ramène deux Inuits sur le vieux continent pour les présenter au reste du monde *civilisé*⁷. Dès lors, le peuple inuit commence à captiver l'imagination, par sa nette différence avec les populations sudistes, tant au niveau physique que psychologique. À cette époque, les Blancs ont tendance à considérer les Inuits comme des simples d'esprit, aux manières peu civilisées. Au cours des siècles qui vont suivre, d'autres habitants des territoires nordiques de l'Amérique sont capturés et ramenés en Europe afin de satisfaire l'intérêt grandissant de la population pour les nouveautés rapportées par les explorateurs. Les Inuits sont alors promenés dans divers salons et exposés dans des cabinets de curiosités.

Très populaires à cette époque, les cabinets de curiosités connaissent un essor sans précédent aux XV^e et XVI^e siècles⁸. On y retrouve de tout : plantes, minéraux, outils, ossements et animaux vivants ou empaillés. De la même manière, certains Inuits sont mis en cage et exposés dans des zoos auprès des spécimens animaux les plus variés, eux aussi ramenés de contrées lointaines. De ces premiers contacts avec les Blancs, au sein des sociétés occidentales, va émerger une image de l'Inuit, empreinte d'exotisme et de fascination.

Tout comme les animaux et les plantes peuplant les régions circumpolaires, les Inuits se retrouvent reproduits sur les cartes et les croquis des explorateurs, dont ceux de Martin Frobisher (1576-1578). Comme le mentionne Asen Balikci, ces images sont parfois loin de refléter la réalité : « Explorers published accounts of their adventures and marvelled at Eskimo ingenuity. These description inspired European writers who published numerous adventure novels with glowing and quite often fantastic statements about Eskimo manners⁹. »

⁷ Lucas Bessire, « Talking Back to Primitivism. Divided Audiences, Collective Desires », *American Anthropologist*, vol. 105, no 4, décembre 2003, p. 833.

⁸ Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise XVIe - XIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, 376 p.

⁹ Asen Balikci, « Anthropology, Film and the Arctic peoples », *Anthropology Today*, vol. 5, 1989, p. 7.

Vers la fin du XIX^e siècle et au cours des deux premières décennies du XX^e siècle, la fascination pour les Inuits s'étend de l'Europe au reste du monde, y compris aux États-Unis. Encore à cette époque, des Inuits sont capturés, et montrés dans plusieurs expositions. Ils peuvent alors être observés par les populations locales, qui manifestent un intérêt sans cesse grandissant pour ce genre d'événement. On note entre autres la présence d'Inuits au World's Columbian Exhibition à Chicago, en 1893, ou encore lors du St-Louis-Louisiana Purchase Exposition à Seattle en 1904¹⁰. C'est d'ailleurs lors d'une de ces nombreuses expositions que seront tournées les toutes premières images du peuple inuit.

2. Les premières images filmiques sur les Inuits

C'est dans cet esprit de curiosité et de fascination, qu'Edison tourne ses trois courts films sur les Inuits (lors du *Pan-American Exhibition* de Buffalo en 1901). Dans *Esquimaux Village*¹¹, *Esquimaux Leap-frog*¹² et dans *Esquimaux Game of Snap-the-whip*¹³ on retrouve des Inuits s'adonnant à des jeux, dans un décor artificiel composé de montagnes de glace. Ces trois courts métrages ont contribué à forger les stéréotypes concernant le peuple inuit encore présents dans les représentations actuelles.

Les films d'Edison visent à représenter à l'écran la diversité du monde, telle qu'elle se présente, tant dans le quotidien que lors d'événements plus marquants. C'est dans cet esprit que sont réalisées des œuvres montrant, par exemple, un vaudeville, l'arrivée d'immigrants dans un port, ou encore le vol des goélands lors d'un voyage en bateau. Réalisés selon les principes de l'époque, ces courts métrages se distinguent par leur ton à la fois documentaire et joué. Influencé par les pratiques théâtrales, et filmés à l'aide d'une caméra statique, les films d'Edison ont ce caractère propre au cinéma des premiers temps, où les personnages jouaient leur

¹⁰ Lucas Bessire, *op. cit.*, p. 833.

¹¹ Thomas Edison, *Esquimaux Village*, États-Unis, noir et blanc, 1901, 54 sec.

¹² Thomas Edison, *Esquimaux Leap-frog*, États-Unis, noir et blanc, 1901, 50 sec.

¹³ Thomas Edison, *Esquimaux Game of Snap-the-whip*, États-Unis, noir et blanc, 1901, 24 sec.

quotidien devant la caméra. Ainsi, ces courts métrages tentent tous de montrer un caractère d'authenticité ainsi qu'une touche de spontanéité, comme si la caméra surgissait lors d'une scène.

Le film *Esquimaux Village* présente en arrière-plan, un décor de montagnes de glace et un bassin d'eau. Au-dessus de ce bassin a été monté une tente de peaux d'animaux. Dans ce décor de carton-pâte, on voit quatre Inuits, vêtus de costumes traditionnels, passer devant la caméra, courant en tous sens. En arrière-plan, un autre Inuit est assis sur un traîneau tiré par des chiens. Cette scène tente de montrer les modes de déplacements des Inuits du Grand Nord.

Esquimaux Leap-frog montre quatre Inuits en costume traditionnel, s'adonnant à un jeu de style 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 de peaux d'animaux, le court métrage a pour objectif de montrer quelles sont les activités auxquelles s'adonnent les Inuits. Dans le coin droit de l'image, on peut apercevoir un gardien en uniforme, rappelant que le film est réalisé lors d'une exposition.

C'est dans le même dessein qu'est réalisé *Esquimaux Game of Snap-the-whip*. De chaque côté d'une tente en peaux d'animaux se tiennent, immobiles, deux Inuits. Au premier plan, deux autres hommes s'adonnent à des tours d'adresse où on les voit fouetter le sol.

Ces trois courts métrages tentent de montrer les Inuits tels que le réalisateur les imagine vivre dans le Grand Nord. Les films proposent ainsi une vision exotique d'un sujet qui fascine les populations du Sud. Comme l'explique Dickinson, cette représentation filmique reste la meilleure façon pour le cinéaste de l'époque d'attirer les foules, tout en préservant un souvenir historique de ces peuples archaïques : « Nothing more stimulating can be imagined than these unconventional types of

humanity [...]»¹⁴ » On voit ainsi les Inuits dans un décor qui veut reproduire les paysages du Grand Nord. Ils portent des habits traditionnels et sont toujours placés à côté de tentes faites de peaux d'animaux. Afin de les représenter, Edison a décidé de les filmer alors qu'ils exécutent des activités traditionnelles, pour rappeler au spectateur la réalité inuite, ignorée des populations sudistes. En voulant reconstituer des événements du quotidien inuit, le réalisateur met l'accent sur le caractère exotique de son sujet, en montrant au spectateur non pas ses ressemblances avec les Blancs, mais plutôt ses différences. Il propose comme vraie une représentation théâtralisée de l'Inuit plutôt qu'une vision naturaliste. De plus, il demande à ces hommes du Nord de jouer pour la caméra des scènes qui, selon le réalisateur, font à la fois partie du quotidien inuit et sont assez intéressantes pour être présentées au public sudiste. Il ne faut pas oublier que ces premières images des Inuits sont filmées lors d'une exposition qui avait comme but de présenter ces hommes comme des curiosités venues d'un monde lointain, alors inconnu du public de l'époque. L'attrait des Inuits, tel que présenté dans les films d'Edison, repose donc sur l'opposition entre leur mode de vie, qui n'a pas encore été contaminé par tous les aspects contraignants de la civilisation, et celui des populations sudistes. Aussi, le cinéaste présente les Inuits de la même façon que seraient filmés des animaux en cage s'adonnant à leurs activités. Les décors de carton rappellent ceux que l'on place dans les cages des zoos où sont également gardés captifs des Inuits. En tentant d'introduire des Inuits dans son projet cinématographique visant à filmer diverses réalités, Edison présente ces autochtones comme des personnages possédant une condition beaucoup plus animale qu'humaine. Ils deviennent de purs objets de curiosité et sujet d'observation. Les films d'Edison proposent donc une vision sudiste des habitants de l'espace nordique, sans aucune expérience préalable du Nord. Les Inuits sont ici transportés dans la réalité des Blancs, et on leur demande de reproduire la manière dont ils vivent dans le Grand Nord, dans un environnement complètement artificiel. En ce sens, les films d'Edison proposent pour vraie une représentation théâtralisée de la vie inuite.

¹⁴ W.K.L. Dickinson et Antonia Dickinson, « History of the Kinetograph, Kinescope, and Kinetophonograph », 1895, in Theresa M. Collins, Lisa Gitelman, *Thomas Edison and Modern America. A Brief History with Documents*, New York, Palgrave, 2002, p. 166.

Tant par la représentation qu'il propose que par les contraintes matérielles du cinéma de l'époque (caméra fixe, décor artificiel, jeu théâtral des personnages), Edison contribue à forger le stéréotype de l'Inuit, présenté comme un personnage simpliste et enfantin : on le voit seulement occupé à des activités ludiques.

3. *Nanook of the North*

C'est grâce à un mouvement d'intérêt pour les peuples polaires que vont se multiplier, au début du XX^e siècle, les productions cinématographiques sur le Nord et les Inuits. Entre 1912 et 1918, on constate l'émergence de plusieurs œuvres traitant de la nordicité, dont les films de William Van Valin¹⁵, de même que plusieurs autres documentaires¹⁶. Missionnaire et enseignant américain auprès des communautés Inupiat de Point Barrow et de Point Hope, en Alaska, Van Valin réalise une série de documentaires sur les différents aspects du mode de vie de ce groupe d'Inuits. Dans *Tip Top of the Earth : Arctic Alaskan Eskimo Education Series*¹⁷, le réalisateur s'intéresse notamment aux divers modes de subsistances de la communauté (chasse à la baleine, au phoque et élevage de rennes), à leurs loisirs (danse, musique, festivités pour la fin de la chasse à la baleine) ainsi qu'à l'environnement nordique. Photographe amateur, Van Valin immortalise aussi plusieurs scènes du quotidien des gens qu'il côtoie au cours de son séjour en Alaska. Ainsi, les premières images cinématographiques des Inuits se retrouvent dans des documentaires qui tentent de montrer la différence entre *eux*, venus d'un espace lointain, et *nous*, c'est-à-dire les habitants du Sud. Ces premières productions sur les Inuits, réalisées dans un contexte de conquête et d'exploration des territoires polaires, visent à inclure ce peuple polaire dans une vision globale du monde. Il s'agit donc pour les réalisateurs de montrer la vie dans le Nord telle qu'elle devait se

¹⁵ Lucas Bessire, *op. cit.*, p. 833.

¹⁶ Citons notamment les œuvres suivantes : Irwin Willat, *Law of the North*, États-Unis, 1918, et Sakari Palsi, *Images de l'Arctique*, Finlande, 1917.

¹⁷ William Van Valin, *Tip Top of the Earth : Arctic Alaskan Eskimo Education Series*, États-Unis, noir et blanc, 1916, 140 min.

dérouler avant l'arrivée des Blancs. Bien que ces images paraissent réalistes, elles sont pourtant la plupart du temps erronées sur le plan ethnographique et ne présentent nullement la réalité inuite telle qu'elle se vit au début du XX^e siècle. Ces films tiennent rarement compte de la présence blanche dans les territoires nordiques. La caméra semble oublier volontairement la présence des chercheurs d'or, colonisateurs et missionnaires qui, à cette époque, sont en train de révolutionner le mode de vie inuit. Les documentaires du début du siècle ne tiennent à peu près pas compte de la transformation qui s'opère à cette époque dans le Grand Nord (sédentarisation et déplacement des communautés inuites, christianisation, désacralisation progressive de la pratique de la chasse par l'arrivée des postes de traite de fourrure et l'introduction des armes à feu). En même temps, cette colonisation des territoires se traduit dans le Sud par un intérêt marqué pour les films à saveur nordique.

Dans ce contexte de fascination collective, *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, connaît, en 1922, un énorme succès. Shari Huhndorf explique que le film de Flaherty a eu une influence marquante sur la manière de représenter les Inuits au cinéma: « *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 nineteenth century, developed in the 1900s and the 1910s, and brought to fruition in Flaherty's work¹⁸. »

Au cours de l'automne 1913, Robert Flaherty part dans la région de la Baie d'Hudson afin de travailler comme explorateur pour Sir MacKenzie, qui lui donne comme mandat de récolter des échantillons et de faire des cartes. Il s'embarque alors en direction de l'Arctique canadien avec sa nouvelle caméra. Il filme quelques images du Nord, revient en octobre 1914, puis commence à monter son premier film, *My Eskimo Friends*, qui devait raconter ses aventures d'exploration des territoires nordiques. Cette première expérience en tant que cinéaste le stimule. Il retourne

¹⁸ Shari Huhndorf, « Nanook and his Contemporaries : Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922 », *Critical Inquiry*, automne 2000, p. 124.

donc dans le Nord en 1915 dans le but de filmer d'autres images de la région et de ses habitants, afin de compléter son œuvre.

De retour chez lui, et avec l'appui de sa femme, Flaherty entreprend le montage de son premier film. Alors qu'il reçoit la copie finale de son film, il échappe une cigarette sur les négatifs et ses images sont complètement détruites.

Dès 1916, le réalisateur cherche des commanditaires pour retourner dans le Nord, et c'est en 1919 qu'il peut enfin repartir, grâce à l'appui de Réveillon Frères, qui accepte de financer le voyage et l'achat d'équipement nécessaire au tournage. En août 1920, il arrive à Port Harrison, où il décide de s'installer. En collaboration avec les Inuits de la communauté, il commence à forger son récit cinématographique. Il rencontre alors Nanook, qui deviendra le personnage principal de son film, et dont il suit les activités quotidiennes. Avec lui, il recrée pour la caméra diverses scènes de la vie des habitants de la communauté, telles que la chasse au phoque et la construction d'un igloo. Très coopératif, Nanook devient alors le sympathique, courageux, souriant personnage inuit du film de Flaherty. Avec cette œuvre, le réalisateur réussit à créer une représentation de l'Inuit encore fortement ancrée dans l'imaginaire populaire. Son personnage principal devient le représentant de toutes les communautés autochtones des régions circumpolaires. Pour les gens du Sud, il devient indéniable que tous les hommes du Nord vivent de la même manière que le héros de Flaherty.

Le succès fulgurant de *Nanook of the North* témoigne de l'engouement des gens du Sud pour les peuples du Nord : quatre ans après la sortie du film, en septembre 1926, *Nanook of the North* enregistrait des recettes de 251 000\$¹⁹. Aujourd'hui, ce film est incontestablement devenu un classique du cinéma. Pour la première fois, un réalisateur choisissait de se rendre dans le Nord et s'attardait à raconter la vie d'un Inuit et de sa famille. Comme le mentionne Flaherty lui-même, filmer la vie d'un

¹⁹ Richard Barsam, *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 26.

homme est certainement plus intéressant que de tenter de la représenter d'un point de vue extérieur : « Pourquoi ne pas choisir un esquimau typique et sa famille et filmer la chronique de leurs vies pendant une année ? Qu'y a-t-il de plus intéressant que la biographie d'un homme ? [...] Cette histoire-là serait sûrement intéressante²⁰. »

Cependant, il s'est avéré que ce documentaire n'était pas si « réel ». Flaherty ayant demandé à Nanook de recréer certaines scènes pour la caméra, élevant ainsi le réel au rang de fiction. En créant un faux documentaire, le réalisateur marque l'histoire des Inuits au cinéma, en leur demandant de jouer leurs propres rôles, afin de rendre vraisemblables les prises de vues comparées à celles des films de la même époque, comme ceux de Edison, par exemple. Par son film, qui allie à la fois le style documentaire et la fiction, le cinéaste crée un genre que François Niney qualifie de « documentaire joué²¹. » Flaherty réussit ainsi à montrer au public une image de l'Inuit certainement plus vivante. En considérant le succès de *Nanook of the North*, tant à l'époque de sa sortie en salle que tout au long des décennies suivantes, on constate à quel point, pour le spectateur sudiste, la représentation des Inuits dans le film est vraisemblable, car elle fixe, dans l'imaginaire, une certaine image qui perdure encore aujourd'hui, tant dans les représentations cinématographiques que dans les descriptions littéraires.

De la même manière, cette œuvre cinématographique contribue à fixer le stéréotype concernant la représentation de l'espace polaire. Ann Fienup-Riordan explique que l'influence du documentaire de Flaherty se fait encore ressentir :

²⁰ Robert Flaherty, in François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck, 2000, p. 48.

²¹ François Niney, *op.cit.*, p. 115.

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 Eskimos²².

4. Les Inuits dans les productions hollywoodiennes

Suite à la réalisation et au succès de *Nanook of the North*, l'ensemble de l'industrie cinématographique sudiste ne produit en 20 ans qu'une dizaine de films se déroulant dans le Nord. Parmi ces productions, seulement deux se démarquent par le fait qu'elles donnent une place centrale aux Inuits : *Igloo*²³ (1932) et *Eskimo*²⁴ (1934). Contrairement à la majorité des autres productions, tant celles de cette époque que les films contemporains, ces deux productions emploient majoritairement des acteurs Inuits pour tenir leur propre rôle.

Eskimo marque un tournant important dans l'histoire de la représentation cinématographique des Inuits, puisqu'il s'agit du premier film sonore à présenter des Autochtones parlant leur propre langue à l'écran. La distribution se distingue aussi par la place qu'elle laisse aux Inuits, dont Ray Mala, qui est la plus grande vedette inuite du XX^e siècle. Récipiendaire d'un Oscar en 1935, *Eskimo* reprend plusieurs thématiques propres à la représentation des Inuits.

Le docu-drame raconte l'histoire de Mala, un chasseur de talent de l'Arctique canadien qui se voit poussé par sa femme, Aba, à parcourir plusieurs kilomètres dans la toundra enneigée afin d'aller rencontrer les hommes blancs du poste de traite le plus proche. Dès lors se succèdent plusieurs mésaventures au cours

²² Ann Fienup-Riordan, *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the movies*, Washington, University of Washington Press, 1995, p. 133.

²³ Ewing Scott, *Igloo*, États-Unis, noir et blanc, 1932, 70 min.

²⁴ W.S. Van Dyke, *Eskimo*, États-Unis, noir et blanc, 1933, 117 min.

desquelles Aba est violée par un capitaine et meurt ensuite accidentellement. De retour de la chasse, Mala apprend le triste événement, tue le capitaine et fuit avec le reste de sa famille. Mis au courant de l'assassinat commis par Mala, la Gendarmerie Royale part à sa poursuite et finit par l'arrêter. L'Inuit réussit à s'échapper, mais peine à retourner auprès des siens. Il y parvient finalement, mais est vite rattrapé par les policiers. Avec sa nouvelle femme, Iva, Mala s'enfuit sur un iceberg. Le film se termine alors que le policier qui le poursuit refuse d'abattre Mala.

Avec *Eskimo*, W.S. Van Dyke reprend plusieurs composantes des films nordiques. L'action, qui se déroule en hiver, rend plus difficile le périple des personnages, et les conditions de vies des Inuits semblent ainsi encore plus extrêmes. Se déroulant à un point tournant de l'histoire des Inuits, alors que les personnages du film en sont à leurs premiers contacts avec la civilisation sudiste, *Eskimo* présente des Autochtones assez naïfs, ne possédant que peu de personnalité et de culture, et n'ayant pas encore été contaminés par les progrès de la civilisation occidentale. En opposant la morale inuite à celle des Blancs, le film occulte la différence entre l'homme qui respecte les règles de conduite et celui qui agit selon ses pulsions. En arrêtant Mala et en tentant de faire respecter la loi, les policiers montrent à quel point leur morale est supérieure à celle des Inuits. La fin du film témoigne de l'impossible réconciliation entre les valeurs autochtones et celles des Blancs : le policier réalise que Mala ne parviendra jamais à comprendre le système judiciaire des Blancs.

Malgré cette histoire aux thématiques typiques des films sur le Nord, *Eskimo* réussit à se distinguer par une photographie impressionnante et par un traitement des scènes de chasse qui rappelle l'esthétique documentaire : tout comme dans *Nanook of the North*, les personnages du film reprennent pour la caméra certaines de leurs activités traditionnelles (chasse au morse, au caribou, à la baleine). Ainsi, *Eskimo* s'inscrit dans la lignée du film de Flaherty en reprenant essentiellement le même discours.

Tout aussi présente dans *Igloo*, la chasse devient l'enjeu majeur de ce drame où la communauté de Chee-Ak est confrontée à la famine. Le personnage part donc à la chasse dans le but de nourrir le campement dont il fait partie. De retour, il rapporte suffisamment de viande pour nourrir toute la communauté. Il devient alors un héros, et peut finalement épouser Kyatuk, la fille du chef. La joie du campement est cependant vite assombrie par le retour d'une ancienne coutume qui veut que les aînés soient abandonnés dans la toundra en hiver, de manière à pouvoir nourrir tous les jeunes du clan. À la toute dernière minute, une fissure dans la glace permet à la communauté de participer à une chasse au morse. Les aînés sont alors sauvés de la mort.

Igloo est un film somme toute assez banal, qui montre les conditions de vie difficiles des Inuits : vie dans une communauté éloignée, le Nord comme environnement désertique, dépendance envers la bonne chasse et l'omniprésence du froid. Les personnages se distinguent par leur courage et leur habileté à survivre dans des conditions aussi extrêmes, et le film tente de les présenter dans leur spécificité, avec les coutumes qui leurs sont propres. Encore une fois, le réalisateur montre à l'écran ce qui différencie les Inuits des Blancs, soit leur habileté à la chasse et leur tradition selon laquelle les plus vieux sont confinés à mourir pour assurer l'avenir de la communauté. Ainsi, *Igloo* ne réussit à se distinguer des autres productions de l'époque que parce qu'il est l'un des rares films qui emploie majoritairement des Inuits pour jouer leur propre rôle.

Dans les années 1930, et durant près de vingt ans, Ray Mala devient la *star* autochtone du cinéma sudiste hollywoodien, en se produisant dans plus d'une vingtaine de films²⁵ portant sur plusieurs sujets, dont *Eskimo*, *Girl from Alaska*²⁶, *Red Snow*²⁷ et *Robinson Crusoe of Mystery Island*²⁸. Avec cet artiste, on remarque pour

²⁵ Ann Fienup-Riordan, *op. cit.*, p. 201.

²⁶ Nick Grinde, *Girl from Alaska*, États-Unis, noir et blanc, 1942, 75 min.

²⁷ Harry S. Franklin et Boris Petroff, *Red Snow*, États-Unis, noir et blanc, 1952, 75 min.

²⁸ Ray Taylor et Mack V. Wright, *Robinson Crusoe and Mystery Island*, États-Unis, noir et blanc, 1966, 100 min.

la première fois une présence inuite marquante dans l'histoire de l'industrie cinématographique. Cette intégration autochtone est cependant de courte durée, car suite au travail de Mala à Hollywood, les cinéastes sudistes ignorent les acteurs inuits pendant près de trente ans. Seule une production fait figure d'exception : *North of the Sun*²⁹, un film réalisé sur le modèle documentaire, qui suit les aventures de Gordon Eastman, le réalisateur, qui décide de prendre part à une partie de chasse à la baleine avec un groupe d'Inuits. Tout en prenant part à cette expédition, le réalisateur filme l'exploit de ces hommes du Nord.

Dans les autres films, lorsque les Inuits apparaissent à l'écran, ils n'obtiennent que des rôles de figurants visant à susciter l'intérêt du public. Bien que les transports aériens s'améliorent et facilitent les déplacements vers le Grand Nord dès les années 1950, les réalisateurs continuent d'embaucher des non-Inuits, particulièrement des Asiatiques, pour jouer le rôle d'habitants de l'espace polaire.

Entre 1960 et 1990, les choses ne changent guère pour les Inuits : Hollywood ne produit qu'un seul film mettant en scène certains des leurs, *Snow Bear*³⁰, qui raconte l'histoire d'un jeune Inuit. Timide et peu sûr de lui, le personnage principal n'ose suivre les autres hommes à la chasse. Il décide alors de partir seul dans la toundra pour apprendre à chasser, trapper et survivre. Le thème de la quête initiatique devient ici le sujet principal de *Snow Bear*. Le Nord est présenté dans le film selon deux axes, dont le premier correspond au territoire habité par la communauté. Dans cet environnement, le personnage principal ressent les pressions du groupe où l'exploit de la chasse détermine le statut social de chaque homme et assure la reconnaissance aux meilleurs. Le second axe correspond au paysage qui entoure le campement et qui devient le lieu de fuite du personnage principal. C'est à cet endroit qu'il fait l'expérience de la faim, qu'il apprend à chasser et ainsi à devenir un homme. Cet éloignement permet la transformation intérieure du personnage

²⁹ Gordon Eastman, *North of the Sun*, États-Unis, couleur, 1960, 80 min.

³⁰ Gunther Von Fritsch, *Snow Bear*, États-Unis, couleur, 1970.

principal, qui reviendra confiant chez les siens. Ainsi, dans *Snow Bear*, le territoire nordique devient un lieu d'introspection.

Depuis la dernière décennie du XX^e siècle, les tournages de films mettant en scène des Autochtones vont connaître une recrudescence. Influencés par le succès du film *Dance With Wolves*³¹, qui marque le retour au cinéma du western, un genre où se côtoient Blancs et Autochtones, les réalisateurs vont de nouveau tourner leur caméra vers les peuples indigènes. Acclamé par la critique, le film de Costner reçoit plus de 25 nominations. Il est récipiendaire de plusieurs prix, dont 7 Oscars (1991), le César du meilleur film étranger (1992) et 3 Golden Globe, pour la meilleure réalisation, le meilleur film et le meilleur scénario (1992).

Isolé dans un poste de garde du Dakota, le personnage principal, Dunbar, est le seul homme Blanc des environs. La solitude et la curiosité le poussent à aller à la rencontre du peuple sioux qui habite les prairies. Peu à peu, à l'aide de signes et de pantomimes, Dunbar et le chef de la tribu, Ten Bears, réussissent à s'appivoiser. Alors que Dunbar fait la découverte de la culture autochtone, il apprend à partager les rites et le quotidien des Sioux, où il rencontre Stands With a Fist, qui deviendra sa femme.

Le film se démarque par la vision des Autochtones qu'il propose, alors que ces derniers sont placés au premier plan. La culture de l'homme blanc en vient presque à disparaître : Dunbar accepte de se laisser envahir par la culture des Sioux. En ce sens, le film propose un renversement de la figure de l'Indien, puisque ce dernier devient le modèle à suivre. Tout au long du film, les Blancs sont représentés comme les « méchants », alors que les Autochtones attirent la sympathie du public, tant par leur mode de vie que par l'approche qu'ils utilisent pour apprendre à connaître le personnage principal. Contrairement à la représentation des Indiens proposée par les westerns des années 1940 et 1950, celles que suggèrent les films des années

³¹ Kevin Costner, *Dance With Wolves*, États-Unis, couleur, 1990, 180 min.

1990 ne les confinent plus au statut de *sauvages*. Ainsi, le film de Costner met en valeur la représentation de la culture autochtone à l'opposé de la société civilisée, vue comme étant corrompue, destructrice et barbare (ce sont les Blancs dans le film qui attaquent et délogent les Sioux).

L'utilisation de la langue sioux et la présence d'acteurs autochtones renforcent le sentiment de pénétrer réellement dans la culture amérindienne dans *Dance with Wolves*. À la suite de ce film, les cinéastes vont donc de nouveau trouver chez les peuples autochtones une source d'inspiration, notamment chez les habitants des territoires polaires. Désormais influencées par le cinéma hollywoodien, d'autres cinématographies (pays scandinaves, européennes, canadiennes, ...) portent un regard filmique sur les peuples nordiques. Parmi ces productions, notons *Pathfinder*³², *Chamane*³³ et *Agaguk*.

5. Productions cinématographiques sudistes

En consultant la banque de données du *Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord*, il est possible de constater que les films se déroulant dans le Nord font appel à tous les genres cinématographiques : film d'aventure, suspense, comédie ou film d'horreur. Bien qu'elle ne contienne pas tous les films portant sur le Nord et les Inuits, la banque de données est cependant représentative de l'ensemble de ces films, tant par la diversité d'origine des films qu'elle recense que par l'étendue de son corpus, lequel s'échelonne des débuts du cinéma à aujourd'hui. Suite à l'examen de cette banque de données, il est donc possible de dégager quelques généralités à partir des films portant sur le Nord, en général et les Inuits, en particulier.

³² Nils Gaup, *Pathfinder*, Norvège, couleur, 1987, 86 min.

³³ Bartabas, *Chamane*, France, couleur, 1996, 100 min.

6. Productions québécoises et canadiennes

Au Québec, tout comme ailleurs au Canada, les productions cinématographiques dont l'action se déroule dans le Nord sont nombreuses. Elles touchent à tous les genres, du film d'aventure au documentaire, en passant par le film à caractère ethnologique. On retrouve aussi, de façon moins fréquente, des comédies telles que *Le martien de Noël*³⁴, où deux enfants d'un village du Québec se lient d'amitié avec un extra-terrestre qui les entraînera dans de nombreuses aventures, dont une visite au Pôle Nord et une rencontre avec le Père Noël. De nombreux films pour enfants – comme *Station Nord*³⁵ qui raconte l'histoire de Samuel, sauvé de la mort par un lutin et conduit dans les ateliers du Père Noël – reprennent les thématiques nordiques et hivernales.

Une quantité importante de films québécois fait référence à un « Nord historique », c'est-à-dire des territoires québécois considérés autrefois comme nordiques : Lac Saint-Jean, Laurentides, Côte-Nord, Abitibi³⁶. Bon nombre de ces films traitent aussi des Amérindiens, puisque l'action se situe habituellement dans le passé, au moment où les territoires occupés par les Autochtones du Québec étaient considérés comme nordiques, de par leur nature sauvage, non ravagé par les civilisations sudistes. *Le festin des morts*³⁷, qui raconte l'histoire d'un Jésuite envoyé sur la rivière Saguenay pour rejoindre un campement Huron, correspond à cette catégorie de films. Ce long métrage exploite les thèmes de la différence culturelle entre l'homme blanc et l'Amérindien, la vie dans une communauté isolée, la colonisation et l'évangélisation du Nord. Basé sur les témoignages des Jésuites, *Le festin des morts*, montre les difficultés du missionnaire à comprendre la culture autochtone. Les conditions de vie de la petite communauté se révèle être une épreuve supplémentaire à laquelle le personnage doit faire face tout au long du film. Ainsi, la solitude, l'éloignement et le

³⁴ Bernard Gosselin, *Le martien de Noël*, Québec, couleur, 1971, 65 min.

³⁵ Jean-Claude Lord, *Station Nord*, Québec, couleur, 2002, 111 min.

³⁶ Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Figura. Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. 9, 2004, p. 14.

³⁷ Fernand Dansereau, *Le festin des morts*, Québec, noir et blanc, 1965, 79 min.

monde amérindien poussent le personnage à une introspection longue et difficile, qui le transformera à jamais.

On note aussi plusieurs films d'aventures situant leur action dans le Grand Nord. Le territoire polaire y est alors présenté comme un lieu où les personnages doivent lutter pour leur survie et faire face à plusieurs menaces : climat aride du territoire, isolement, froid et animaux menaçant la sécurité de l'homme. *Bear Island*³⁸, de Don Sharp, reprend les caractéristiques de ces films d'action nordiques, en plaçant les personnages en situation de survie dans l'Arctique, au cours d'une expédition scientifique qui tourne mal. Les hommes doivent faire face aux dures conditions climatiques polaires, alors qu'ils tentent d'élucider plusieurs meurtres survenus dans leur campement. Le Nord devient dans ce film un lieu à haut risque, puisque la vie des personnages y est doublement menacée : par les contraintes climatiques propres à l'environnement arctique et par l'isolement qui empêche les personnages de fuir l'endroit où sont commis les meurtres. Ainsi, le Nord de *Bear Island* est un endroit inhospitalier, qui provoque la folie et sème la panique chez les personnages.

Au sein du corpus filmique québécois, on remarque une présence manifeste de l'hivernité, sans que l'action ne se déroule pour autant dans un environnement nordique. Dans des productions comme *La guerre des tuques*³⁹ ou *C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues*⁴⁰, la neige et l'hiver influencent le déroulement de l'action. Cependant, on y retrouve peu ou pas de composantes nordiques, sinon celles de l'esthétisation et de l'utilisation de la neige et de la glace. Dans le même esprit, *Au clair de la lune*⁴¹, d'André Forcier, reprend le mythe de Thulé.

³⁸ Don Sharp, *Bear Island*, États-Unis, couleur, 1979, 110 min.

³⁹ André Melançon, *La guerre des tuques*, Québec, couleur, 1984, 92 min.

⁴⁰ Charles Binamé, *C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues*, Québec, couleur, 1993, 100 min.

⁴¹ André Forcier, *Au clair de la lune*, Québec, couleur, 1983, 92 min.

Bien que le peuple inuit vive sur le territoire canadien et québécois, on remarque que seules quelques productions (dont *Agaguk* et *Kabloonak*⁴²) mettent en scènes des Inuits. Ce phénomène peut certainement s'expliquer par la méconnaissance des gens du Sud des populations nordiques.

Depuis ses débuts en 1939, l'Office national du film (ONF) porte aussi un regard cinématographique sur le Nord, ses habitants, leurs coutumes et leurs modes de vie. S'étant donné comme mission de faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations, l'ONF doit consacrer une partie de sa cinématographie aux peuples autochtones. En produisant ou collaborant à plusieurs projets, l'ONF contribue, depuis sa création, de manière importante à l'émergence du cinéma autochtone. Ainsi, la plupart des films réalisés depuis soixante ans sur le Nord et les Inuits sont des projets documentaires portant sur les thèmes suivants : la faune, la flore et les paysages du Nord, la situation politique et sociale des Inuits, la vie et la culture inuites, le Nord comme lieu de création, ainsi que la colonisation et le développement du Nord. Au cours de toutes ces années, l'ONF a produit des œuvres majeures, portant sur plusieurs enjeux concernant les territoires nordiques.

Parmi les cinéastes qui ont travaillé à l'ONF, soulignons le travail de Pierre Perrault et d'Arthur Lamothe, qui prêtent une attention particulière aux problématiques nordiques dans leurs œuvres. Citons notamment *Le goût de la farine*⁴³ de Perrault, qui raconte l'histoire de trois Blancs partis à la rencontre des Montagnais de la Côte-Nord. À leurs contacts, les trois hommes découvrent qu'il leur reste encore beaucoup à apprendre des Autochtones. De la même manière, Perrault raconte l'histoire du bœuf musqué, cet animal des territoires polaires, dans *Cornouailles*⁴⁴, où il filme pendant 120 jours la métamorphose de « la constitution d'un pays⁴⁵ ». Pour sa part, Arthur Lamothe s'affiche comme précurseur du cinéma documentaire

⁴² Claude Massot, *Kabloonak*, Canada, couleur, 1994, 107 min.

⁴³ Bernard Gosselin et Pierre Perrault, *Le goût de la farine*, Québec, couleur, 1977, 108 min.

⁴⁴ Pierre Perrault, *Cornouailles*, Québec, couleur, 1994, 52 min.

⁴⁵ *Ibid.*

québécois nordique. Avec des films comme *Bûcherons de la Manouane*⁴⁶ et *La neige a fondu sur Manicouagan*⁴⁷, il exploite diverses thématiques nordiques telles que l'éloignement et l'isolement, la vie au sein d'une petite communauté et l'hivernité.

Grâce au développement d'une mission culturelle et sociale, l'ONF a permis de faire connaître plusieurs aspects de la vie du Nord tout en donnant, de manière significative par rapport à l'ensemble des productions cinématographiques sudistes, la parole aux Inuits. L'ONF leur a permis de s'exprimer en les incitant à prendre part au processus de création dans de nombreux documentaires portant sur leur culture. Citons notamment les films de Douglas Wilkinson, dans les années 1950, dont *Au pays des jours sans fin*⁴⁸ et *Conte arctique*⁴⁹, et aussi *Village arctique*⁵⁰ et *La chasse au morse*⁵¹. Tout en favorisant le développement des arts visuels dans les territoires polaires canadiens, l'ONF a contribué à la conservation des traditions autochtones par leur mise en image. Ouvrant ainsi la voie aux futurs cinéastes inuits, l'ONF se distingue par la quantité et la diversité de ses productions : documentaires, films d'animation et quelques films de fiction. Par son ouverture, l'ONF a contribué à encourager la naissance d'une cinématographie typiquement inuite. C'est de cette manière qu'en 1999, Bobby Kenuajuak réalise *Mon village au Nunavik*⁵², où le réalisateur porte un regard sur la communauté qu'il habite, Puvirnituk. Dans ce documentaire, le jeune Inuk présente la culture traditionnelle de sa communauté en entraînant le spectateur à la chasse, tout en posant un regard sur les changements survenus chez lui, en tournant sa caméra vers les réalisations venues du Sud (musique rock, christianisation, commerce) qui font désormais partie de son quotidien. Puis, en 2003, Elisapie Isaac remporte le prix Claude-Jutra du meilleur

⁴⁶ Arthur Lamothe, *Bûcherons de la Manouane*, Québec, noir et blanc, 1962, 28 min.

⁴⁷ Arthur Lamothe, *La neige a fondu sur Manicouagan*, Québec, noir et blanc, 1965, 58 min.

⁴⁸ Douglas Wilkinson, *Au pays des jours sans fin*, Canada, noir et blanc, 1953, 38 min.

⁴⁹ Douglas Wilkinson, *Conte arctique*, Canada, noir et blanc, 1952, 11 min.

⁵⁰ John Feeney, *Village arctique*, Canada, noir et blanc, 1961, 20 min.

⁵¹ Jenny Gilbertson, *La chasse au morse*, Canada, couleur, 1987, 13 min.

⁵² Bobby Kenuajuak, *Mon village au Nunavik*, Québec, couleur, 1999, 46 min.

espoir de l'année avec son film *Si le temps le permet*⁵³, un documentaire dans lequel la jeune cinéaste s'interroge sur la manière d'assumer ses traditions inuites tout en s'inscrivant dans le monde moderne. Sous forme d'une lettre cinématographique qu'elle adresse à son grand-père, ce moyen métrage livre les craintes et les espoirs de la jeune génération inuite face à son avenir.

7. Productions européennes

Sur le territoire européen, la représentation du Nord au cinéma est plus éclatée. On pourrait diviser les productions européennes du Nord en trois catégories : celles issues des pays scandinaves (situés dans la région circumpolaire), celles des autres pays d'Europe et les productions russes et soviétiques. Dans les pays scandinaves, on note que la majorité des productions cinématographiques se déroulent dans des lieux nordiques, soit dans les pays qui les produisent. Les réalisateurs ne reprennent pas les composantes montrant le Nord comme un endroit extrême, présentes habituellement dans les autres cinématographies (le Nord comme lieu de fuite ou d'isolement, le climat glacial où les personnages sont placés en situation de survie, le lieu de tous les dangers et où l'impossible survient). Le Nord présenté dans les productions scandinaves est seulement le lieu physique où se déroule l'action. Cette région nordique ne se présente donc plus comme un endroit lointain et inconnu des personnages, mais plutôt comme un « lieu commun », au même titre que n'importe quel autre endroit. Les composantes nordiques que les réalisateurs reprennent dans leurs films deviennent alors des éléments caractéristiques des communautés éloignées : isolement et vie en petits groupes.

⁵³ Elisapie Isaac, *Si le temps le permet*, Québec, couleur, 2003, 27 min.

En ce sens, les films scandinaves, dont certaines œuvres de cinéastes de renommée internationale tels que Ingmar Bergman (*Persona*⁵⁴ et *La honte*⁵⁵) et Lars Von Trier (*L'amour est un pouvoir sacré*⁵⁶ et *Dogville*⁵⁷), reprennent les thématiques de la vie dans une communauté éloignée, de l'isolement et de l'immigration. Situés hors du cadre physique nordique, ces films mettent tous en scène des personnages confrontés à la solitude. Le Nord habité et connu des réalisateurs devient pour ces derniers une source d'inspiration.

Mentionnons également les productions cinématographiques de l'anthropologue Jean Malaurie, qui a réalisé 9 documentaires⁵⁸ sur l'arctique. Cet anthropologue, qui a vécu parmi les Inuits et effectué plus de 30 missions du Groenland à la Sibérie, a joué un rôle déterminant dans la représentation de l'Inuit. Toute la carrière de Malaurie a été consacrée à l'étude des populations inuites. Particulièrement reconnu pour ses écrits, notamment avec *Les derniers rois de Thulé*⁵⁹. D'ailleurs, le film du même nom est considéré comme le premier documentaire ethnologique sur le peuple de Thulé.

Tourné en avril et mai 1969, le long métrage reflète la complicité du réalisateur avec les populations locales, qui lui ont offert une coopération confiante et chaleureuse, grâce aux missions effectuées précédemment par Malaurie dans la région. Ce premier film de Jean Malaurie a le mérite d'être un documentaire très proche de la pensée inuite, en ce sens qu'il tente de présenter *l'autre* et son territoire dans son

⁵⁴ Ingmar Bergman, *Persona*, Suède, noir et blanc, 1966, 85 min.

⁵⁵ Ingmar Bergman, *La Honte*, Suède, noir et blanc, 1968, 103 min.

⁵⁶ Lars Von Trier, *L'amour est un pouvoir sacré*, Danemark, couleur, 1996, 159 min.

⁵⁷ Lars Von Trier, *Dogville*, Danemark, couleur, 2003, 177 min.

⁵⁸ Jean Malaurie, *Les derniers Rois de Thulé*, Groenland, couleur, 1970, 120min ; *Le cri universel du peuple esquimau*, Sibérie, Alaska, Canada, Groenland, couleur, 1980, 87 min ; *Les groenlandais et le Danemark*, Groenland, couleur, 1980, 55 min ; *Les groenlandais et le Danemark : le Groenland se lève*, couleur, 1980, 55 min ; *Les Esquimaux et le Canada : l'incommunicabilité*, Canada, couleur, 1980, 55 min ; *Les Esquimaux alaskiens et les États-Unis d'Amérique : les fils de la baleine*, Alaska, couleur, 1980, 55 min ; *Les Esquimaux alaskiens et les États-Unis d'Amérique : pétro-dollars et pouvoir*, Alaska, couleur, 1980, 55 min ; *Les Esquimaux d'Asie et l'Union Soviétique : aux sources de l'histoire Inuit*, Alaska, couleur, 1980, 55 min ; *Hainak-Inuit, le cri universel du peuple esquimau*, Sibérie, Alaska, Canada, Groenland, couleur, 1980, 52 min.

⁵⁹ Jean Malaurie, *Les derniers rois de Thulé*, Plon, coll. Terre Humaine, 1957.

quotidien et son intimité. Contrairement à Flaherty, Malaurie ne recrée pas de scènes pour la caméra, mais son cinéma se veut un « document » sur la vie des Inuits de Thulé. Ainsi, le réalisateur met son cinéma au service de la pensée inuite.

Les productions scandinaves, tournées dans un environnement proprement nordique se déroulent malgré tout à l'extérieur du territoire habité par le réalisateur. Dans *Zero Kelvin*⁶⁰, par exemple, le personnage, originaire de la Norvège, quitte sa ville pour un lieu plus au Nord, le Groenland. C'est dans cet endroit désertique que le personnage principal est conduit vers une épreuve intérieure, qui le mène à la folie et à l'isolement. Les films scandinaves montrent ainsi que le Nord cinématographique est un lieu changeant et fuyant, et qu'il se situe toujours plus haut par rapport à un lieu d'énonciation. La Scandinavie, considérée comme un territoire nordique dans certaines productions cinématographiques, devient un simple territoire européen dans *Le festin de Babette*⁶¹, par exemple, qui raconte l'histoire d'une servante française qui consacre l'argent qu'elle vient de gagner à la loterie à l'organisation d'un festin pour ses patronnes. Les composantes nordiques des films scandinaves qui reprennent les thématiques de l'isolement, de la quête intérieure et de la vie au sein de petites communautés sont alors plutôt le fruit de la vie dans des territoires vastes et peu occupés par la civilisation. Il en serait alors ainsi de tous les films ayant cours dans des endroits relativement déserts.

La France, l'Angleterre et l'Italie ont aussi contribué à enrichir la représentation cinématographique du Nord et des Inuits. Les lieux polaires présentés dans les longs métrages de fiction sont tout aussi diversifiés que les thématiques abordées. Que ce soit dans le Grand Nord canadien, en Sibérie, en Alaska ou en Antarctique (dont les représentations s'apparentent à celles des régions circumpolaires), le territoire nordique est la plupart du temps présenté comme un endroit dangereux, où les personnages doivent lutter pour leur survie, ce qui devient une menace à l'accomplissement de leur mission.

⁶⁰ Hans Petter Moland, *Zero Kelvin*, Norvège, couleur, 1995, 103 min.

⁶¹ Gabriel Axel, *Le festin de Babette*, Danemark, couleur, 1987, 102 min.

Bien que plusieurs films se déroulent dans le Nord, les productions cinématographiques européennes ne mettent en scène que peu de personnages inuits. Lorsque ces derniers sont représentés à l'écran, ils sont encore hautement stéréotypés, comme dans *The Savage Innocents*, une co-production italienne, française et anglaise. Ce long métrage, tourné à Resolute Bay à la fin des années 1950, est le premier à intégrer des Inuits dans sa distribution depuis près de trente ans, même si ces derniers n'y tiennent pas de rôles majeurs. Dans le film, le Nord est présenté comme un lieu inhabitable où seuls les Inuits, habitués au climat et aux difficiles conditions de vie du Nord, peuvent survivre. *The Savage Innocents* présente aussi les personnages autochtones comme des Sauvages n'ayant aucune culture et possédant des mœurs primitives. La représentation des Inuits proposée par le film ne diffère pas de celle présentée dans les œuvres cinématographiques trente ans plus tôt.

Inuk, le personnage principal, est un chasseur de talent qui vit selon le mode de vie de ses ancêtres dans la toundra canadienne. Lorsqu'il visite le poste de traite en compagnie de sa femme et de sa belle-mère, l'homme rencontre un prêtre avec lequel il se lie d'amitié. Selon la coutume inuite, Inuk offre sa femme au prêtre, qui refuse. Offusqué par ce refus, Inuk s'emporte et tue accidentellement le prêtre. Il est alors poursuivi par la police, qui doit le rattraper dans des conditions climatiques extrêmes. Les Inuits, tels qu'ils sont représentés dans *The Savage Innocents*, se rapprochent plus de l'animal que de l'homme. Ils semblent dépourvus de tout jugement, et ne comprennent jamais pourquoi les hommes blancs veulent les arrêter. De la même manière, Inuk agit toujours instinctivement, ce qui en fait un personnage dépourvu de toute profondeur psychologique. Il en est de même pour sa femme et sa belle-mère qui ne font qu'obéir aux décisions du personnage principal, dont la conduite n'est dictée par aucune morale. Le réalisateur propose une représentation machiste de la femme inuite, laquelle ne sert qu'à satisfaire l'appétit sexuel des hommes et à exécuter les tâches ménagères.

En ce sens, le film *The Savage Innocents* perpétue une image stéréotypée et négative de l'Inuit, qui devient dans le film un personnage dépourvu de personnalité, dont le seul talent est d'être un habile chasseur.

Dans le cinéma soviétique, la Sibérie est le territoire nordique par excellence. Développé sous le règne de Staline, la représentation de l'espace sibérien devient un moyen pour le cinéma réaliste socialiste de favoriser le développement de cette région éloignée de l'URSS, sans pour autant tenir compte de la réalité. Les films de cette période font abstraction du fait que des milliers de personnes sont envoyées dans les goulags sibériens.

Aussi, la Sibérie devient inévitablement le seul territoire nordique, puisque le cinéma stalinien est hermétiquement fermé au monde extérieur. Dans *Le dit de la terre sibérienne*⁶², Ivan Pyriev traite de la conquête de ce vaste espace désertique par son peuple. Replié sur lui-même, le cinéma stalinien force la glorification du peuple soviétique, qui réussit à peupler des régions comme la Sibérie où les conditions de vie sont difficiles. Dans les films de l'époque, on remarque le côté désertique du territoire nordique, tout comme l'aridité de la vie à laquelle sont confrontés les personnages qui habitent la région. Soumis au système de censure instauré par Staline, les films de cette période ne tiennent pas compte du fait que des milliers de personnes y sont envoyées dans les *goulags*.

Au cours des années 1930, les films permettent aussi de visualiser la géographie du territoire en créant un imaginaire représentatif de chacune des régions soviétiques. Les films d'aventures deviennent le genre par excellence pour explorer tous les coins de ce grand pays, de l'Extrême-Orient aux Grand Nord. Dans cet esprit, *Les sept braves*⁶³, qui s'inspire d'un fait réel, met en scène ses héros en Nouvelle-Zemble, une île située bien au-delà du cercle polaire. Dans le film, le personnage principal, Ilya Letnikov, et les volontaires qu'il a recrutés pour installer une station

⁶² Ivan Pyriev, *Le dit de la terre sibérienne*, URSS, noir et blanc, 1948, 103 min.

⁶³ Sergueï Guerassimov, *Les sept braves*, URSS, noir et blanc, 1936, 92 min.

scientifique sur la petite île polaire, sont soumis à une série de mésaventures qui mettront à l'épreuve leur courage : avalanche, catastrophe aérienne, maladie. En devenant les pionniers de cette expédition, les sept braves se retrouvent éloignés du monde civilisé et doivent faire face à l'isolement. La nature et les conditions de vie extrêmes du Grand Nord deviennent leur principal ennemi, jusqu'à la toute fin, alors que les personnages jurent de transformer ce Grand Nord inhospitalier en un territoire habitable.

Ainsi, le cinéma réaliste socialiste reprend les thématiques nordiques de l'isolement, de la vie en petite communauté et des conditions de vie arides du Nord pour servir les propos du système politique stalinien. Les films d'aventures soviétiques des années 1930-1940 visent donc à montrer la force du peuple russe en présentant des personnages qui réussissent à déjouer la nature nordique pour faire de la Sibérie un espace habitable. Pour ce faire, les héros doivent cependant surmonter de nombreuses épreuves et démontrer leur supériorité sur la nature hostile de l'espace désertique qu'ils sont en train de conquérir. De plus, le cinéma stalinien transforme ce territoire illimité en un espace défini, cartographié et dominé par le pouvoir soviétique.

Plus tard, le cinéma soviétique, puis le cinéma russe, vont continuer de s'intéresser à la Sibérie en portant un regard sur les gens qui habitent ce territoire. En 1979, *Sibériade*⁶⁴, présente la vie des gens d'une petite communauté du début du siècle sur trois générations. À travers l'histoire de ces personnages, on découvre les conditions de vie difficile auxquelles ils doivent faire face, notamment par l'utilisation des thématiques suivantes : opposition entre nature et culture, présence d'éléments magiques et conditions climatiques extrêmes.

Les cinémas soviétique et russe montrent une représentation proprement nordique du territoire sibérien. Les thèmes de l'éloignement, de l'aridité du climat et de l'espace désertique sont récurrents, et ce dès les premiers films se déroulant dans le

⁶⁴ Andreï Konchalovsky, *Sibériade*, URSS, 1979, couleur, 275 min.

Nord. Tout en servant les intérêts politiques de ce pays situé partiellement en territoire circumpolaire, le cinéma montre une vision du Nord où les personnages doivent lutter contre les éléments de la nature pour survivre. Par contre, dans ces films, l'homme finit toujours par dominer et s'installer de manière définitive dans le Nord, ce qui contraste avec l'idée reçue qui veut que le territoire nordique ne soit qu'un lieu de passage. Pour des raisons de propagande, le cinéma stalinien doit promouvoir la conquête des espaces soviétiques éloignés, dont font partie la Sibérie et le Grand Nord. Par la suite, les cinéastes ont continué à s'intéresser à cet espace lointain, témoin de l'histoire (installation de *goulags* en Sibérie), qui est encore aujourd'hui habité par de petites communautés soviétiques.

8. Productions hollywoodiennes

Le territoire nordique et ses habitants fascinent l'imaginaire populaire depuis maintenant plus de quatre-vingts ans. Le Nord est l'endroit idéal pour les cinéastes d'Hollywood qui désirent explorer l'extraordinaire, que ce soit en proposant des aventures extrêmes (*Balto*⁶⁵, *The Edge*⁶⁶ et *Ravenous*⁶⁷) ou encore en créant un scénario complètement fantaisiste et imaginaire (*She*⁶⁸, *How the Grinch Stole Christmas*⁶⁹ et *Ice Age*⁷⁰). L'environnement désertique et vierge permet à l'impossible de survenir, aux hommes de prouver leur courage en affrontant des bêtes diverses ou en se confrontant eux-mêmes, et aux mondes les plus fous de prendre vie. Le Nord devient alors une terre fertile en situations diverses, où le froid et les constants dangers de la nature empêchent l'inaction, laquelle signifierait la mort des personnages. Ce lieu éloigné de toute civilisation permet aux réalisateurs d'intégrer dans leurs films des événements qu'il serait tout à fait impossible d'inclure dans un cadre urbain.

⁶⁵ Simon Wells, *Balto*, États-Unis, couleur, 1995, 74 min.

⁶⁶ Lee Tamahori, *The Edge*, États-Unis, couleur, 1997, 117 min.

⁶⁷ Antonia Bird, *Ravenous*, États-Unis, couleur, 1999, 100 min.

⁶⁸ Irving Pichel, *She*, États-Unis, noir et blanc, 1935, 95 min.

⁶⁹ Ron Howard, *How the Grinch Stole Christmas*, États-Unis, couleur, 2000, 104 min.

⁷⁰ Chris Wedge, *Ice Age*, États-Unis, couleur, 2002, 81 min.

Dans *The Thing from Another World*⁷¹, l'action se déroule dans un Nord éloigné de toute civilisation, ce qui permet de justifier le fait qu'un vaisseau spatial soit là depuis des centaines d'années et qu'il n'ait pas été découvert auparavant. Près d'une station de recherche de l'Arctique, des scientifiques font la découverte de cet objet venu de l'espace, où se trouve congelé un monstre. Alors que les hommes rapportent la créature au laboratoire, cette dernière reprend vie et sème la terreur. Les personnages se trouvent dès lors placés en situation de survie, dans un environnement glacial et éloigné de toute civilisation. De cette manière, l'espace nordique devient un lieu privilégié pour les producteurs voulant proposer des films forts en émotions, où les actions se multiplient, ce qui cadre parfaitement avec le genre de cinéma que produit Hollywood.

À cause de l'impossibilité pour la majorité des Inuits d'entrer en contact avec la culture sudiste, les films deviennent un outil de connaissance important pour les populations du Sud curieuses de découvrir la vie de ces hommes du Nord. Le caractère atemporel et exotique des personnages inuits dans la littérature et au cinéma a contribué à figer leur image : 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. Ne présentant aucune distinction entre les différents peuples du Nord, les films produits par Hollywood ont fait de l'Inuit un personnage courageux, puisqu'il affronte un climat terrible et des bêtes féroces tel l'ours blanc (*Agaguk*); un pacifiste qui ne se bat pas avec les siens et qui ne résiste pas à l'invasion des Blancs sur son territoire (*Eskimo*); un homme qui a le sens de la famille et de la vie en communauté (*Igloo*). Ainsi, l'image de l'Inuit présentée témoigne de la méconnaissance des cinéastes quant aux véritables enjeux reliés aux peuples polaires.

⁷¹ Christian Nyby, *The Thing from Another World*, États-Unis, noir et blanc, 1951, 87 min.

9. Caractéristiques des films sur le Nord

En analysant les films liés au Nord, on remarque la diversité qui s'offre au spectateur : lieux nordiques présentés, thématiques abordées, personnages mis en scène. Le Nord devient le lieu de tous les possibles : c'est à cet endroit qu'habitent des créatures, tel le monstre dans *The Beast from 20,000 Phanthoms*⁷², ou encore le Père Noël, dont le royaume est situé en Laponie, un territoire scandinave. L'espace nordique présenté dans la majorité des films devient un lieu d'action, où les personnages sont placés en situation de survie, souvent à la suite d'un accident. Citons à titre d'exemple le film *Alaska*⁷³, où un homme doit lutter contre le froid et la faim, suite à un écrasement d'avion dans un environnement montagneux. Dans cet endroit, aussi fréquemment présenté comme un lieu de fuite, les personnages font l'expérience du froid et de la solitude. Ils mènent souvent bien malgré eux une quête intérieure, qui se termine par un rapide changement dans la personnalité du héros, allant parfois jusqu'à la folie. Dans *Zero Kelvin*, le personnage de Larsen revient de son séjour au Groenland complètement transformé, ayant dû tuer un homme pour assurer sa survie. Dans le même film, Randbaeck vit une grande transformation intérieure qui se solde par un épisode de folie. Ainsi, le Nord se présente comme un lieu isolé de toute civilisation qui crée un climat de tension, voire de folie au sein des petits groupes de personnes qui osent s'y aventurer.

Avec la présence de l'homme Blanc (missionnaires, trappeurs, voyageurs, explorateurs et hommes contraints à rester au Nord suite à un accident), cet espace hostile devient un lieu de passage temporaire, sauf pour les personnages inuits. Seuls les films se déroulant en territoire soviétique fait figure d'exception, puisqu'ils servent souvent les propos d'une idéologie de conquête du territoire nordique. Cet endroit libère alors les personnages des contraintes imposées par le mode de vie sudiste, pour leur révéler leur propre identité. À travers leur expédition au bout du monde, les personnages expérimentent la vie dans le Nord, où l'espace environnant

⁷² Eugene Lourie, *The Beast from 20,000 Phanthoms*, États-Unis, noir et blanc, 1953, 80 min.

⁷³ Fraser Heston, *Alaska*, États-Unis, couleur, 1996, 109 min.

semble les envahir. Dans le film français *Chamane*⁷⁴, évadés du goulag en plein hiver, deux hommes s'enfuient dans la taïga. Blessé, le chamane réussit, avant de mourir, à révéler à son compagnon que les esprits l'accompagneront où aucun homme ne peut survivre seul. Le voyage se transforme en une quête identitaire pour le prisonnier en exil.

Présenté comme un lieu où l'inaction entraîne la mort, le Nord est pourtant un endroit où le temps semble figé. Le froid et les conditions extrêmes des espaces nordiques forcent à une représentation double du territoire : la poésie de la glace et de l'hivernité renvoient à une nécessité du mouvement et de l'action pour assurer la survie des personnages, alors que le territoire entier semble figé par le froid, et le gel provoque souvent l'arrêt du temps.

Ainsi, le Nord apparaît hostile aux personnages sudistes qui doivent mener à bien leur quête avant de retourner dans le Sud. Se transformant souvent en expérience initiatique pour le héros, le séjour polaire devient une suite d'épreuves (tuer l'ennemi, survivre au climat aride, retrouver son chemin). Par toutes ces caractéristiques liées à l'espace nordique, les films du Sud marquent la différence entre l'homme blanc et l'Inuit, alors que ce dernier devient le seul personnage à pouvoir faire face adéquatement aux difficultés du Nord.

10. Caractéristiques des films sur les Inuits

Les films qui mettent en scène des Inuits se déroulent pour la plupart dans le passé, comme si ce peuple n'existait plus aujourd'hui, ou encore comme s'il avait perdu de son intérêt depuis son entrée dans la modernité. Cette représentation passéiste des peuples nordiques amène à constater combien, dans l'imaginaire populaire, les Inuits constituent un idéal perdu par les Blancs. L'homme du Nord serait encore en communion avec la nature, loin du stress et des contraintes de la vie quotidienne.

⁷⁴ Bartabas, *Chamane*, France, couleur, 1996, 100 min.

Ainsi, les Inuits restent associés à une époque passée et révolue. Au cinéma, on les représente la plupart du temps, alors que le nomadisme se pratiquait encore.

Par conséquent, l'image de l'Inuit proposée par l'industrie cinématographique sudiste devient, pour un large public, plus réelle que la réalité elle-même. Cette représentation filmique est le principal point de référence pour les habitants du Sud, qui n'ont aucune expérience préalable du Nord, et pour qui le cinéma devient garant d'une représentation fidèle de la vie inuite. Comme le mentionne Robert Berkhofer, cette fausse représentation des Autochtones en général et des Inuits dans ce cas-ci, a pour effet d'encourager la persistance des stéréotypes à leur égard :

Although modern artists and writers assume their own imagery to be more in line with "reality" than that of their predecessors, they employ the imagery for much the same reasons and often with the same result as those persons of the past they so often scorn as uniformed, fanciful, or hypocritical. As a consequence... the basic images of good and bad Indian persist [...] without substantial modification or variation.⁷⁵

Malgré toute l'attention cinématographique qui a été accordée aux Inuits, ces derniers demeurent des objets de curiosité et de purs produits de l'imagination des populations sudistes. Ce regard stéréotypé porté par le cinéma sur leur culture va pousser les Inuits à s'imposer et à se représenter eux-mêmes. C'est de cette manière que plusieurs programmes de soutien aux artistes autochtones voient le jour dans plusieurs régions nordiques, notamment au Canada. En un peu plus de 20 ans, les populations autochtones et inuites réussiront donc à établir les bases d'une culture visuelle typique, notamment par le cinéma et la télévision. Le développement de cette prise de parole aura donc des répercussions sur le discours sur le Nord, en ajoutant le point de vue inuit à celui des cinéastes sudistes. Désormais, ces derniers devront tenir compte de la voix inuite, qui tient à présenter sa propre vision du Nord.

⁷⁵ Robert Berkhofer Jr., *The White Man's Indian*, New York, Alfred A. Knopf Edition, 1978, p. 71.

CHAPITRE II

LE CINÉMA INUIT

Dans les communautés autochtones du Grand Nord, on observe un changement rapide des modes de communication depuis les cinquante dernières années. La colonisation des territoires nordiques remonte seulement à la fin du XVIII^e siècle, et la sédentarisation n'a vraiment débuté qu'au cours des années 1960. Ainsi, la plupart des Inuits de plus de quarante ans ont grandi avec peu ou pas de contacts avec des Blancs, alors qu'ils possédaient, comme seul moyen de transmission des connaissances et de l'information, une longue tradition orale.

Dès les années 1960, puis graduellement au cours des vingt-cinq dernières années, désirant ajouter leur voix à celle du discours sudiste sur la représentation de leur peuple, les Inuits commencent à s'intéresser au milieu de la production culturelle. Dans le cas du Nunavut, la quantité de livres, de journaux, et de musique en inuktitut est encore très limitée⁷⁶. C'est pour cette raison que la télévision, la radio et l'internet jouent un rôle primordial dans la modernisation de la culture inuite. Ils offrent, outre la possibilité d'obtenir une reconnaissance internationale, un moyen d'expression personnelle et collective. S'inscrivant dans un processus de revitalisation culturelle et d'activisme communautaire, les œuvres cinématographiques inuites visent d'abord la mise en image d'une identité propre :

⁷⁶ Laila Sørensen, « The Inuit Broadcasting Corporation and Nunavut », in Jens Dahl, Jack Hicks et Peter Jull, *Nunavut. Inuit Regain Control of their Lands and their Lives*, Copenhague, IGWIA, 2000, p. 175.

Beginning in the 1960s, a general reevaluation of conventions of representation has combined with new technologies to allow diverse groups to produce what has come to be known as "indigenous media". This term denotes both the shared political circumstances of indigenous people worldwide and the global communications networks which these small-scale, locally based organizations are entering. All over the world, people viewed as "without history", let alone voice, are beginning to use film and video to talk about their unique pasts and hoped-for future⁷⁷.

En Alaska, dès la fin des années 1960, les Inuits utilisent les technologies de la télévision et du cinéma afin de s'affirmer. Dès lors, ils proposent leur propre vision cinématographique du monde. Quelques années plus tard, ces mêmes groupes autochtones en viennent à produire leurs œuvres, à partir non plus de grandes villes comme Anchorage, mais de centres régionaux tels que Barrow, Kotzebue et Bethel, ce qui favorise les liens entre les productions et les populations des petites communautés. De cette manière, les habitants des centres régionaux ont accès à une information les touchant directement : la télévision parle alors des préoccupations et des événements de la communauté. Ces productions culturelles inuites visent aussi un public large, s'adressant d'abord aux populations locales, puis régionales et internationales.

Au Canada, en 1982, le comité Therrien⁷⁸, qui a pour mandat d'évaluer l'état des services en communication aux petites communautés éloignées et à celles du Nord, recommande la création d'une télévision autochtone dans le but de préserver la langue et la culture du peuple inuit. Financé par le ministère fédéral des Affaires Indiennes et du Nord, la Inuit Broadcasting Corporation (IBC) est alors mise sur pied et offre une programmation variée, portant sur la culture traditionnelle, proposant des émissions pour enfant et des documentaires, réalisés dans une perspective inuite. Comme l'explique Shari Huhndorf, la création de la IBC, en 1982, fut marquante

⁷⁷ Ann Fienup-Riordan, *op.cit.*, p. 186.

⁷⁸ *Rapport de la commission royale sur les peuples autochtones*, vol. 3, chapt. 6, 1996.

pour les Inuits, sur les plans culturels, historiques et économiques, même si cette télévision est produite depuis le Sud (son siège social se trouve à Winnipeg) :

In the 1970's, Native groups in Canada began producing their own cultural programming, and in the North, these efforts culminated in the 1982 founding of the Inuit Broadcasting Corporation (IBC), the first Native-controlled television network in America. IBC produces programming in Inuktitut, and its goal include perpetuating Inuit language and culture, integrating geographically distant communities, and providing employment to increase economic self-sufficiency⁷⁹.

Au même moment, plusieurs habitants d'autres régions polaires entreprennent des démarches similaires. En 1977, a lieu la première Conférence circumpolaire inuite (CCI), qui vise à promouvoir le développement des régions nordiques. La CCI, qui unit quelques 125 000 Inuits du Groenland, du Canada, de l'Alaska et, plus récemment, de la Chukota, en Russie⁸⁰, témoigne de cette volonté de changement. On assiste alors aux premiers instants d'une prise de parole inuite globale : dans les différentes régions circumpolaires, les peuples nordiques commencent à se représenter eux-mêmes et à traiter d'une réalité qui est la leur.

En 1994, la très populaire télésérie *North of 60* reçoit 9 nominations au gala des prix Génies, dont celles pour la meilleure série dramatique et la meilleure actrice, un rôle tenu par Tina Keeper, une Autochtone. Keeper a aussi été en nomination dans la même catégorie en 1995, 1996 et 1997 (année où elle a enfin remporté le prix). Pour la première fois, une télésérie canadienne qui porte sur les Autochtones remporte un succès populaire. *North of 60* contribue ainsi à faire connaître au public plusieurs vedettes autochtones. Comme le mentionne Tina Keeper, *North of 60* constitue une étape importante dans la démarche de prise de parole des peuples

⁷⁹ Shari Huhndorf, « *Atanarjuat, the fast Runner* : Culture, History, and Politics in Inuit Media », *American Anthropologist*, vol. 105, n o 4, décembre 2003, p. 823.

⁸⁰Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, [http : //www.ainc.inac.gc.ca/ch/dec/circon_f.html](http://www.ainc.inac.gc.ca/ch/dec/circon_f.html).

autochtones : « This is one of the few works in film and television that has achieved that for native characters.⁸¹ »

Par ailleurs, le réseau de télévision des peuples autochtones (APTN), qui diffuse un nombre important d'émissions produites dans ou sur l'Arctique, a grandement contribué à renvoyer au spectateur du Sud une image renversée du Nord. Conçu par les Autochtones, pour les Autochtones et à leur sujet, APTN propose depuis 1999 une programmation variée qui veut donner à tous les canadiens l'occasion de découvrir les diversités du monde autochtone.

Établi à Winnipeg, le personnel d'APTN est formé à 75% d'Autochtones⁸². Tout en voulant présenter un contenu autochtone, les émissions produites par APTN n'échappent pas à une vision sudiste. En effet, celles-ci ne sont pas purement autochtones, c'est-à-dire issues du milieu, car elles sont produites à partir d Sud (Winnipeg), et leur contenu reste soumis aux instances du Conseil de la radiodiffusion et des télécommunications canadiennes (CRTC) dirigé uniquement par des gens du Sud. De plus, il semble important de noter que les employés autochtones d'APTN sont formés dans les écoles du Sud, selon les valeurs sudistes. En ce sens, même si APTN permet l'intégration des autochtones et des peuples du Nord au monde canadien de la télévision, la programmation reste largement influencée par les instances sudistes.

Au Québec, les Productions Taqramiut poursuivent les mêmes objectifs que la IBC, soit la promotion de la culture inuite par biais du cinéma et des arts visuels. Implantée au Nunavik depuis 26 ans, les Productions Taqramiut réalisent des documentaires destinés aux marchés national et international. Selon Bernard Beaupré, l'un des membres fondateurs de la compagnie, la formation des Inuits aux modes de productions cinématographiques leur permet de se représenter eux-mêmes et de produire des films dans leur environnement, tout en répondant aux

⁸¹ <http://www.northof60.net>

⁸² <http://www.aptn.ca>

exigences de la production commerciale imposée par l'industrie cinématographique sudiste : « Les Inuits sont sans doute les plus aptes à parler de leur histoire et de leur culture. J'aimerais qu'ils se considèrent aussi compétents que les non-Autochtones dans l'exercice du métier.⁸³ » Comme la plupart des compagnies de productions autochtones, les Productions Taqramiut visent la formation de cinéastes inuits pour réaliser des œuvres, et le développement économique et culturel des régions nordiques.

Le développement d'une programmation locale permet aux habitants des différentes régions nordiques de bénéficier d'une télévision et d'un cinéma dans leur propre langue. La programmation, réalisée par des membres de la communauté, propose une vision du monde plus conforme à la réalité vécue par les Inuits, tant dans ses difficultés que ses aspirations, comme le mentionne Ann Fienup-Riordan : « Film and video are not instant panaceas for the problems posed by their encounter with the postmodern world, but in Native hands they have become powerful tools in the creative construction of new ways of seeing and being seen.⁸⁴ » Ainsi, on assiste à une première étape vers une présentation de l'image de l'Inuit qui déconstruirait celle créée et entretenue par l'industrie cinématographique sudiste depuis presque un siècle.

1. Fondation d'Igloolik Isuma Productions

C'est dans ce contexte de prise de parole que certains habitants de la région d'Igloolik, au Nunavut, ont décidé de fonder leur propre maison de production. En 1990, Igloolik Isuma Productions devient ainsi la première compagnie de production inuite indépendante au Canada. Fondée par Zacharias Kunuk, Paul Apak Angiliriq, Pauloosie Qulitalik et Norman Cohn, l'entreprise se donne pour mission de promouvoir la culture inuite, tout en stimulant l'économie du village par la création

⁸³ Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, http://www.aic-inac.gc.ca/nr/ecd/ssd/col46_f.html.

⁸⁴Fienup-Riordan, Ann, *op. cit.*, p. 186.

d'emplois. C'est grâce à l'utilisation de médias comme l'internet, la télévision et le cinéma que l'équipe d'Isuma Productions tente de préserver et de faire connaître la culture et la langue inuites.

De cette manière, les producteurs d'Isuma Productions en sont venus à se questionner sur leur identité : comment préserver la mémoire des aînés avant que celle-ci ne disparaisse ? Est-il possible de combiner la culture orale existante dans la région depuis quatre mille ans avec l'utilisation de nouveaux médias exportés par les gens du Sud? Est-ce possible de présenter une image nouvelle de soi au cinéma? Finalement, y a-t-il une place pour le peuple inuit dans l'industrie cinématographique sudiste?

Isuma, qui signifie en inuktitut « la pensée », devient rapidement un mot d'ordre sur lequel les membres s'appuient pour élaborer leurs projets :

Our building in the center of Igloolik has a big sign on the front in Inuktitut that says "Isuma". Think ! Young and old work together to keep our ancestors' knowledge alive. We create traditional artifacts, digital multimedia and desperately needed jobs in the same activity. Our productions give an artist's view for all to see where we came from : what Inuit were able to do then and what we are able to do today⁸⁵.

Avec un nom tel qu'Isuma Productions, la compagnie de production espère rassembler les Inuits de la région autour d'un projet commun : préserver la mémoire de leur peuple. En ce sens, les séries *Nunavut*⁸⁶ et *Unikaatuatiit*⁸⁷, par leur critique du colonialisme, montrent la nécessité de préserver le passé inuit de plus en plus oublié par les jeunes générations au profit de la culture américaine dominante.

⁸⁵ Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, Montréal, Coach House Books et Isuma Publishing, 2002, p. 15.

⁸⁶ Igloolik Isuma Productions, *Nunavut (Our Land)*, 1994-1995, 9 épisodes.

⁸⁷ Zacharias Kunuk, Guillaume Saladin et Natar Ungalaaq, *Unikaatuatiit (Storytellers)*, Canada, couleur, 2001, 8 épisodes, 7 heures.

Nunavut (Our Land), une série de treize épisodes, se déroule à Igloolik, en 1945-1946, et présente diverses activités traditionnelles de la région. Du printemps 1945 où un homme enseigne à son fils les méthodes ancestrales de survie à l'hiver 1946 lors de la célébration de la fête de Noël, la série retrace plusieurs coutumes inuites aujourd'hui disparues (ou en voie de le devenir) de la communauté d'Igloolik. En effectuant ainsi un retour dans le passé, Isuma Productions tente de contrer les effets du colonialisme en recréant pour la caméra la construction de maisons de pierre et d'igloos, une partie de chasse au phoque et de chasse au caribou. La série se déroule à un tournant de l'histoire des habitants de la région, alors que les premiers Blancs viennent s'installer à Igloolik. À travers les épisodes, les personnages inuits doivent donc adapter leur mode de vie à cette nouvelle présence : c'est le début de la sédentarisation et de la christianisation. Ainsi, le spectateur assiste à ces premiers instants de colonisation.

Dans le même esprit, *Unikaatuatiit* renoue avec le passé en mettant les techniques modernes du documentaire au service de l'art millénaire de la tradition orale. Les conteurs d'histoires de cette série de huit épisodes recréent eux aussi pour la caméra des événements faisant autrefois partie du quotidien des habitants de la communauté. À travers la chasse, la pêche ou la construction d'igloos, le spectateur remarque l'importance du travail communautaire et de l'entraide pour les sociétés ancestrales. En reprenant le personnage du conteur, Isuma utilise le cinéma pour transmettre sa culture à la jeune génération, suivant le mode de transmission des connaissances autrefois utilisé par les Inuits.

Tout en tentant de répondre aux questions mentionnées ci-dessus, Isuma Productions a donc opté pour la conservation de la culture orale par sa mise en images. Le cinéma, tout comme la télévision, deviennent des outils permettant à la compagnie de maintenir les traditions inuites tout en les actualisant, notamment par l'utilisation de médias relativement récents : « The camera is here as witness and accomplice in an ongoing "now" revealing in the present what it has always known from the memory, eye and judgment of its operator. This feels real [...] These images

have the force of truth.⁸⁸ » Cette démarche, en plus de joindre la tradition orale au visuel, permet de créer une mémoire collective où la tradition orale inuite se trouve valorisée et mise au premier plan. Isuma Productions, par ses diverses œuvres réalisées, prouve aux jeunes Inuits qu'il leur est possible de trouver une place dans l'ère moderne, dominée par la culture sudiste.

L'utilisation de ces nouveaux modes de communication a aussi permis à Isuma Productions d'obtenir une reconnaissance internationale, faisant ainsi la promotion de la culture inuite à plus grande échelle. Après une dizaine d'années, Isuma Productions compte déjà plusieurs réalisations à son actif, dont certaines ont obtenu des récompenses d'envergure sur quatre continents, dans des pays tels que la France, le Canada, le Japon et les États-Unis. *Atanarjuat, the fast Runner*, premier long métrage de fiction de la jeune compagnie, a récolté à lui seul plus d'une douzaine de prix au cours de l'année 2001 : Caméra d'or au Festival de Cannes, meilleur film au *ImagineNATIVE International Media Art Festival*, prix du public au Festival du nouveau cinéma à Montréal, trophée Claude-Jutra, prix du meilleur nouveau réalisateur au Festival international d'Édimbourg⁸⁹.

Produisant autant d'œuvres de fiction que de documentaires, la compagnie poursuit un objectif principal : utiliser les bases de la fiction narrative pour expliquer diverses situations complexes ou difficiles de la vie des Inuits de la région. Toutes ses œuvres visent à instruire, en premier lieu, la population locale, puis ceux qui sont intéressés par la culture, les traditions et la réalité inuites. En ce sens, les productions sont originales. Les œuvres d'Isuma, réalisées en inuktitut, sont le reflet de l'histoire de la population d'Igloolik, présenté par les habitants inuits de la région. *Nunavut*, par exemple, présente un épisode au cours duquel une famille retourne à Avaja et est confrontée à la récente arrivée des Blancs. Le repas traditionnel de la famille est alors interrompu par les cloches de l'église. Le renversement est ici effectué en présentant le changement qu'opère la christianisation sur le mode de vie

⁸⁸ Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, p. 14.

⁸⁹ Lucas Bessire, *op. cit.*, p. 832.

inuit, tel que l'ont connu les aînés d'Igloolik. Les films d'Isuma renversent donc le point de vue du spectateur, d'abord défini comme Inuit, tandis que les autres productions ne s'adressaient qu'aux publics du Sud.

On peut donc dire que les réalisations de Isuma Productions possèdent toutes un caractère historique, puisqu'elles visent à instruire les gens d'Igloolik de leur histoire. Pour ce faire, la compagnie aborde autant les problématiques récentes que les thèmes reliés à l'histoire de la région. C'est dans cet esprit que Isuma Productions a réalisé des œuvres telles que *Nunavut (Our Land)*, une série de fiction qui relate la vie de cinq familles de Igloolik, ou encore des documentaires tels que *Carver : Saninguat*⁹⁰ ou *Nipi*⁹¹ qui traitent respectivement de l'art produit dans la région d'Igloolik et des questions de démocratie, de pouvoir et de changements survenus depuis la création du Nunavut, le 1^{er} avril 1999. C'est de cette manière originale que se conçoivent les projets de la compagnie de production d'Igloolik. Il est donc facile de constater que le projet social et politique, qui a d'abord motivé la création de Isuma Productions, détermine largement les divers films réalisés.

2. Contexte entourant la naissance du film *Atanarjuat*

En gardant en tête ces objectifs principaux, qui sont de faire revivre de façon active et vivante les personnages et les événements du passé, les membres de Isuma Productions en sont venus à réaliser *Atanarjuat, the Fast runner*. L'idée du film vient d'abord de Paul Apak Angilirq, qui avait entendu à quelques reprises l'histoire de cet homme, Atanarjuat. Il a demandé aux aînés de la région de lui raconter à nouveau cette légende, afin qu'il puisse enregistrer et conserver leurs témoignages, comme Pierre Perrault l'avait fait au Québec dès les années 1950, alors qu'il réalisait des enregistrements sonores pour conserver la mémoire des Québécois. Se basant sur huit entrevues réalisées à partir de 1995, Apak commence à rédiger le scénario du premier long métrage de fiction de Isuma Productions.

⁹⁰ Zacharias Kunuk, *Carver : Sanannguarti*, Canada, couleur, 1995, 26 min.

⁹¹ Zacharias Kunuk, *Nipi*, Canada, couleur, 1999, 52 min.

Dans cette légende inuite transmise de génération en génération, le Mal vient diviser les membres d'un clan. Les gens qui dépendaient les uns des autres pour vivre deviennent des ennemis. Deux jeunes hommes, Atanarjuat et son cousin Oki, se battent pour obtenir la main de la belle Atuat. Alors qu'Atanarjuat gagne le duel, Oki devient possédé d'une rage meurtrière qui va le pousser à assassiner Aamarjuaq, le frère d'Atanarjuat. Ce dernier réussit à s'enfuir, aidé par sa propre force et par une puissance surnaturelle. Suite à un séjour, loin du campement, qui prend la forme d'une quête initiatique, le personnage principal retourne chez lui pour affronter Oki et rétablir le bien au sein de la communauté.

3. Mise en place du récit filmique

En tentant de replacer la légende dans un contexte historique, Zacharias Kunuk, le réalisateur, ajoute aussi à la valeur documentaire de son film. Son œuvre devient un témoignage visuel des conditions de vie des Inuits au moment où ces derniers n'avaient pas encore eu de contacts avec les Blancs. Kunuk tente de reproduire le plus fidèlement possible l'environnement physique, matériel et culturel des Inuits.

Grâce aux témoignages oraux des aînés et aux journaux du Capitaine William Edward Parry, qui a dirigé une expédition à Igloolik en 1822-1823, il a été possible de reconstituer les conditions matérielles de vie des Inuits de la région. C'est à partir de ces documents et témoignages, qui sont les sources les plus fiables datant de l'époque des premiers contacts entre les Blancs et les Inuits, que les costumes, décors et objets de la vie courante du film ont été confectionnés. Isuma Productions a aussi fait appel à l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure, à titre de consultant. Ainsi, *Atanarjuat* s'inscrit dans un processus global de prise de parole qui apparaît difficile sans une collaboration entre les gens du Sud et ceux du Nord.

C'est grâce à ces connaissances anthropologiques que l'équipe de production a pu reproduire les tatouages, maquillages, vêtements et coiffures. En plus de s'affirmer comme témoignage des conditions de vie des Inuits de l'époque, le film offre aux habitants de la région l'opportunité de se réappropriier des connaissances traditionnelles perdues. Grâce à la réalisation d'*Atanarjuat*, des artisans de la région ont pu réapprendre des méthodes de travail anciennes, telles que la fabrication de vêtements en peaux d'animaux, la construction d'igloos, de tentes, de traîneaux et d'outils traditionnels. En ce sens, Isuma Productions, en plus de maintenir vivantes ces traditions et ces connaissances pour les générations futures, témoigne de la volonté d'inscrire le passé inuit dans une histoire.

Afin de transformer la légende en un récit filmique cohérent et dynamique, Apak a d'abord dû retravailler certains de ses aspects. Lors de l'écriture du scénario, il a élaboré les caractères des personnages, leurs émotions ainsi que leurs motivations. Puisque la légende s'en tenait essentiellement à la description d'événements, Apak a dû imaginer les motivations de chacun des personnages du film, ainsi que le contexte religieux et social en place avant l'arrivée des Blancs en territoire nordique : Pourquoi un homme courrait-il nu sur la glace pour échapper à ses poursuivants? Pourquoi cet homme devait-il se cacher durant plusieurs années? Qui étaient les gens qui le poursuivaient et pourquoi voulaient-ils le tuer? En pensant à toutes ces questions laissées sans réponse par la légende originale, le scénariste en est venu à la conclusion qu'il ne pouvait s'agir que d'une histoire reprenant des thèmes aussi universel que la jalousie et la haine. « When Apak tried to imagine these events happening, he realized it must have been a love story, a triangle of jealousy and revenge, with some evil shamanic force behind it, so that's the story he wrote.⁹² » Comme le mentionne Norman Cohn, Apak a dû créer le contexte entourant les événements décrits dans la légende afin de transformer celle-ci en un récit filmique.

⁹² Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, p. 25.

En plus de cette dimension universelle, liée à la psychologie des personnages imaginée par Paul Apak, *Atanarjuat* se révèle être une retransposition des témoignages apportés par les aînés. Le fait de perpétuer ainsi la transmission de la légende inscrit cette dernière dans un mouvement culturel, au-delà de tout réalisme.

4. Contexte politique

Réalisé à un moment déterminant dans l'histoire des Inuits, le film de Kunuk témoigne aussi de l'affirmation identitaire du peuple inuit au plan international. Comme le mentionne Bernard Saladin-d'Anglure, la réalisation d'*Atanarjuat* et la création du Nunavut, le 1^{er} avril 1999, sont fortement liées entre elles :

Les deux événements ne sont pas sans rapport. Et l'on peut même affirmer que le souci de se réapproprier le passé, de revaloriser les pratiques religieuses et les croyances précoloniales, de redonner une visibilité à l'invisible inuit et d'apporter un éclairage nouveau sur le chamanisme, et le dépouillant des stigmates sataniques que lui ont conféré les diverses confessions chrétiennes, est bien au coeur du film *Atanarjuat* et de tous les témoignages des fondateurs d'Igloolik Isuma. Cette affirmation identitaire n'a pas échappé à tous ceux qui ont visionné le film ; elle lui donne ce caractère engagé qui séduit tant. Si les Inuit ont été dépouillés de leurs croyances et de leurs valeurs par l'écriture syllabique et les religions du Livre, ils sont en train de se les réapproprier, et de les faire connaître avec fierté, à l'aide de nouveaux média que sont la vidéo, la télévision, le cinéma et Internet. Autant de nouveaux outils pour mettre en scène leur culture et reprendre la parole. Une parole dont ils avaient été privés, eux, peuple de la tradition orale⁹³.

Avec la concordance de ces deux prises de parole, il est évident qu'*Atanarjuat* s'inscrit dans un contexte d'affirmation du peuple inuit, à un moment où ce dernier tente de renouer avec ses traditions. La création du Nunavut, tout comme la réalisation du film, doivent donc être compris comme une évolution de la société inuite alors que celle-ci tente de se détacher du colonialisme et de l'emprise

⁹³ Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, p. 115.

économique et politique imposés par des intérêts sudistes canadiens. En regagnant le contrôle de leurs terres et la possibilité de gérer leur territoire à leur manière, les Inuits acquièrent l'autonomie nécessaire qui leur permet de s'affirmer et d'afficher leur identité propre.

En gagnant cette autonomie, les Inuits viennent contrer les effets du colonialisme sur les populations locales. Comme l'expliquent Jack Hicks et Graham White, l'aliénation que subissent les peuples suite à la colonisation ont des effets désastreux sur leurs sociétés : « Unemployment and underemployment thus became chronic problems that combined with alienation from the land and from traditional culture to engender social pathologies : low self-esteem, alcohol and substance abuse, family violence, youth suicide and welfare dependency⁹⁴. »

Avec la réalisation d'*Atanarjuat*, Kunuk participe à la reconstruction de sa communauté, tant en permettant la création d'emploi qu'en offrant la possibilité aux Inuits de se réapproprier leur culture. Comme le suggère à ce propos Daniel Chartier, le renversement du sujet regardé en sujet regardant chez les Inuits constituerait l'une des dernières prises de parole postcoloniale⁹⁵ :

Si des œuvres comme *Atanarjuat* et *Sanaaq* [...] constituent, aussi tard qu'en 2001 et 2002, les prémices d'un nouveau corpus, il s'agirait du dernier renversement post-colonial dans la fiction. Celui-ci recentre le discours sur le Nord par la concurrence et la reprise de figures stéréotypées. Désormais, le Grand Nord n'est plus seulement « la terre de l'absolue désolation » décrite par les écrivains sudistes [...]⁹⁶

⁹⁴ Jack Hicks et Graham White, « Nunavut : Inuit Self-determination Through a Land Claim and Public Government », In Jens Dahl, Jack Hicks et Peter Jull, *Nunavut. Inuit Regain Control of their Lands and their Lives*, Copenhague, IGWIA, 2000, p. 49.

⁹⁵ Il faut comprendre le terme postcolonialisme non pas comme signifiant « après l'époque coloniale », mais plutôt comme une situation touchant toute culture influencée par le processus impérialiste.

⁹⁶ Daniel Chartier, « Au Nord et au large : Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau, [éd.] In *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 17.

En libérant la représentation de son image stéréotypée, le film valorise le passé inuit comme un moyen de réhabiliter ce qui a jadis été rejeté par les colonisateurs venus s'installer au Nord, d'abord des missionnaires, puis des commerçants et enfin des fonctionnaires. En ce sens, le film se démarque par la mise en image d'anciennes traditions et pratiques comme le chamanisme, le nomadisme, la chasse et la vie en communauté telles qu'elles se vivaient avant l'arrivée des Blancs. *Atanarjuat* permet de renouer avec plusieurs éléments constitutifs spécifiques à la culture inuite, pendant longtemps considérée comme folklorique, et qui est aujourd'hui largement oubliée. Pour y arriver, Isuma Productions réalise un film en langue inuktitut, qui emploie le plus possible l'ancien dialecte de cette langue, afin d'assumer la culture inuite à part entière. Cette réappropriation par la langue devient un moyen d'émancipation, au sens où le peuple inuit n'est plus soumis à une façon de faire des films dictée par l'industrie cinématographique : les Inuits utilisent maintenant la caméra comme outil pour exprimer leur point de vue. Comme l'explique Jean-Marc Moura à propos des œuvres postcoloniales, « l'absence de traduction et la mise en contexte visent à manifester la différence culturelle [...] Il ne s'agit plus de réduire une culture à l'étrangeté décorative mais de l'engager - fût-ce sommairement - sur le chemin de ce qui la constitue spécifiquement.⁹⁷ » Ainsi, l'usage de l'inuktitut donne à ce peuple autochtone le contrôle sur sa production filmique.

La poésie de *Atanarjuat* permet au réalisateur de critiquer le processus et les conséquences de la présence étrangère dans les territoires nordiques. L'histoire d'*Atanarjuat*, qui décrit la vie d'une communauté dévastée par l'arrivée d'un étranger, se présente comme une allégorie du colonialisme et de la nécessité de la reconstruction identitaire qui en résulte aujourd'hui. Dans les premiers moments du film, on aperçoit un chamane venu défier le chef de la communauté et s'approprier ses pouvoirs. Comme l'explique Panikpak, la narratrice, cet événement déclenche plusieurs catastrophes au sein de la petite communauté, où le mal semble s'être installé pour rester : « On n'a jamais su qui il était ni pourquoi c'est arrivé. Le mal est

⁹⁷ Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 103-104.

venu comme la mort. C'est arrivé et il a fallu vivre avec.⁹⁸ » Ce parallèle avec l'histoire inuite constitue de manière évidente une critique du colonialisme et de ses conséquences désastreuses sur les populations nordiques (déportations, famines, alcoolisme, augmentation du taux de suicide, perte de traditions telles que le chamanisme). Conséquemment, le film s'affirme comme un plaidoyer pour un retour à l'autonomie, ainsi que pour une revitalisation culturelle.

Dans *Atanarjuat*, le cinéaste ne suggère pas directement un retour au mode de vie ancestral, basé sur le nomadisme, mais expose plutôt la nécessité de garder vivantes ces traditions dans la société moderne. D'ailleurs, les événements qui ont changé la vie des Inuits depuis plus de cent ans empêchent ce retour en arrière. La disparition du chamanisme, l'application des conceptions chrétiennes du bien et du mal, tout comme le confort et les commodités de la vie moderne, ont habitué les jeunes générations à un nouveau mode de vie qui ne leur permettrait pas de survivre dans les conditions de leurs ancêtres. Comme l'explique Shari Huhndorf⁹⁹, la société inuite contemporaine, en cherchant à rallier le passé au présent, peut enfin s'intégrer dans la modernité.

En ne sous-titrant volontairement pas toutes les paroles du film, le réalisateur renforce sa volonté de faire un film pour son peuple. Il pose donc volontairement sa langue comme essentielle à la compréhension de certains passages du film, renversant l'idée de Frantz Fanon selon laquelle le colonisé fait sienne les valeurs de la nation colonisatrice : « Tout peuple colonisé - c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale - se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine.¹⁰⁰ » De la même manière, les premières paroles du film dictent clairement au spectateur étranger qu'il n'est pas le premier

⁹⁸ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast runner*.

⁹⁹ Shari Huhndorf, « *Atanarjuat, the Fast Runner* : Culture, History, and Politics in Inuit Media », p. 825.

¹⁰⁰ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, p. 14.

concerné par ce long métrage, en expliquant que « [...] cet air [s'adresse] à ceux qui le comprennent.¹⁰¹ »

La conclusion du film vient aussi renforcer cette impression de différence entre la culture du colonisateur et celle du colonisé. Les personnages qui apportent le mal sont finalement expulsés, la communauté reprend le contrôle et revient à son ancien mode de vie.

La question de l'affirmation identitaire se place donc ici au centre du film. L'approche documentaire valorisée par le réalisateur Zacharias Kunuk dans ses œuvres antérieures est partiellement reprise. Même s'il s'agit d'abord d'une œuvre de fiction, il n'en reste pas moins que cet aspect est déterminant : toute la démarche préparatoire au tournage s'est faite dans cet esprit, en tentant de recréer les conditions les plus exactes possibles dans lesquelles se seraient déroulés les événements racontés dans la légende.

On constate donc que le film défend plusieurs objectifs, dont la conservation de la culture orale par sa mise en image, le développement économique et culturel du Nord, ainsi que la redéfinition de l'identité inuite par l'utilisation de nouveaux médias, comme le suggère Faye Ginsburg :

The producers see their work as part of a long overdue effort to turn the tables on the historical trajectory of the power relations embedded in the incessant documentation of Inuit life over the last century [...] *Atanarjuat*, and their other works, are deeply felt responses to the impact of such representational practices on Inuit society and culture.¹⁰²

¹⁰¹ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

¹⁰² Faye Ginsburg, « *Atanarjuat* Off-Screen : From "Media Reservations" to the World Stage », *American Anthropologist*, vol. 105, no 4, décembre 2003, p. 829.

Tout comme le gouvernement du Nunavut tente de proposer une nouvelle manière de gouverner, Isuma Productions met de l'avant une cinématographie innovatrice en intégrant à une thématique universelle – sentiments d'amour et de jalousie¹⁰³, film à saveur épique – des valeurs ancestrales considérées comme étant à l'œuvre depuis des milliers d'années. Ainsi, le film contribue à remettre en cause le discours sur le Nord et les Inuits, en proposant sa propre version de l'histoire des Inuits de la région d'Igloolik. Avec *Atanarjuat*, Kunuk se réapproprie la légende de cet homme rapide pour la présenter au monde selon le point de vue inuit.

5. Approche documentaire

La compagnie Isuma Productions, qui s'inspire des techniques employées par le cinéma direct, a développé un style filmique particulier, où s'entremêlent les genres documentaire et fictionnel. L'approche documentaire, alliée au film de fiction, permet au cinéma inuit de se renouveler de l'intérieur. Selon Norman Cohn, ce mélange des genres s'applique particulièrement bien au cinéma inuit, puisque la tradition orale crée elle-même des récits qui procèdent de la même manière¹⁰⁴. Comme l'explique Marie-Hélène Cousineau, la culture inuite ne fait pas de distinction nette entre le documentaire et la fiction (puisque cette distinction n'existe pas dans les cultures orales traditionnelles), ce qui explique le constant chevauchement des deux genres tout au long du film :

Pour les Premières nations, la frontière entre la fiction et le documentaire n'est pas la même que pour les Occidentaux. Les histoires des Premières nations peuvent être fictives et non fictives en même temps et la culture orale des Premières nations est peut-être bien une forme d'art qui mélange délibérément les genres et expérimente cette forme mixte¹⁰⁵.

¹⁰³ Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Atanarjuat, the Fast Runner*, p. 13.

¹⁰⁴ Norman Cohn in Debra Kaufman, « A Collective Effort », *American Cinematographer*, vol 82, no 12, décembre 2001, p. 80.

¹⁰⁵ Marie-Hélène Cousineau, « De Igloolik à Hollywood », *Le toit du monde*, vol. 1, no 3, hiver 2002, p. 7.

En effet, il existe pour les Inuits deux temps qui coexistent au quotidien : celui du profane et celui du sacré, qui correspond aux rituels magiques, au chamanisme, ainsi qu'à tout autre phénomène spirituel. Comme l'explique Mircea Eliade à propos du sacré et du profane, l'existence de ces deux temps fait partie du monde, et le sacré est indissociable du quotidien¹⁰⁶.

L'approche du direct, telle que définie par Gilles Marsolais pour le cinéma québécois, caractérise bien la technique employée pour réaliser *Atanarjuat*. Dans *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Marsolais définit ce type de documentaire comme un cinéma qui tente de montrer l'action humaine au moment même où elle se produit, et ce, avec une intervention minimale du réalisateur :

Le terme « cinéma direct » est maintenant employé par tous. Comme son nom l'indique, il désigne donc ce nouveau type de cinéma (documentaire, à l'origine) qui, au moyen de matériel de prise de vues et de son synchrone (alors de format 16 mm), autonome, silencieux, léger, totalement mobile et aisément maniable, tente de cerner « sur le terrain » la parole et le geste de l'homme en action, placé dans un contexte naturel, ainsi que l'événement au moment même où il se produit¹⁰⁷.

Sur le plan du tournage, les membres d'Isuma Productions ont choisi de travailler avec une équipe réduite où l'entraide et la participation de chacun des membres sont nécessaires à la réalisation du projet. Cela se traduit notamment par la participation active des comédiens à la scénarisation. Chacun peut exprimer sa propre vision de l'histoire, donnant ainsi au film une dimension plus proche de celle du tournage d'un documentaire :

¹⁰⁶ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « Folio/Essai », 1965 [1957], p. 64.

¹⁰⁷ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, p. 12.

Dans le cinéma direct, l'équipe de réalisation se trouve donc considérablement réduite. Et elle ne fait plus qu'un seul corps. Techniciens et réalisateurs travaillent « comme un seul homme » et, idéalement doivent arriver à presque penser la même chose en même temps, pour filmer n'importe où et dans n'importe quelles conditions. Leur travail n'est plus cloisonné et fractionné comme dans le cinéma traditionnel. Bref, on exige des membres de la nouvelle équipe de travail du cinéma direct des qualités particulières et fort différentes de celles qui étaient nécessaires pour oeuvrer dans le cinéma traditionnel¹⁰⁸.

Le travail d'équipe, de même que le partage des tâches entre tous les membres, sont des comportements fortement ancrés dans les mœurs inuites, caractéristique du travail réalisé dans le cadre du tournage d'*Atanarjuat*. Cette manière de faire les choses est à la fois conforme et spécifique à la culture inuite.¹⁰⁹ La technique de réalisation se rapproche de celle que les Inuits utilisent pour gérer leur vie en société : les personnages vivent au sein d'une petite communauté, où tous les membres ont des tâches bien définies et se partagent le travail collectif. Que ce soit lors de la chasse, pour la réalisation de tâches ménagères ou encore lorsqu'il s'agit de s'occuper des enfants, les personnages du film effectuent ces activités en groupe, de façon à ce que chacun y participe activement. Il en va de même lorsque est venu le temps pour les Inuits de réaliser un projet cinématographique de grande envergure :

Le cinéma traditionnel a une hiérarchie digne de l'armée, remarque Norman Cohn. Chaque relation est verticale [...]. Les Inuit ne sont pas comme ça. Chez eux, la dynamique est très horizontale. Nous faisons nos films comme des Inuit, en arrivant à des consensus et en s'entraïdant. [...] Ce film est le résultat d'un travail communautaire. Le tournage d'*Atanarjuat* a réussi à créer une « culture de production » typiquement inuite caractérisée par son audace, sa patience et sa flexibilité. La direction des acteurs, elle non plus, n'a pas été traditionnelle. Il ne s'agissait pas d'expliquer aux comédiens une histoire qu'ils connaissaient tous, mais plutôt de les orienter dans les scènes¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁹ Georges-Hébert Germain, *Les Inuit, peuple du froid*, Montréal, Éditions Libre expression, 1995, 159 p.

¹¹⁰ Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, p. 12-13.

L'emploi en grande majorité d'acteurs non professionnels, le tournage avec une caméra numérique plutôt que l'utilisation d'équipements spécialisés et élaborés, ainsi que le tournage dans la nature du Grand Nord ne sont pas sans rappeler un style documentaire. Cette méthode ajoute au film un caractère naturel, rappelant l'aspect d'instantanéité du cinéma direct. Le récit filmique donne l'impression d'avoir été saisi sur le vif, ce qui renforce le caractère de vérité d'*Atanarjuat*.

6. Le cinéma direct de Pierre Perrault

Afin de mieux comprendre comment le premier film de fiction inuit s'inscrit dans la lignée du cinéma direct, il est intéressant de comparer le travail de deux cinéastes aux démarches similaires. Ainsi, Zacharias Kunuk se pose comme une figure pionnière et marquante du cinéma inuit, tout comme l'a été le cinéaste Pierre Perrault au Québec dès les années 1960. Kunuk inscrit son travail dans la recherche d'un réappropriation territoriale et culturelle qui passe par l'émergence d'une cinématographie nouvelle.

Au début de sa carrière, Perrault tente de capter la tradition orale de ses ancêtres. À l'aide d'un magnétophone, il enregistre la parole des aînés afin de conserver une trace de l'histoire de son peuple.

C'est à la fin des années 1950 que Pierre Perrault fait ses débuts dans le milieu du cinéma, en travaillant à une série filmique intitulée *Au pays de Neufve-France*¹¹¹, pour Crawley Films. En 1963, *Pour la suite du monde*¹¹² s'avère un moment déterminant dans la carrière du réalisateur. Ce film, qu'il co-réalise avec Michel Brault, le caméraman novateur du cinéma direct, se démarque sur plusieurs plans : nouvelle écriture (plus poétique), nouveau cinéma (caméra à l'épaule et son synchrone), ce qui lui vaut une reconnaissance dans toute la Francophonie. À partir

¹¹¹ Pierre Perrault, *Au pays de Neufve-France*, Québec, couleur, 1958, 30 min.

¹¹² Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Québec, noir et blanc, 1963, 105 min.

de cet instant, Perrault réalise plusieurs films marquants dans l'histoire du cinéma québécois : *Les voitures d'eau*¹¹³, *Un pays sans bon sens*¹¹⁴ et *La bête lumineuse*¹¹⁵. Par son œuvre à la fois documentaire et poétique, il fait apparaître à l'écran le Québec et ses habitants sous un jour nouveau : la parole devient visible, et le magnétophone, l'outil de conquête du territoire que le cinéaste habite : « Pour le cinéaste, le magnétophone permettrait justement de capter ce que deux mille ans d'histoire n'avaient jamais pu retenir, c'est-à-dire la voix, le mouvement de l'énonciation, la parole de ces ancêtres [...]»¹¹⁶. » À travers la parole des autres, Perrault réussit à imposer sa vision du monde et à créer une nouvelle culture cinématographique québécoise.

Le réalisateur québécois se démarque par une approche documentaire à travers laquelle il tente de montrer la culture de son peuple, laquelle est intimement liée au territoire québécois. Ainsi, on remarque que les deux réalisateurs, Perrault et Kunuk, suivent une démarche parallèle qui vise la création d'un cinéma de l'oralité pour préserver et redéfinir leur identité. Tant pour Perrault que pour Kunuk, la légende occupe une place centrale dans l'élaboration du récit filmique. Alors que la vie des personnages de Perrault devient légende, les personnages de Kunuk existent grâce à la légende d'*Atanarjuat*.

De la même façon que Perrault a tenté de questionner l'identité québécoise à travers son œuvre cinématographique, Kunuk cherche aujourd'hui à mettre cette tradition orale au service de la mémoire et de la culture de son peuple.

¹¹³ Pierre Perrault, *Les voitures d'eau*, Québec, noir et blanc, 1968, 110 min.

¹¹⁴ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens*, Québec, noir et blanc, 1970, 117 min.

¹¹⁵ Pierre Perrault, *La bête lumineuse*, Québec, couleur, 1982, 128 min.

¹¹⁶ Alexandre Jacques, « À l'écoute du réel: réflexion sur le processus créateur à l'oeuvre dans les documentaires de Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, février 2002, f. 46.

En outre, le travail des deux cinéastes s'inscrit en partie dans la lignée de celui de Robert Flaherty, en ce sens qu'ils reprennent dans leurs œuvres cinématographiques (documentaire pour Perrault et fictionnelle pour Kunuk) des pratiques culturelles abandonnées depuis plusieurs années. Alors que Perrault demande aux habitants de l'Île-aux-Coudres de recréer une partie de pêche au marsouin, Kunuk fait revivre le passé de son peuple par la transformation d'une légende en un récit filmique. Il permet la conservation de traditions inuites aujourd'hui disparues, telles que le chamanisme et le nomadisme. Il permet aussi à son équipe de faire revivre les coutumes traditionnelles, en lui demandant de recréer les événements de la légende. Avec la chasse au marsouin et la légende d'*Atanarjuat*, une mémoire pratique refait surface à travers la reconstitution des gestes.

L'idée de faire jouer aux hommes et aux femmes leur propre rôle, développée dans les documentaires de Perrault, permet au réalisateur de donner directement la parole aux gens qu'il filme. Il tente ainsi de cerner leur réalité quotidienne. De cette manière, Perrault a tenté de montrer la réalité québécoise telle qu'elle se présentait dans le quotidien. Lorsque, dans sa trilogie sur l'Île-aux-Coudres¹¹⁷, il donne la parole à Alexis Tremblay, il veut que la vie de ce dernier prenne une valeur de témoignage. Comme il le mentionne, il se donne la peine de regarder attentivement l'île aux Coudres pour tous ceux qui n'ont pas le temps de le faire¹¹⁸.

L'équipe d'Isuma Productions, pour sa part, fait jouer aux Inuits le rôle de leurs ancêtres. Pour la première fois, les Inuits présentent directement une vision du Nord et de ses habitants. Cependant, le film de Kunuk présente des personnages mythiques, alors que le cinéma de Perrault montre des hommes qui reproduisent leur propre quotidien devant la caméra.

¹¹⁷ Pierre Perrault, *Pour la suite du monde*, Québec, noir et blanc, 1963, 105 min ; *Le règne du jour*, Québec, noir et blanc, 1966, 118 min ; *Les voitures d'eau*, Québec, noir et blanc, 1968, 110 min.

¹¹⁸ Pierre Perrault, *Caméramages*, Montréal, L'Hexagone, 1983, p. 41.

Aussi, plutôt que de proposer aux spectateurs des modèles qui ne correspondent pas à leur réalité vécue, l'objectif de Perrault montre la vie telle qu'elle défile devant le regard. L'utilisation d'une caméra subjective fait de l'Autre un sujet familier, comme le précise François Niney dans *L'épreuve du réel à l'écran*¹¹⁹. Le personnage est alors proche du spectateur, contrairement au grand programme épique (cinéma classique) où le spectateur est extérieur à ce qui survient à l'écran. Cette parole, sans fable ni héros, se veut représentative du monde ; elle devient héroïque par sa spécificité, comme le dit lui-même le réalisateur :

Je voulais me bûcher un pays ... sans arme ... avec un magnétophone ... et plus tard une caméra. J'ai bien failli abandonner. [...] Le magnétophone m'a appris à écouter, à entendre, à vérifier, à sentir. J'ai découvert un langage. J'ai refait connaissance avec les mots. J'ai retrouvé les mots à l'usage, à la source vive d'une parlure. Ce fut une découverte importante pour moi. Le début de ce qu'on appelle la culture. Mais cette fois il s'agissait de ma culture, de la culture québécoise¹²⁰.

Pour sa part, Zacharias Kunuk s'inspire de la culture orale pour raconter ses histoires. La légende de son film, transmise depuis des centaines d'années par une tradition orale ancrée dans la culture, témoigne de la façon dont vivaient les Inuits il y a près de cinq cents ans. Les hommes de la légende sont des gens ordinaires, qui posent des gestes dictés parfois par la conscience, parfois par la passion. Kunuk tente ainsi de présenter des Inuits dont la réalité correspond à celle de ses ancêtres. Ils pratiquent ainsi le chamanisme, qui n'est pas présenté dans le film comme un acte extraordinaire, mais comme une coutume faisant partie intégrante de la réalité des gens de cette époque. Selon le réalisateur, la réappropriation du chamanisme par *Atanarjuat* rend le film porteur d'une vérité et transmetteur d'une culture que les Inuits contemporains étaient en train de dévaloriser et d'oublier :

Quand les missionnaires sont arrivés, explique le réalisateur, Zacharias Kunuk, ils ont décrété que le chamanisme était l'oeuvre du diable. Ils ne savaient pas que les chamanes redonnaient vie aux mourants, rendaient

¹¹⁹ Pierre Perreault, IN François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*, Paris, De Boeck, 2000, p. 21.

¹²⁰ Pierre Perreault, *Op. Cit.*, p. 48.

Quand les missionnaires sont arrivés, explique le réalisateur, Zacharias Kunuk, ils ont décrété que le chamanisme était l'oeuvre du diable. Ils ne savaient pas que les chamanes redonnaient vie aux mourants, rendaient visite aux défunts ou conseillaient les petits groupes de nomades, pour leurs déplacements et leurs activités de chasse [...] Filmer ce phénomène est une façon de le rendre visible¹²¹.

Le langage cinématographique prend alors le relais de la transmission orale.

Bien qu'ils témoignent d'une culture locale et spécifique, les films de Perrault laissent eux aussi une place à la légende, ce qui donne un ton poétique à son cinéma documentaire. Par leur démarche similaire, les deux réalisateurs s'opposent aux représentations et aux modèles stéréotypés des compagnies de productions étrangères.

Les œuvres cinématographiques de Kunuk permettent, pour leur part, l'émergence d'un nouveau genre : il ne s'agit plus d'un genre documentaire qui s'oppose à la fiction, mais d'une véritable poétique de l'image. *Atanarjuat* devient ainsi porteur d'une mémoire inuite que les jeunes générations, largement influencées par les cultures du Sud, commencent à oublier. En une génération, les Inuits de la région d'Igloolik sont rapidement passés de l'oralité au cinéma, faisant d'*Atanarjuat* un mélange innovateur où les traditions anciennes et la modernité se côtoient et s'entremêlent. Le cinéma devient le médium par excellence pour renouer avec l'oralité, en ce sens où la réalisation du film revêt un aspect communautaire, contrairement à la littérature, par exemple. De la même manière, le cinéma permet le rassemblement des habitants de la communauté qui regardent ensemble les aventures d'*Atanarjuat*.

Le réalisateur, par sa manière de filmer, reprend aussi la gestuelle du chasseur, toujours à l'affût du moindre mouvement de la bête à traquer. Dans *Atanarjuat*, la caméra devient une arme pour scruter la réalité présentée dans la légende. Tout

¹²¹ Bernard Saladin d'Anglure et Igloolik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, p. 12.

comme le fait Pierre Perrault dans son cinéma, Kunuk utilise sa caméra pour filmer le quotidien vécu par son peuple. Comme l'explique Perrault à ce propos, la chasse est le modèle que le cinéaste doit suivre, puisqu'elle implique un regard pointu, constant et juste sur la bête à traquer :

C'est ainsi que le chasseur nous importe. Car il nous faudra utiliser tous ses stratagèmes. Et endosser son désir. Et même invoquer son regard documentaire, grâce aux parois de la préhistoire et aux récentes gravures inuites, pour corroborer notre regard. [...] La chasse est l'ancêtre de nos préoccupations documentaires et nous suivrons ses traces dans notre quête d'un passage vers le réel. Sans jamais invoquer la fable. Dans les fardoques du documentaire. À pied¹²².

En prenant avec lui sa caméra et en allégeant le plus possible son matériel technique, le caméraman d'*Atanarjuat* se donne la possibilité de suivre ses personnages pas à pas, et de participer à l'action. Sa chasse aux images crée une esthétique participative, grâce à laquelle le spectateur est intégré au milieu de l'action. Le chasseur d'images, par la proximité qu'il crée avec sa caméra, ajoute à la dimension performative du film, issue de la culture orale. Tout comme le chasseur porte et utilise son arme, l'artiste tient sa caméra à bout-portant.

Tout en s'affichant comme chasseur d'images, le réalisateur poursuit la tradition de son peuple. Il devient le chasseur moderne qui continue l'œuvre des Anciens : Kunuk garde en mémoire ce qu'il filme en fixant l'image sur la pellicule, de la même manière que la chasse, chez les peuples polaires, n'oublie pas l'animal : de sa peau, sont faits les tentes et les vêtements, avec son gras, il est possible de s'éclairer, et de sa chair, les Inuits peuvent se nourrir.

Dans cet esprit, le film de Kunuk se démarque par une parfaite adéquation avec les traditions nomades inuites. Les costumes, les outils, les armes, ainsi que les techniques employées pour la chasse, la construction d'abris et de moyens de déplacements correspondent en tous points, selon certains spécialistes, dont

¹²² Pierre Perrault, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, p. 28.

Bernard Saladin d'Anglure, à la façon de vivre qu'avaient les Inuits nomades avant l'arrivée des sudistes sur leur territoire :

[...] *Atanarjuat* vient prendre à contre-courant tous les documentaires existant sur les Inuit, parmi lesquels certains sont pourtant de haut niveau, en leur donnant par contraste un caractère désuet et superficiel, celui d'une vision de l'extérieur. [...] ce film est peut-être le meilleur documentaire jamais réalisé sur la vie familiale, sociale et spirituelle des Inuit, alors même qu'il revendique, à juste titre, le statut de film de fiction.¹²³

Par cette tentative de recréer les vraies conditions dans lesquelles se seraient déroulés les événements de la légende, le film peut à juste titre se rallier en partie au style documentaire.

L'émergence d'un nouveau genre au Québec, largement influencé par l'œuvre de Perreault peut ainsi être comparé à la naissance d'une cinématographie inuite au Nunavut. Le fait que Perreault traite de son peuple, dont il connaît personnellement l'histoire et les racines, le rapproche de Kunuk et de son travail. Les deux cinéastes ont aussi un désir de présenter les racines des leurs, leurs origines et proposent tout deux un regard politisé de leur nation.

7. Spécificité non-fictionnelle d'*Atanarjuat*

Dans *Atanarjuat*, la pellicule filmique se veut la trace d'une réalité inuite plutôt qu'un instrument pour créer une fiction. Bien que les personnages appartiennent à la légende, le film perpétue une tradition orale où les histoires concernant le peuple inuit témoignent d'une réalité quotidienne. À ce propos, il semble important de rappeler que la tradition orale fut la seule forme d'enseignement des Inuits jusqu'à récemment¹²⁴. En ce sens, l'histoire d'*Atanarjuat* témoigne de la manière dont le savoir était transmis d'une génération à l'autre. Comme le soutient Ismaïl Kadaré

¹²³ Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, p. 12.

¹²⁴ Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, p. 13.

dans *La légende des légendes*¹²⁵, la légende devient porteuse d'une histoire. Par sa transmission, les peuples perpétuent l'histoire d'une culture passée. Par son style, le film de Kunuk reprend les traits de la légende tels que les décrit Kadaré : *Atanarjuat* traite de thèmes tels que la mort, la culpabilité et la vengeance, où le monde des esprits côtoie celui des hommes. L'exploitation de ces thèmes n'est pas sans rappeler que ceux-ci ont d'abord été développés dans les récits, jadis racontés oralement, dans le but de servir d'enseignement.

Pour arriver à transformer la légende en un film, le réalisateur adopte le style épique, qui se traduit par une série d'événements et de rebondissements qui ne cessent de changer le cours de l'action et qui viennent rythmer l'ensemble du film :

Par sa nature, [l'épopée] est le chant d'une collectivité qui cherche à acquérir une cohérence, dans la mesure où un peuple prend progressivement conscience de sa place dans l'Histoire. Par son contenu, elle relie le présent à un passé merveilleux, mythique ou mythifié, empli des exploits violents d'un héros fondateur. Par son écriture, elle fait se rejoindre les forces humaines et les forces divines¹²⁶.

Comme dans les légendes transmises oralement, le récit permet au spectateur de se sentir au centre de l'action et de participer aux péripéties racontées :

Atanarjuat wasn't the only legend we heard but it was one of the best - once you get that picture into your head of that naked man running for his life across the ice, his hair flying, you never forget it. It had everything in it for a fantastic movie - love, jealousy, murder and revenge, and at the same time, buried in this ancient Inuit "action thriller", were all these lessons we kids were supposed to learn about how if you break these taboos that kept our ancestors alive, you could be out there running for your life just like him¹²⁷ !

De plus, comme le mentionne le réalisateur, les événements de la légende racontés oralement servaient jadis d'exemplarité, tant sur la manière de se comporter en

¹²⁵ Ismaïl Kadaré, *La légende des légendes*, Paris, Flammarion, 1995, 277 p.

¹²⁶ Georges Bafaro, *L'épopée*, Paris, Éditions Marketing S.A., 1997, p. 3.

¹²⁷ Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, p. 13.

société que sur le mode de vie traditionnel inuit. En mettant en scène des personnages définis par leurs actions (*ethos*), l'épopée devient le genre narratif par excellence de l'éthique, soit d'un savoir et d'un devoir agir. L'épopée prend donc ici une tournure allégorique, où les actions posées tant par Atanarjuat (voler la femme promise à un autre) que par son adversaire Oki (tuer des hommes, mentir et trahir son peuple) viennent dicter la conduite à adopter pour une meilleure vie en société, en montrant ce qui est socialement acceptable et ce qui ne l'est pas. Il en va de même, à la fin du film, lorsque le héros décrète la loi qui assurera la postérité du groupe. En ce sens, Atanarjuat correspond bien au héros épique tel que le décrit Georges Bafaro :

Le héros est un personnage essentiel de la mentalité primitive. [...] Le héros est au centre de récits mythologiques à valeur symbolique, censés fournir une explication du monde ; ses faits et gestes sont sans commune mesure avec les capacités des hommes ordinaires.¹²⁸

Grâce à la mise en image de cette légende, les membres de la compagnie de production espèrent motiver les jeunes générations à préserver les traditions de leurs ancêtres et à respecter leur culture. En ce sens, la reprise par le film du style épique perpétue une façon de raconter des histoires dont les peuples du Nord ont tiré leurs enseignements depuis plusieurs centaines d'années.

La dimension performative du conteur est, elle aussi, intégrée au film. *Atanarjuat* permet la conservation de cet élément essentiel à une culture qui se transmet par le biais d'histoires. Lorsqu'un personnage raconte une histoire aux autres membres de la communauté, il met au profit de son auditoire ses talents de conteur. Lorsque le personnage de Panikpak tient le rôle de la narratrice (en décrivant au spectateur les événements qui surviennent au cours du film), elle reprend une dimension performative qui rend dynamique le récit qu'elle dévoile au spectateur.

¹²⁸ Georges Bafaro, *op. cit.*, 1997, p. 4.

De la même manière, dans les sociétés archaïques, le chamane participe à cet acte performatif propre aux civilisations à tradition orale. Se détachant de son enveloppe terrestre, le chamane peut accéder à divers niveaux cosmiques : ciel, terre, eaux. Aussi, les manifestations chamaniques se transforment en performances, en ce sens où elles deviennent visibles pour les membres de la communauté, comme le mentionne Eliade :

Quel que soit leur objet, les séances ont lieu le soir, en présence du village tout entier. Les spectateurs encouragent de temps en temps l'*angakok* par des chansons stridentes et par des cris. Le chaman prolonge longuement ses chants en « langage secret », pour évoquer les esprits. Tombé en transe, il parle d'une voix haute, étrange, qui semble ne pas lui appartenir. Les chants improvisés pendant la transe laissent percer parfois certaines des expériences mystiques du chaman.¹²⁹

Ainsi, le chamane livre une performance chaque fois que ses pouvoirs se manifestent, ce qui témoigne de l'importance de la figure du chamane dans toutes les sphères de la vie communautaire. Il est celui autour duquel le peuple se rassemble, communique avec les différents mondes et donne au quotidien une dimension spirituelle.

Dans le film, deux chamanes entrent dans la peau de leur animal emblématique respectif. Les esprits de ces animaux se battent alors l'un contre l'autre dans l'au-delà. Les corps servent de médiation lors de ce rituel agonique, ce qui donne l'impression d'assister à une performance de la part du chamane. Ainsi, cet acte chamanique témoigne de la dimension performative présente dans le film. Ce phénomène se traduit entre autres par les duels entre Tuurngarjuaq et Kumaglak, mais aussi par le pouvoir qui permet à Atanarjuat de courir très vite et de semer ses poursuivants. La course du personnage principal devient un acte à caractère spirituel et une démonstration des pouvoirs surnaturels conférés aux humains par les esprits. Dans le film, l'aspect performatif du conteur est donc doublement repris,

¹²⁹ *Idib.*, p. 233-234.

autant par la narration qu'à l'intérieur même du récit où des personnages rendent leurs pouvoirs visibles.

La dimension épique, traditionnellement favorisée par la proximité des gens d'une communauté ralliés entre autres autour de la figure du chamane, n'est pas sans rappeler la politique de Isuma Productions, qui tient à permettre à tous les participants de s'impliquer dans le processus de création d'un film. Contrairement aux sociétés sudistes, Isuma Productions valorise le consensus communautaire. De cette manière, la dimension participative de la tradition orale rejoint une façon de travailler qui se rapproche du mode de vie traditionnel.

Atanarjuat inscrit une page dans l'histoire du cinéma inuit au sens où le film témoigne d'une façon de faire du cinéma imposée par les conditions du Grand Nord. L'utilisation de matériel léger et réduit devenait nécessaire. L'équipe de production a dû passer plusieurs jours sur les lieux de tournage, dans des conditions rappelant celles vécues par les personnages dans le film. Selon le réalisateur, il leur a fallu s'adapter à cet environnement naturel nordique :

Everything was different - the way we traveled, the way we camped. It was just like when we go out today, spring camping, putting up canvas tents and moving from here to there. We would go fifty miles out into the country where there were no roads, nothing. [...] There would be fifteen tents and eighty people, all the kids running around, just waiting for the perfect day. When we had a perfect day, actors put on their make-up and costumes, and we went onto the site where we wanted to shoot.¹³⁰

Comme nous avons pu le suggérer, le film de Kunuk s'inscrit dans la lignée du cinéma direct, par son approche et par sa mission de conservation des traditions historiques, culturelles et sociales. Par contre, comme nous le constaterons au chapitre suivant, le traitement des thématiques rappelle qu'*Atanarjuat* est d'abord une œuvre fictionnelle qu'il faut interpréter comme telle.

¹³⁰ Kimberly Chun, « Storytelling in the Arctic Circle : An Interview with Zacharias Kunuk », *Cineaste*, 2002, vol. 28, no 1, p. 22.

CHAPITRE III

LES REPRÉSENTATIONS NORDIQUES DANS *ATANARJUAT*

Les recherches du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord¹³¹ ont démontré qu'il est malaisé de caractériser et de classer le film *Atanarjuat* parmi les films à composante nordique. Le long métrage se présente comme une reproduction de la réalité inuite, rendant tout discours habituel sur les caractères nordiques impossible. Le fait que les Inuits soient filmés par d'autres Inuits a une incidence considérable sur le type d'images que produit le film. Par exemple, dans *Nanook of the North*, le sujet filmé regarde la caméra, imposant alors sa propre barrière. Dans *Atanarjuat*, il ne peut y avoir ce regard direct, puisque le sujet filmé est aussi le filmant. Il n'y a donc pas cet effet de face à face. *Atanarjuat* expose de cette manière le territoire habité comme un cadre commun où se déroule l'action, plutôt que comme un lieu de tous les possibles où des conditions extrêmes sont réunies pour mettre à l'épreuve ceux qui osent s'aventurer si loin.

Ce chapitre propose d'étudier ces représentations dans *Atanarjuat* et de voir en quoi elles diffèrent de la vision proposée par l'industrie cinématographique sudiste. Il sera possible, par l'analyse de diverses thématiques, de constater que le film ne se dissocie pas complètement de la tradition cinématographique sudiste : il en reprend à de nombreuses reprises les thématiques, la poétique et le style. En s'inscrivant dans une tradition filmique, le film met en jeu le système discursif du Nord, et en renouvelle les codes cinématographiques tout en proposant un regard inuit sur l'espace nordique. *Atanarjuat* s'affirme ainsi comme une réponse aux productions

¹³¹ <http://www.imaginairedunord.uqam.ca>

cinématographiques du Sud, en jouant avec les stéréotypes et les figures de représentation habituelles.

1. La représentation du Nord

Dans *Atanarjuat*, le territoire polaire devient plus qu'un simple lieu de l'action ; il participe activement à l'évolution du récit. Que ce soit à cause de l'expérience préalable du terrain que possèdent les membres d'Isuma, ou encore du traitement thématique du film, *Atanarjuat* propose une dimension plus active au Nord. Les diverses utilisations du paysage, les rapports établis entre l'intérieur et l'extérieur, tout comme le traitement du froid contribuent à l'intégration du territoire dans le quotidien des personnages. Il s'agit d'une nouvelle poésie de l'espace.

1.1 Territoire et expérience préalable

En réalisant leur film dans un environnement qui leur est familier, les membres d'Isuma introduisent une poésie du Nord tout à fait différente de celle présentée par les cinéastes du Sud, puisque l'équipe de production connaît bien les lieux où se déroule l'action. Le film renverse l'idée d'un Nord désertique. En habitant eux-mêmes la région, les membres de l'équipe de production peuvent représenter cet espace comme un lieu chaleureux, rempli de ressources. Les personnages ne ressentent aucun malaise à vivre dans cet environnement souvent qualifié ailleurs d'hostile. Le territoire occupé par les personnages devient le centre du monde, sans aucune comparaison à un ailleurs qui se situerait plus au Sud, et qui apporterait aux personnages de meilleures conditions de vie.

Contrairement à l'idée sudiste d'un environnement polaire qui se démarque par l'absence de repères, *Atanarjuat* présente le territoire comme un endroit où il est facile de s'orienter. La distance entre les différents lieux est ainsi calculée par l'utilisation de marqueurs temporels : les troupeaux de caribous se trouvent à deux

jours de marche du campement d'Atanarjuat et de sa famille. La présence d'inukshuk permet aussi aux personnages de se situer dans l'espace.

De la même manière, on apprend que Qulitalik et sa famille habitent sur l'île de Siuraq, juste de l'autre côté de la grosse crevasse. Les personnages du film ont donc la possibilité de nommer les lieux qu'ils habitent et sont capables de les situer les uns par rapport aux autres. Le territoire nordique n'est donc plus un espace vaste et indéfini, mais il devient un endroit géographiquement identifiable, possédant des points de repères précis. Aussi, le film se distingue des productions cinématographiques sudistes sur les Inuits par le fait que la topographie inuite est la seule utilisée et qu'elle semble suffisante. Les personnages savent y reconnaître les bruits environnants, et peuvent revenir d'une chasse de plusieurs jours sans perdre leur chemin. Ils connaissent l'emplacement des divers campements estivaux et n'ont aucun mal à s'orienter lorsqu'ils reviennent de la chasse.

En outre, pour les membres d'Isuma Productions, le territoire n'est pas caractérisé par l'absence de vie. Tout ne s'inscrit pas sous le signe de la rareté. Au contraire, l'espace nordique est représenté comme un lieu d'abondance et d'infinies ressources. Les membres du clan ne souffrent pas de la faim, et la chasse semble toujours bonne. Le territoire est loin d'être désertique puisque des hommes réussissent à y vivre : le film démontre qu'il est possible de se loger, se nourrir et de se vêtir dans le Grand Nord. Le territoire est un lieu riche en ressources naturelles, et seule l'intervention d'esprits maléfiques nuit aux chasseurs. C'est le mauvais sort jeté par le malin à Tulimaq qui le fera revenir bredouille de ses chasses : alors que ses chiens s'enfuient et qu'il brise son couteau, ses compagnons reviennent au campement avec une bonne quantité de gibier. Ce n'est qu'à la suite de cette malédiction que Tulimaq et sa famille vivent pauvrement. Dans ce cas, ce n'est nullement la richesse du territoire qui est mise en cause.

On assiste donc à un déplacement de l'idée d'un Nord comme le lieu de l'inconnu : le territoire habité par le petit clan inuit n'est plus caractérisé par l'absence de

repères, la solitude et l'éloignement. Ce territoire imaginaire, souvent représenté dans les films sudistes, est plutôt reproduit dans *Atanarjuat* à travers l'espace géographique environnant les lieux habités et visités par les personnages. C'est aussi l'ailleurs, à l'extérieur du territoire où gravitent les différentes familles du clan de Sauri, qui possède les caractéristiques des récits qui se déroulent habituellement dans le Nord. L'île habitée par Qulitalik, tout comme le lieu d'origine de Tuurngarjuaq, deviennent des territoires aux caractéristiques nordiques. Ces ailleurs physiques, que les personnages du film connaissent, mais évitent par peur de l'inconnu, sont définis dans *Atanarjuat* comme des endroits de solitude, où évoluent seulement quelques hommes : ils deviennent des lieux de survie et de dépassement de soi pour les personnages qui quittent la communauté pour s'y aventurer. C'est dans cet esprit qu'Atanarjuat fuit le campement pour Siuraq, où il est confronté au mal qui l'habite. Ce séjour dans le territoire habité par Qulitalik devient pour lui plus qu'une fuite et une réhabilitation physique. À la lecture du scénario, on constate que, lors de son séjour à Siuraq, le personnage principal part seul dans la toundra pour la chasse au caribou, où il rencontrera les démons et les esprits qui peuplent son existence et font peser sur lui un mauvais sort :

Atanarjuat climbs over a ridge of large stones. [...] coming down he sees what looks like a dead polar bear carcass. As he approaches it suddenly moves. With a hideous SOUND it stands revealing a bear's head on a human torso. The creature GROWLS like an angry bear, while it MOANS like a tortured person¹³².

La fuite du personnage principal à l'extérieur de sa communauté se révèle un périple au cours duquel il réapprendra à se connaître, tant physiquement (il doit réapprendre à marcher) que mentalement (il doit affronter les mauvais esprits qui brouillent ses pensées). Comme l'explique Atanarjuat à Qulitalik, cette quête lui a permis de comprendre les événements qui ont mené à la mort de son frère: « Actually ... I think my brother saved me. [...] I mean ... he accused me. But somehow ... I knew he

¹³² Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat, the Fast Runner*, p. 147.

didn't mean it¹³³. » Il chasse ainsi le désir de vengeance qui l'habite : « He helped me to forgive him. Now I need to make it right¹³⁴. »

La fuite devient pour le héros l'occasion de remettre en question tous les événements passés et de se voir transformé par l'épreuve intérieure qu'a constitué son séjour à Siuraq.

1.2. Les paysages du film

En plus de témoigner de leur expérience préalable du territoire en inscrivant le récit dans un cadre géographiquement défini, les membres d'Isuma utilisent le paysage à plusieurs fins. Dans cet esprit, l'espace nordique occupe divers rôles, témoignant de l'importance du territoire.

Tout d'abord, le paysage sert de cadre au film et à l'action qui s'y déroule. L'utilisation dramatique du paysage ajoute au réalisme du film. Elle permet d'unir les personnages à leur environnement. Ces derniers surgissent et disparaissent du champ grâce au paysage. Ainsi, l'environnement nordique sert de lien entre les différentes actions qui surviennent. La présence du paysage se fait donc toujours rappeler par ces allers et retours, entre les divers lieux, qui passent par l'apparition de personnages au milieu du décor naturel du Grand Nord. Cette notion de « paysage-fond¹³⁵ » sert à créer l'ambiance du film et à lui donner un caractère de vraisemblance. Contrairement aux montagnes de carton et aux igloos en papier mâché que l'on retrouve dans les productions hollywoodiennes (particulièrement dans celles du début du XX^e siècle) les paysages naturels du Grand Nord augmentent l'effet de réalisme du film en proposant une vision juste et variée de l'environnement dans lequel évoluent les Inuits. Plutôt que de situer l'action dans un cadre strictement hivernal, les réalisateurs choisissent de montrer toutes les saisons

¹³³ *Ibid.*, p. 167.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ André Gardies, « Le paysage comme moment narratif », in Jean Mottet, *Les paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. « pays/paysages », 1999, p. 144.

nordiques. Comme le mentionne à ce propos Lucas Bessire, le paysage du film renverse l'image galvaudée par l'industrie cinématographique sudiste en montrant un Nord plus conforme à l'espace habité par les Autochtones de la région : « It's [le film] told entirely from the point of view of people that we've all believed never had a point of view, in a wilderness that we've all believed was this kind of howling, terrifying wilderness, and here these people are like masters of the universe and it looks like a paradise. So everything is inverted.¹³⁶ »

En tant que « paysage-exposant¹³⁷ », aux allures démesurées et spectaculaires, l'environnement nordique reprend les caractéristiques du style des épopées hollywoodiennes, alors que le paysage rappelle et soutient la grandeur de l'histoire racontée et de l'exploit accompli par Atanarjuat. Lors de la course du personnage principal, le paysage devient grandiose et son immensité est révélée au spectateur, donnant à la course d'Atanarjuat le statut d'événement extraordinaire. Durant cette séquence, où le héros s'enfuit nu à travers le froid et les glaces, le paysage participe entièrement de la dimension épique, tout en permettant un renversement dans la présentation habituelle de l'espace nordique. La vastitude du territoire polaire, habituellement conçue comme un obstacle au bon déroulement de l'action, devient ici un élément salvateur pour le héros. C'est grâce à la grande distance qu'il a à parcourir, ainsi qu'à sa vitesse¹³⁸, que le personnage principal réussit à semer ses adversaires et à avoir la vie sauve. De plus, la crevasse qui sépare les îles d'Igloodik et de Suriaq, présumée infranchissable, est traversée par Atanarjuat. Cet acte témoigne de la grandeur et des qualités épiques du personnage : « [...] one bloody foot hits the edge of the crack and Atanarjuat leaps for his life. IN SLOW MOTION he soars over the open water. With a sharp, painful SHOUT Atanarjuat lands miraculously on the other side¹³⁹. » Ainsi, le paysage revêt dans cette scène la dimension spectaculaire et fabuleuse des récits épiques.

¹³⁶ Lucas Bessire, *op. cit.*, p. 835.

¹³⁷ André Gardies, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁸ La notion de vitesse, qui caractérise Atanarjuat, entre en contradiction avec le lieu commun selon lequel tout grand espace (désert, territoires nordiques) est intemporel.

¹³⁹ Bernard Saladin d'Anlgure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat, the Fast Runner*, p.109.

Le paysage, qui joue donc un rôle important, instaure une osmose entre les Inuits et l'environnement nordique, comme l'explique Jose Kusugak : « We are a part of the Arctic landscape and seascape and the Arctic landscape and seascape are a part of us¹⁴⁰. » En ce sens, l'environnement joue dans le film un rôle bien particulier qui permet aux personnages de vivre et d'interagir avec le Nord. Grâce à l'utilisation de la neige et de la glace qui recouvrent le territoire en hiver, les Inuits peuvent se loger. De la même manière, la relation homme-paysage se traduit par un rapport particulier qu'ont les Inuits à la terre, aux animaux, aux saisons et à tout aspect de l'espace environnant, comme le suggère Michel Onfray : « Les Inuits et les baleines, les phoques, les morses, les ours, les plongeurs, les pétrels procèdent d'un même monde, d'une même humanité, d'un même cosmos, semblable univers pour de dissemblables modifications de matières. Éternel et immortel panthéisme¹⁴¹. » Dans *Atanarjuat*, cette relation se traduit par de nombreux plans fixes du paysage environnant. À plusieurs reprises, la caméra s'arrête sur des éléments du paysage, pour démontrer leur importance et leur influence sur la vie quotidienne des personnages. Le spectateur peut avoir ainsi accès à une partie de la réalité vécue par les habitants de la région : plans fixes sur le soleil de minuit, sur la colline où campent Atanarjuat et Puja lors de leur expédition de chasse au caribou, sur un vol d'oiseau ou sur un paysage enneigé. Cette fixité des paysages, qui s'oppose à la vitesse et à la mobilité des héros, reflète bien la vision que Kunuk se fait de l'espace nordique, comme il l'explique lors d'une entrevue: « My vision of the north is spread out, [...] with the immensity of the land and very few people¹⁴². »

Afin de témoigner du rapport étroit entre l'humain et la nature, le réalisateur introduit des scènes qui intègrent l'homme au paysage environnant. Lors du retour de la chasse de Tulimaq, Kunuk filme les pas du personnage en plans très rapprochés, ce

¹⁴⁰ Jay Hicks et Graham White, « Nunavut : Inuit Self-determination Through a Land Claim and Public Government », In Jens Dahl, Jack Hicks et Peter Jull, *Nunavut. Inuit Regain Control of their Lands and their Lives*, Copenhague, IGWIA, 2000, p. 20.

¹⁴¹ Michel Onfray, *Esthétique du Pôle Nord*, Paris, Grasset, 2002, p. 23.

¹⁴² Maude Paquette, « Entrevue réalisée avec Zacharias Kunuk », Igloolik, 5 juillet 2004, inédite.

qui crée une impression d'osmose entre le pas de course de l'homme et la neige. Cette utilisation du plan rapproché permet de renverser encore une fois la représentation sudiste de l'espace polaire. La neige et la glace ne sont plus présentés comme des éléments des conditions de vie extrêmes, mais plutôt comme des éléments permettant aux habitants des régions polaires de se déplacer aisément. Dans cette même scène, on remarque que Tulimaq ne semble avoir aucune difficulté à avancer, ni même à se déplacer rapidement dans la neige, malgré la fatigue et la faim. Ainsi, la neige et la glace ne sont plus des éléments d'arrière-plan mais de premier plan.

L'environnement nordique est donc présenté visuellement de manière favorable pour les personnages qui l'habitent. En créant un type de paysage qui s'oppose à la représentation du Nord proposée par les films réalisés au Sud, *Atanarjuat* refuse le conformisme imposé par l'industrie cinématographique dominante. En renversant l'image connue et stéréotypée du paysage nordique, mise en place par des films tels que *Alaska*, *Balto*¹⁴³, *Kabloonak* ou *The Thing*¹⁴⁴ (qui montrent uniquement le territoire durant la saison hivernale, dans un espace désertique et dans des conditions climatiques extrêmes), *Atanarjuat* contribue à produire un effet de nouveauté : les référents du spectateur sont remplacés par une nouvelle image du territoire. Le film montre le Nord durant plusieurs saisons, et non uniquement durant les périodes enneigées de l'hiver. Le Nord est aussi présenté comme un lieu hospitalier : le paysage regorge de fleurs. De la même façon, on remarque très peu la présence animale dans le film. Contrairement à un nombre important de films sur le Nord, *Atanarjuat* ne montre jamais de phoques, de morses, de caribous ou d'ours polaires vivants. Leur présence est bien évoquée à plusieurs reprises, mais elle est seulement suggérée et le spectateur comprend que le territoire est peuplé d'animaux quand il voit les personnages revenir de la chasse ou se nourrir.

¹⁴³ Simon Wells, *Balto*, États-Unis, couleur, 1995, 74 min.

¹⁴⁴ John Carpenter, *The Thing*, États-Unis, couleur, 1982, 109 min.

Le paysage occupe ainsi divers rôles : il sert de cadre au film, il crée l'ambiance, il rappelle la grandeur de l'histoire racontée, il tient le rôle d'un personnage et reflète la relation étroite qui existe entre les Inuits et la nature. Sous ces différentes formes, le paysage s'affirme comme une composante de la réalité inuite, qui témoigne du désir de la génération naissante de cinéastes inuits à se réapproprier son histoire afin de se constituer une mémoire collective.

1.3. Les rapports à l'espace

Tout en donnant une nouvelle dimension au paysage nordique, le réalisateur introduit dans le film une relation entre l'intérieur et l'extérieur qui est généralement absente des productions sudistes. Les notions d'espaces privés et publics sont abolies, et les besoins de la communauté dictent l'organisation spatiale et sociale des campements.

L'extérieur est présenté comme un lieu de rencontre entre les différents personnages. C'est dans cet espace que les femmes, enfants et vieillards attendent le retour des chasseurs afin de les aider à ramener au campement les animaux traqués au cours de la journée. C'est aussi dehors qu'ont lieu les échanges verbaux et les règlements de compte entre les divers membres de la communauté. Lors d'une partie de jeu de loup, Oki convoque Atanarjuat à un duel au cours duquel ils se battront pour obtenir la main de Atuat : « OKI : Espèce de ... ! Tu essaies de me voler ma fiancée. Réglons ça maintenant.¹⁴⁵ » Cet événement, en apparence de l'ordre du privé, revêt cependant un aspect public, puisque de ce duel et de la victoire d'Atanarjuat découleront tous les événements qui vont suivre et qui mèneront le campement à l'annulation du sort jeté par Tuurngarjuaq.

Aussi, tout ce qui se passe à l'extérieur devient public, au sens où les événements se déroulent aux yeux de tous, provoquant parfois un embarras au sein du groupe. Ce débordement du privé dans la sphère publique va entraîner un malaise au sein

¹⁴⁵ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

de la communauté, et contribuer à envenimer les relations entre les divers clans qui se sont formés, alors qu'Aamarjuaq insulte publiquement Oki. Lorsque ce dernier revient de sa journée de chasse, il bat sauvagement ses chiens devant les membres de la communauté qui attendent en groupe le retour des chasseurs. Devant cet acte injustifié, la femme d'Aamarjuaq demande à ce dernier pourquoi Oki est furieux : « AAMARJUAQ : Ses chiens n'arrivent pas à me suivre. Il en a marre d'être à la traîne.¹⁴⁶ » Ainsi, Aamarjuaq contribue à envenimer les relations déjà tendues entre les deux familles du clan. Sa réplique cinglante va intensifier le sentiment de division au sein de la communauté.

Bien que l'intérieur de l'igloo et des tentes soient des espaces plus fermés, ils n'en sont pas pour autant des lieux privés. Dans cet esprit où le bien de la communauté prédomine sur les besoins individuels, ces endroits obscurs, où la clarté du jour perce à peine, sont le lieu d'habitation d'une plus petite cellule, qui s'inscrit au sein d'un groupe uni. Dans ces maisons inuites, on assiste aux règlements des conflits familiaux. Éclairés presque uniquement par des lampes traditionnelles, les scènes intérieures deviennent très obscures, ce qui vient renforcer cette impression de chaleur communautaire. Afin de soutenir l'esprit d'intimité familiale, les lieux intérieurs sont de petits espaces restreints où les personnages se tiennent à proximité les uns des autres, ce qui limite les mouvements, et par le fait même favorise les rapprochements entre les différents membres du groupe. Cette proximité crée une oppression de l'intérieur, qui favorise les tensions au sein des familles, et qui provoque des situations dramatiques telles que l'adultère de Puja, avec Aamarjuaq. Selon Saïd, cette impression de contiguïté est renforcée dans le film par la proximité de la caméra avec les personnages :

¹⁴⁶ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

The boldest visualisation of this comes in the scene of Puja's adultery with Amaqjuaq. In one long, unbroken, static shot, taken from the front of the tent, two of the five sleeping heads that fill the screen draw surreptitiously closer and begin to move against each other with the unmistakable rhythms of sex. Nothing more is necessary to convey the violation of boundaries that is occurring and its potential shattering implications¹⁴⁷.

Aussi, on pourrait penser que ce qui se déroule sous la tente reste privé, au sens où l'ensemble de la communauté n'en est pas informée, mais ce n'est pas le cas : lorsque Puja est chassée par son mari suite à l'adultère qu'elle commet, elle se rend tout de suite chez son père pour lui raconter son malheur. Puisque aucun membre de sa famille n'a été témoin de la scène, elle raconte les événements à sa façon, expliquant faussement que son mari l'a battue et a voulu la tuer, sans raison apparente : « Je n'ai rien fait ! Mon mari a essayé de me tuer. Je n'ai rien fait ! Jamais je ne l'ai vu comme ça !¹⁴⁸ » Cette scène présente le lieu intérieur comme un endroit où les conflits familiaux ne restent pas secrets. Tous les personnages deviennent alors impliqués dans cette histoire d'adultère, qui déborde l'espace privé au point d'obliger Atanarjuat à fuir le campement.

De la même manière, c'est sous la grande tente du chef de la communauté, sous le regard de tous les adultes du clan, qu'a lieu le duel entre les chamanes. D'intérêt public (puisque le sort de tout le groupe dépend de l'issue de la rencontre), ce rituel devient l'élément déclencheur de tous les malheurs de ce petit groupe d'Inuits.

Aussi, les personnages construisent un grand igloo où se déroulera un combat déterminant pour l'avenir de la communauté. Ce duel a pour enjeu Atuat. Les deux familles des rivaux sont présentes à ce combat, et participent même aux préparatifs précédant le combat. Même si le destin d'Atuat se joue entre Atanarjuat et Oki, les familles respectives sont impliquées dans le déroulement de la soirée, témoignant ainsi de l'importance du bien-être communautaire au profit des intérêts personnels

¹⁴⁷ SF Saïd, « Northern Exposure », *Sight and Sound*, vol. 12, no 2, février 2002, p. 24-25.

¹⁴⁸ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

des deux hommes. Dans cet esprit, tout le groupe devient témoin et garant des événements qui se déroulent sous leurs yeux.

Pour souligner cette participation active de tous les membres du clan à ces deux cérémonies, le réalisateur filme la réaction des divers personnages présents. La caméra devient un témoin supplémentaire qui participe activement à ces deux combats déterminants pour l'avenir de la communauté.

Ainsi, cette absence de dichotomie entre la sphère du privé et celle du public vient prendre à contre-courant la représentation du Nord présentée dans les films du Sud, où l'on suit généralement les aventures d'un héros dont la conduite est le plus souvent dictée par des motifs personnels que par des intérêts communautaires. *Atanarjuat* montre que tout doit se dérouler dans l'intérêt du groupe pour que l'ordre règne. Le film questionne la relation qui existe entre l'univers privé et celui du groupe. La suite des événements, les conflits incessants entre Oki et Atanarjuat, le meurtre du frère de ce dernier, tout comme le duel final entre les deux rivaux accentuent cette opposition. La conclusion du film, alors que Panikpak demande à Oki, Puja et leurs complices de quitter le groupe, vient rappeler aux Inuits que le bien-être de la communauté devrait toujours passer avant le bonheur personnel, Tuurngarjuaq représentant en quelque sorte les caprices individuels qui habitent les divers membres du clan :

Écoutez ! Ce n'est pas fini. Avant de continuer, nous devons pardonner à ceux qui ont commis des actes que personne ne devrait accomplir. Depuis beaucoup d'hivers, nous avons été opprimés et effrayés comme si le méchant Tuurngarjuaq était encore ici ! [...] Il faut que ça cesse pour que les prochaines générations vivent mieux. Les mauvais traitements, les meurtres, les mensonges... doivent cesser maintenant. Je répugne à devoir dire ça, mais c'est mon cœur qui parle ... Mes petits-enfants, Oki, Puja, et vous aussi, Pittiulaq et Pakak... Je vous connais depuis le jour de votre naissance. Vous devez nous quitter et ne jamais revenir¹⁴⁹ !

¹⁴⁹ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

Le récit traduit donc cette idée d'un groupe qui travaille pour le bien-être de la communauté. C'est d'ailleurs de cette manière que les gens d'Isuma entendent faire leurs films : dans un climat où le consensus et le travail d'équipe sont à la base du processus créateur.

1.4. L'expérience climatique

Contrairement à l'ensemble des œuvres se déroulant dans le Nord et réalisées par les cinéastes du Sud, *Atanarjuat* ne présente pas l'environnement uniquement comme un lieu hivernal où les personnages font l'expérience du froid. Les Inuits ne sont pas seulement occupés à survivre dans des conditions climatiques glaciales. On les voit, par exemple, s'amuser au jeu du loup. Durant l'hiver, les personnages ne sont pas toujours emmitouflés sous d'épais manteaux. À la fin d'une journée de chasse, les femmes attendent les chasseurs tête nue et sans leurs moufles. Ces petits détails font du territoire polaire un environnement certes parfois hivernal, mais où le froid ne dicte pas l'ensemble des conduites des personnages. Le film de Kunuk s'affirme donc comme une réponse aux gens du Sud qui, comme Michel Onfray, voient le Grand Nord comme un lieu extrême :

Fait pour décourager l'humain, interdire l'homme et rendre impossible la vie normale, le froid arctique transforme le corps en plaie, en perpétuelle occasion de souffrance. Le gel attaque sans prévenir, il pince, mord, coupe, sectionne et détruit sans qu'on s'en aperçoive. Même après le changement de condition thermique, quand on se retrouve au chaud ou dans des températures plus clémentes qu'à l'extérieur, le retour du métabolisme à des équilibres s'effectue dans la douleur...¹⁵⁰

En l'absence de ce froid mordant, les personnages ne se voient plus dans l'obligation de bouger sans cesse. Le réalisateur peut donc montrer les Inuits dans leur quotidienneté, et même les filmer alors que les femmes et les enfants attendent patiemment le retour des chasseurs.

¹⁵⁰ Michel Onfray, *op. cit.*, p. 33.

De la même manière, les tempêtes de neige et les fortes rafales de vent, si souvent présentes dans les films se déroulant dans le Nord, sont absentes d'*Atanarjuat*. Le réalisateur montre plutôt des paysages calmes et ensoleillés. Ce phénomène est particulièrement marquant lors de la scène au cours de laquelle le personnage principal revient de la pêche en kayak, ou encore lors des scènes estivales qui se déroulent dans le campement d'Atanarjuat sur le bord de l'eau.

La vie du petit groupe ne place donc pas les personnages en continuelle situation de survie. C'est l'éloignement de la communauté qui va le faire, alors que le personnage principal fuit vers Siuraq. Comme un clin d'œil aux productions cinématographiques sudistes, il faudra qu'Atanarjuat coure nu sur une distance de près de quinze miles pour qu'il puisse faire l'expérience du froid : « If you were in Atanarjuat's shoes, running out there, because you can't do that up there. Even in the summertime, even in the hottest months, people don't do that. Just imagine yourself running on the ice for your life with no clothes on, running for fifteen miles, and the ice is melting – it's sharp¹⁵¹. » Ainsi, le réalisateur reprend l'idée de l'expérience du froid, composante habituellement présente dans les récits se déroulant au Nord, mais il la déplace en marge du cadre de l'action.

Par cette expérience extraordinaire du froid que fait le héros, Kunuk introduit dans son film l'idée d'un surhomme capable de s'adapter aux conditions de vie imposées par le territoire, tout en évitant cette image d'un Nord extrême comme lieu de la vie quotidienne inuite. À la manière des récits épiques, le film montre un homme aux capacités hors de l'ordinaire, un « homme rapide ».

Ainsi, la course du héros pousse celui-ci à fuir sa communauté pour un lieu encore plus lointain. En reprenant ces caractéristiques, Kunuk renforce l'idée que le Nord est variable selon le lieu d'énonciation, puisque même s'il déjoue habilement les images préconçues de l'espace, il les reprend exactement comme dans les récits

¹⁵¹ Kimberly Chun, *op. cit.*, p. 21-22.

sudistes lorsque l'action se déroule à l'extérieur du territoire occupé par la communauté. On pourrait donc dire que les composantes nordiques énoncées dans le chapitre premier (isolement et solitude qui poussent à une quête identitaire, territoire désertique, climat qui met en péril la survie du personnage, impossibilité de s'établir en ce lieu), qui font appel à une poésie du lointain et du territoire inconnu, se retrouvent parfois dans *Atanarjuat*, qui tente pourtant de proposer une nouvelle représentation de l'espace nordique.

1.5. La chasse et la présence animale

La chasse, un thème étroitement relié au mode de vie inuit, n'échappe pas aux récits quand il s'agit de faire un film mettant en scène des peuples nordiques, car cette activité de subsistance constitue le principal mode d'approvisionnement alimentaire des Inuits. *Atanarjuat* exploite le thème de la chasse de deux manières : comme activité de subsistance et comme poésie de chasse à l'homme.

Durant tout le film, le spectateur observe les nombreux allers et retours que suppose la chasse, qui témoignent de son importance dans le quotidien. Cette activité possède un statut particulier dans la vie du campement, puisqu'elle permet aux personnages de survivre. Le statut des personnages et des familles est grandement déterminé par les qualités de chasseurs des hommes : c'est la bonne chasse qui amène la richesse de la famille. Comme le chante Pitaaluk, les talents de chasseur de son fils lui amèneront une vie meilleure : « Mon petit garçon ! Formidable ! Notre igloo ne sera jamais froid. Avec *Atanarjuat*, mon petit garçon.¹⁵² »

Dans *Atanarjuat*, ce mode de subsistance est aussi intégré au quotidien des personnages. Bien qu'il existe une hiérarchie de chasseurs, tous les hommes du campement savent et doivent participer à cette activité de subsistance. C'est entre ces hommes qu'arrive la possibilité de l'exploit, alors que chacun a quotidiennement

¹⁵² Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

la chance de prouver s'il est habile chasseur ou non. Dans le film de Kunuk, le fait de chasser pour vivre va tellement de soi que le réalisateur ne prend pas la peine de montrer ses personnages en pleine action. Même lorsque les hommes du campement sont sur la banquise à attendre le phoque et que Oki tue son père, on ne voit jamais les personnages attraper une proie. La qualité de la chasse et la quantité de bêtes tuées ne reposent pas sur la chance, mais sur le talent de l'homme.

Plutôt que de montrer l'activité de la chasse, le réalisateur préfère intégrer à son récit les effets de celle-ci sur le quotidien des Inuits. De cette façon, il propose un regard neuf sur cette activité, en montrant ses différents impacts sur la vie des personnages : possibilité de se vêtir correctement, de se loger facilement, de se nourrir, de se chauffer. Comme le film se déroule durant plusieurs saisons, le réalisateur intègre au récit le mode de vie nomade, dicté par les besoins de la chasse et de la pêche. Encore une fois, c'est indirectement qu'il fait connaître au spectateur l'influence de la chasse dans la vie du campement. Tout comme elle rythme le mode de vie inuit et oblige au nomadisme, la chasse impose au récit filmique un rythme bien précis. Les péripéties sont donc organisées autour des allers et retours que commandent l'approvisionnement de la communauté.

Cette activité prend aussi, dans le film, le sens d'une chasse à l'homme : Atanarjuat est poursuivi par Oki et sa bande qui veulent l'abattre. Tout comme la bête traquée, le personnage principal doit fuir et être le plus rapide s'il veut échapper à la mort. Cette course durant laquelle Atanarjuat tente de sauver sa vie est le seul moment dans le film où le spectateur assiste à une partie de chasse. Comme dans les *White Dawn*¹⁵³ et *Zero Kelvin*¹⁵⁴, dans lesquels on voit littéralement les chasseurs traquer leurs proies, Atanarjuat devient le gibier à abattre. Au même titre que l'ours blanc dans *Agaguk*¹⁵⁵, le héros de Kunuk devient une réelle menace pour Oki et sa

¹⁵³ Philip Kaufman, *The White Dawn*, États-Unis, couleur, 1974, 110 min.

¹⁵⁴ Moland, Hans Petter, *Zero Kelvin*, Norvège, couleur, 1995, 113 min.

¹⁵⁵ Dorfman, Jacques, *Agaguk. L'ombre du loup*, Canada, couleur, 1992, 107 min.

bande. Ainsi, le réalisateur déconstruit l'image habituelle du chasseur, dont les fonctions se résument à la traite de fourrures et à se nourrir.

C'est donc lors de cette course que le meilleur chasseur du groupe devient le gibier à abattre, témoignant que tout homme, même le plus habile, ne peut être à l'abri du danger, comme le souligne Georges-Hébert Germain : « La chasse est [...] une activité hautement spirituelle, codée et ritualisée comme une véritable religion, et dont la pratique est très délicate et dangereuse. D'autant plus que les animaux vivaient autrefois parmi les humains et que la distinction entre eux et les hommes n'a jamais été bien précise.¹⁵⁶ » Cette poursuite rappelle à l'Inuit qu'il est lui aussi un animal et qu'il fait partie de la nature. D'ailleurs, Amarjuaq, qui se croyait tout permis, est tout simplement assassiné durant son sommeil. Par sa trop grande confiance en lui et son ton provocateur, il paie de sa vie les paroles qu'il aurait dû ne jamais prononcer, comme l'explique Zacharias Kunuk : «All adult Inuit know the danger of certain words spoken out loud. Announcing a murderous threat hands an opponent the right to kill you first in self-defence any time¹⁵⁷. »

Alors qu'Atanarjuat retourne auprès des siens, Oki et sa bande, les représentants du mal, sont exclus de la communauté. Cet acte témoigne d'une réappropriation de la culture inuite que propose le film : le héros reprend alors le contrôle de son territoire pour le bien-être des générations futures.

2. La représentation de la culture inuite

Tout au long d'*Atanarjuat*, le réalisateur tente de montrer la vie inuite telle qu'elle se déroulait avant l'arrivée des Blancs en territoire nordique. Par son traitement de la réalité quotidienne, Kunuk propose un renversement des stéréotypes cinématographiques sur les hommes du Nord et un déplacement des paramètres du

¹⁵⁶ Georges-Hébert Germain, *op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁷ Bernard Saladin d'Anglure et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat, the Fast Runner*, p. 71.

système discursif sur son peuple. En revisitant la présentation de la vie en communauté et la présence du chamanisme, le réalisateur propose sa propre vision de l'histoire de son peuple.

2.1. La vie en communauté

Dans *Atanarjuat*, le réalisateur montre l'importance de la cohésion du groupe : celui qui ne la respecte pas se voit puni. Amarjuaq, par son trop franc parler, crée un malaise au sein du groupe quand il provoque ouvertement Oki. Il paiera de sa vie cet affront. Pour leur part, Oki et Puja, qui mentent sans arrêt et qui n'en font qu'à leur tête, se voient punis lorsque leur grand-mère, Panikpak, les chasse hors de la communauté et les condamne à aller s'installer ailleurs. De la même manière, Atanarjuat est lui aussi puni pour avoir provoqué Oki et convoité sa promise, Atuat. Bien qu'il ait remporté la main d'Atuat lors d'un duel avec Oki, il n'en reste pas moins qu'il n'aurait pas dû poser son regard sur elle, et ainsi diviser la communauté en deux clans : les partisans d'Oki et les siens. Par conséquent, le personnage principal se voit condamné à fuir temporairement le groupe pour échapper à la mort.

Les punitions qui sont affligées aux différents personnages montrent le fonctionnement de la société inuite, pour qui le bien-être collectif passe avant les aspirations personnelles. Kunuk nuance aussi la distinction entre les bons et les méchants. Contrairement au cinéma hollywoodien, *Atanarjuat* présente des héros qui ne sont ni entièrement bons, ni complètement mauvais. Comme l'explique le réalisateur, les personnages de la légende servent d'exemple de conduite : « Atanarjuat is just one of the stories that parents were telling to their children as a bedtime story. It's a lesson about what happens to people when they act [...] »¹⁵⁸

L'esprit de partage des tâches, présent dans le film, témoigne aussi de l'importance du groupe. Chaque personnage a des obligations bien définies qu'il doit accomplir afin d'assurer la survie et le bien-être de la communauté. Les hommes sont ceux qui

¹⁵⁸ Zacharias Kunuk, in Kimberly Chun, *op. cit.*, p. 22.

s'occupent de la chasse, alors que les femmes s'occupent des tâches ménagères et des enfants. Une tension évidente se fait sentir dans la tente d'Atanarjuat lorsque Puja devient sa seconde femme. Puisqu'elle ne participe pas aux tâches ménagères et qu'elle préfère se reposer toute la journée, elle crée des conflits avec les autres femmes. Ces dernières se voient obligées d'exposer la situation à leurs époux, ce qui crée un malaise au sein du groupe : « ATANARJUAT : - Pourquoi Puja ne mange pas avec nous ? ATUAT : - Cher mari, tu sais que je n'aime pas me plaindre, mais Puja ne nous aide pas. C'est le printemps et nous faisons tout le travail. Elle est autoritaire et paresseuse dès que tu n'es pas là. Je suis très malheureuse.¹⁵⁹ »

La cohésion du groupe est aussi présente en plusieurs autres endroits dans le film, entre autres lorsque la chasse n'apporte pas suffisamment de nourriture dans une maison. Lorsque Tulimaq brise son couteau et qu'il revient bredouille de la chasse, il est invité par Sauri et sa bande à venir chercher les restes de nourriture pour nourrir sa femme et ses enfants. Cette scène, qui montre le mépris pour l'homme qui n'a pas pu ramener de viande, indique tout de même qu'aucun personnage n'est condamné à mourir de faim au sein de la communauté. De la même manière, Puja et Oki donnent de la nourriture à Panikpak, Atuat et son fils, suite à la disparition d'Atanarjuat. Puisque les femmes ne chassent pas, les veuves comme Panikpak et Atuat sont prises en charge par le reste du groupe.

La vie personnelle et conjugale des Inuits est aussi pensée en fonction des besoins de la communauté, comme le souligne à ce propos Georges-Hébert Germain : « Le célibat est donc une condition méprisée partout et en toutes circonstances. Un veuf ou un vieux garçon n'ayant personne pour coudre ses vêtements ou cuisiner ses repas sera un fardeau pour ses proches, qui le tourneront en ridicule.¹⁶⁰ » Connaissant l'importance du mariage et des avantages que cette situation procure, Atanarjuat se voit dans l'obligation d'amener et d'épouser Puja, sans laquelle il ne pourrait partir à la chasse au caribou et subvenir aux besoins de sa famille. La vie

¹⁵⁹ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

¹⁶⁰ Georges-Hébert Germain, *op. cit.*, p.28.

personnelle des personnages est donc d'abord dictée par la nécessité de faire vivre le campement.

L'esprit de groupe se traduit même dans les passe-temps de la communauté. Tant les enfants que les adultes, femmes et hommes, participent au jeu du loup. Tout le monde a le droit d'y jouer, et ce genre d'activité permet de resserrer les liens et de réaffirmer l'importance du campement.

Par cette attention qu'il prête à la vie en communauté, le réalisateur marque une différence entre son film et les productions cinématographiques sudistes qui, souvent, négligent l'importance de l'ordre social lorsqu'il s'agit de représenter les Inuits. Dans *The Savage Innocents* par exemple, tout est un bien commun, même les femmes, ce qui abolit la hiérarchie sociale et toute différence entre les familles de la communauté. Au contraire, *Atanarjuat* montre une vie régie par des conventions implicites : Aamarjuaq ne prend pas parti dans les histoires conjugales de son frère, et Oki doit respecter la décision de son père quant au fait de ne pas épouser Atuat.

2.2. Le chamanisme

Parmi les personnages qui contribuent à régir la vie de la communauté, la figure du chamane est sans contredit celle qui marque le plus l'imaginaire. Se déroulant bien avant l'arrivée des Blancs dans le Grand Nord, *Atanarjuat* traite donc de la spiritualité des gens de l'époque, laquelle est indissociable de leur quotidien.

En introduisant le chamanisme dans son film, Kunuk vise deux objectifs : recréer pour la caméra une pratique spirituelle aujourd'hui disparue dans les sociétés inuites, et par le fait même redonner à son peuple une partie de sa culture. Le fait d'ajouter cette dimension spirituelle oblige cependant Isuma Productions à avoir recours à des notions qui n'existaient pas à l'époque des événements décrits dans la légende. Il est impossible, pour les Inuits d'aujourd'hui, de concevoir le monde sans

la notion de libre arbitre. Il a donc fallu introduire ces notions dans le film, même si elles ne faisaient pas partie de la culture inuite avant l'arrivée des blancs. Le film présente donc un chamanisme réinventé, qui tente de se rapprocher le plus possible de la réalité de l'époque.

Par l'intégration du chamanisme au quotidien des personnages, Kunuk réussit à sacréaliser certaines pratiques. Le chamanisme, tel qu'il se présente dans *Atanarjuat*, fait partie du quotidien des personnages, qui en connaissent bien les conventions, les dangers et les applications.

Le chamane est présenté comme un personnage doté de pouvoirs supérieurs, voire surnaturels, qui lui permettent de communiquer avec les esprits. Il est le lien entre le monde des morts et celui des vivants. Ces hommes ou ces femmes, qui ne choisissent pas leur destin, mais qui sont plutôt choisis par les esprits, renseignent la communauté sur les bonnes chasses, la conduite à tenir en des circonstances particulières et les désirs des morts. Ils ont le pouvoir de s'entretenir avec les grands esprits de la nature, tant célestes que marins. Comme le souligne Mircea Eliade dans son ouvrage sur le chamanisme : « Les principales prérogatives du chaman esquimau sont la guérison, le voyage sous-marin jusqu'à la Mère des animaux afin d'assurer l'abondance du gibier, les beaux temps, par ses contacts avec Sila [aussi appelée Sedna] et aussi l'aide qu'il apporte aux femmes stériles¹⁶¹. »

Le chamanisme, qui correspond à une forme de manifestation spirituelle ancestrale et archaïque, prend divers traits, selon les peuples qui le pratiquent. Chez les Inuits de la région de Baffin, le chamanisme possède les caractéristiques suivantes : voyages dans les cieux et sous l'eau, guérison, prédictions et ensorcellement. Comme l'explique Mircea Eliade, il ne s'agit pas simplement d'un rituel magique, mais plutôt d'une condition spirituelle et d'un dépassement pour les personnes qui accèdent au statut de chamane : « Ce qui explique l'extrême importance de la

¹⁶¹ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot, « Bibliothèque historique Payot », 1983 [1968], p. 232.

"vision des esprits" dans toutes les variétés d'initiations chamaniques, c'est que "voir" un esprit dans ses rêves ou en état de veille est un signe certain qu'on a obtenu en quelque sorte une "condition spirituelle", c'est-à-dire qu'on a dépassé la condition humaine profane¹⁶². »

Par les pouvoirs qui lui sont conférés, le chamane est le pilier central des sociétés archaïques. Il réunit autour de lui le village, en attirant sur la communauté les bonnes faveurs des divinités, en attirant le gibier vers les chasseurs, en guérissant les hommes et les âmes malades et en assurant l'harmonie des divers éléments de la nature. En ce sens, le chamane est un personnage rassembleur, qui introduit au sein des communautés les notions de solidarité et de cohésion.

Par leurs divers pouvoirs, les chamanes possèdent donc un rôle social de grande importance, car ils sont en quelque sorte les guides et les guérisseurs de la communauté à laquelle ils appartiennent :

La maladie est provoquée par la violation des tabous, c'est-à-dire par un désordre dans le sacré ou provient du rapt de l'âme par un mort. Dans le premier cas, le chaman s'efforce d'effacer la souillure par des confessions collectives ; dans le deuxième cas, il entreprend le voyage extatique au Ciel ou dans les profondeurs de la mer pour y retrouver l'âme du malade et la ramener à son corps¹⁶³.

Dans *Atanarjuat*, le chamane est aussi le chef de la tribu, ce qui lui donne une autorité suprême sur les autres personnages. Suite à la mort de Kumaglak (le mari de Panikpak), Sauri devient le chef de la tribu et obtient le collier chamanique de son défunt père. À partir de cet instant, le mauvais sort jeté sur le groupe par le chamane venu du Nord fait ses ravages : famine pour la famille de Tulimaq, animosités entre Oki et Atanarjuat, exil forcé du frère de Panikpak, mort d'Aamarjuaq et viol d'Atuat.

¹⁶² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 232-233.

Les effets du chamanisme se font aussi ressentir quand les personnages semblent possédés par l'esprit du Malin. Ce mauvais sort agit sur plusieurs générations, en commençant par nuire au personnage de Tulimaq, qui ose se lever et prononcer à voix haute ce que tous les personnages pensent de la mort de Kumaglak : « TULIMAQ : - Tu l'as aidé à tuer ton propre père¹⁶⁴ ! » Dès lors, le mauvais sort s'abat sur lui et le confine à la pauvreté. L'homme revient continuellement bredouille de ses chasses, et sa famille est condamnée à manger les restes laissés par les autres familles. Quelques vingt ans plus tard, le Malin se retrouve en Oki et Puja, les deux enfants de Sauri qui feront tout pour nuire à Atanarjuat et aux siens. Afin de rappeler que les actes répréhensibles sont l'œuvre d'un esprit du mal venu s'installer dans la communauté, Kunuk fait réapparaître la figure et le rire du Malin chaque fois qu'un malheur est sur le point de se produire. Lors du duel entre Oki et Atanarjuat, juste avant le meurtre de Aamarjuaq, les personnages semblent entendre et voir le Malin rire de leurs actions, montrant que c'est lui qui est à l'origine de tous leurs malheurs. Comme l'explique Panikpak au début du film, cette présence d'un esprit mauvais s'est bel et bien installée au sein de la communauté pour y faire ses ravages : « PANIKPAK - On n'a jamais su qui il était ni pourquoi c'est arrivé. Le mal est venu comme la mort. C'est arrivé et il a fallu vivre avec¹⁶⁵. » Ainsi, la notion chrétienne de libre arbitre, que suppose par exemple le christianisme, ne peut dicter la conduite des personnages. Pour les Inuits du film, le Malin, une force supérieure, prend le contrôle de leur vie et vient semer le trouble au sein de la communauté.

En outre, le chamanisme se manifeste tout au long d'*Atanarjuat* à travers les appels à l'aide que lance, grâce à ses pouvoirs, Panikpak à son frère en exil, Qulitalik. Dès le début du film, le réalisateur témoigne des pouvoirs surnaturels de la femme, alors qu'elle donne à son frère la patte de lapin de son mari. Elle lui explique que cela leur permettra de communiquer ensemble au moment venu : « PANIKPAK : - Je sais que tu viendras si mon cœur appelle à l'aide. La patte de lièvre de mon mari te sera utile

¹⁶⁴ Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, the Fast Runner*.

¹⁶⁵ *Ibid.*

un jour ou l'autre¹⁶⁶. » De la même manière, lors du duel entre Oki et Atanajuat, Panikpak reconnaît la présence du Malin. Constatant les malheurs qui se présentent, elle appelle son mari à l'aide : « Mon mari ! Le Malin est ici. Nous avons besoin de ton aide¹⁶⁷ ! » Plus tard, c'est elle qui rappelle son frère, et qui organise le duel final entre celui-ci et l'esprit du mal.

Les pouvoirs chamaniques de Qulitalik lui permettent de pressentir les choses à venir (il anticipe l'arrivée d'Atanarjuat bien avant que celui-ci ne soit visible à l'horizon). Il utilise ses dons de manière à prodiguer de judicieux conseils à ceux qu'il protège. Il dicte au personnage principal la conduite à adopter avant de retourner chez lui, de façon à ce que son séjour à Siuraq lui permette de combattre les mauvais esprits qui s'acharnent sur lui.

Le chamanisme est aussi thématiqué dans le film à travers la présence animale (le morse pour Kumaglak et l'ours polaire pour Tuurngarjuaq). En plus de posséder les pouvoirs de leurs animaux emblématiques, les chamanes ont la capacité d'envoyer sur terre des esprits pour tromper les hommes. C'est ainsi que Qulitalik envoie à Igloodik un lapin blanc pour altérer la personnalité de Oki. Après avoir mangé ce lapin, Oki tombe inconscient pendant quelques secondes et revient à lui dans un état second.

En représentant le chamanisme, le réalisateur réussit à intégrer au quotidien des personnages une dimension spirituelle ancienne qui dépasse de simples actes de magie. Le film touche donc à plusieurs sphères du chamanisme, telles que les duels entre chamanes (Kumaglak et Tuurngarjuaq, puis Qulitalik et Tuurngarjuaq), les trances (Kumaglak, Tuurngarjuaq et Qulitalik), le pouvoir de communiquer avec les morts (Panikpak) et le pouvoir de jeter des sorts à une personne (Qulitalik) ou à toute une communauté (Tuurngarjuaq).

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

L'absence d'explication ou de commentaire concernant les pratiques chamaniques dans *Atanarjuat* augmente l'effet de réalisme et le ton documenté que Kunuk a voulu donner à son film. Le réalisateur propose un traitement typiquement inuit de la spiritualité dans le film, lequel fait abstraction des concepts inhérents au christianisme. Le chamanisme, tout comme plusieurs autres éléments dans le film (la présentation de la vie en communauté, l'utilisation du thème de la chasse, la manière de réaliser le film) ajoutent à la saveur inuite du film, et lui permettent de se distinguer des productions cinématographiques sudistes.

Ainsi, le traitement des thématiques nordiques et inuites que propose *Atanarjuat* ne vient pas déconstruire l'image préexistante de l'Inuit et du territoire qu'il habite. Le film reprend quelques-uns des stéréotypes mis de l'avant par l'industrie cinématographique sudiste, de manière à les réinterpréter. Les caractéristiques propres à l'espace nordique, telles qu'elles ont été définies dans le premier chapitre, deviennent dans le film, celles de tout l'espace environnant les campements de la communauté. Le Nord présenté dans le film vient donc créer une nouvelle poétique où le territoire est désormais un lieu habité par des hommes ayant une culture et une histoire propres. Le film essaie, de cette manière, de montrer comment se déroulait la vie dans le Nord il y a près de cinq cents ans. Avec *Atanarjuat*, Isuma Productions s'inscrit donc dans un processus de renouvellement des thématiques reliées au Nord. De même, le film permet aux Inuits de replacer, dans une vision qu'ils considèrent plus juste, leur culture passée, à travers un mode d'expression traditionnel : la légende.

CONCLUSION

Le peu d'ouvrages portant sur les rapports entre les Inuits et le cinéma a rendu la recherche d'informations pour ce mémoire complexe. Par contre, cette réalité nous a poussé à explorer diverses sources littéraires et filmiques portant, entre autres, sur l'histoire des Inuits et du cinéma. Il a alors été possible de constater que le nombre d'œuvres cinématographiques sur le Nord et les Inuits est imposant. Nous pouvons donc reconnaître l'importance accordée par des cinéastes aux thématiques nordiques, lesquelles offrent un éventail de possibilités de représentations et laissent place à l'imaginaire éclaté du cinéma. Dans ce mémoire, c'est le point de vue des Inuits qui a retenu notre attention, puisque leur prise de parole est relativement récente et qu'elle remet en question le discours sur le Nord établi par l'industrie cinématographique sudiste. L'originalité de notre démarche a reposé sur le fait que nous avons cherché à témoigner de l'importance du discours inuit dans la redéfinition de l'imaginaire nordique et dans l'établissement d'une culture inuite.

En rendant vivante une légende de plus de cinq cents ans, Isuma Productions réussit à créer une œuvre qui devient le symbole de la prise de parole inuite au Nunavut. Témoignant de l'émergence d'une cinématographie propre aux Inuits, le film *Atanarjuat* ouvre la voie aux créateurs des régions circumpolaires et leur permet de s'inscrire dans l'histoire.

Si les premiers contacts entre les peuples du Nord et les Blancs ont contribué à modeler l'image de l'Inuit, la réduisant à quelques caractéristiques stéréotypées et récurrentes, l'utilisation des peuples polaires comme sujet exotique dans la cinématographie sudiste a renforcé considérablement cette image réductrice. Les courts métrages d'Edison, au tournant du XX^e siècle, présentent les Inuits capturés comme des enfants s'amusant sur un traîneau à chiens, ou encore jouant à saute-mouton. Exhibés devant les foules américaines et européennes, les Inuits sont

devenus des sujets de fascination pour les populations sudistes. C'est dans cet esprit de curiosité face aux peuples polaires que Flaherty a réalisé le film qui marque encore aujourd'hui le plus l'imaginaire du Nord : *Nanook of the North* (1922). Nanook est devenu le symbole de l'homme du Nord et le film de Flaherty, le garant des conditions de vies dans les territoires polaires.

Suite à ce succès fulgurant, l'image de l'Inuit présentée par Flaherty perdure. Encore aujourd'hui, avec des films comme *Little Bear* (2004), une constante demeure : l'image réductrice de l'Inuit, confiné à un rôle de chasseur sur une terre de désolation, dans un temps passé où les Inuits n'avaient pas encore eu de contacts avec des Blancs. Un film comme *The Savage Innocents* (1959) reproduit exactement les caractéristiques de l'homme du Nord mise en place par le film de Flaherty.

Face à cette représentation des Inuits et du territoire qu'ils habitent, on comprend que les peuples du Nord désirent aujourd'hui proposer leur propre représentation de l'environnement et du mode de vie qui sont les leurs. Cette prise de conscience s'observe dans les territoires nordiques depuis cinquante ans, alors que l'on peut constater un changement rapide des modes de communication dans les communautés autochtones du Nord. En passant de la tradition orale à une société sédentaire et alphabétisée, les Inuits ont dû utiliser les technologies modernes (télévision, cinéma, radio et internet) afin de gagner une reconnaissance internationale et de s'affirmer en tant que peuple.

C'est dans cet esprit que s'inscrit le travail cinématographique d'Isuma Productions. En créant une culture filmique, Kunuk et ses coéquipiers favorisent l'émergence d'une cinématographie typiquement inuite, tout en favorisant un projet social qui stimule l'économie de la région par la création de nombreux emplois.

En 2001, la réalisation de leur premier long métrage de fiction, *Atanarjuat, the Fast Runner*, marque un changement incontournable dans la représentation des Inuits,

qui passent d'objet d'observation sudiste à représentants du monde. Non seulement le film permet l'émergence d'un cinéma inuit, mais de manière plus importante encore, il instaure un mode de création inspiré du style de vie traditionnel. La démarche sur laquelle se base l'équipe de production afin de rendre le film vraisemblable nous paraît cependant problématique : les dessins et les témoignages des explorateurs venus dans la région d'Igloodik sont les sources authentifiant le mode de vie des Inuits avant l'installation des Blancs en territoire nordique. En effet, le film de Kunuk prétend se réappropriier l'histoire inuite, mais il le fait en utilisant des documents réalisés par des Blancs. Cette dualité pose une question essentielle : comment les Inuits peuvent-ils inscrire leur passé dans l'histoire ? Nous croyons que ces documents réalisés par les explorateurs et les colonisateurs doivent venir appuyer les propos issus de la tradition orale, plutôt que de servir de source d'information principale. Ainsi, la volonté de témoigner du passé inuit et la nécessité de maintenir vivantes les traditions et les connaissances ancestrales doivent d'abord passer par la conservation de la culture orale, qui semble vouloir disparaître au profit des nouvelles technologies.

En reprenant les techniques du cinéma direct, Kunuk développe une nouvelle poétique de l'image où s'entremêlent documentaire et fiction. Le travail d'équipe basé sur l'entraide et la participation, l'emploi d'acteurs non professionnels et l'utilisation du langage cinématographique comme mémoire du peuple inuit sont autant de caractéristiques issues de la tradition documentaire que Kunuk introduit dans *Atanarjuat*. L'approche documentaire favorisée par Isuma est essentielle pour assurer une réappropriation culturelle, puisqu'elle permet aux acteurs d'apprendre les gestes autrefois posés par leurs ancêtres. Le film devient donc un pont entre deux générations, et le savoir est transmis aux jeunes d'une manière qui ressemble à celle par laquelle elle l'était traditionnellement. Par son approche documentaire, *Atanarjuat* est donc porteur d'une mémoire collective ; la pellicule devient un outil de conservation culturelle et le jeu des acteurs assure la transmission de la geste ancestrale.

Comme Pierre Perrault l'a fait au Québec entre les années 1950 et 1990, le réalisateur inuit crée un cinéma de l'oralité pour préserver et redéfinir l'identité de son peuple, laquelle commence à disparaître au profit de la culture dominante. Alors que le langage cinématographique prend le relais de la tradition orale, *Atanarjuat* devient le symbole d'une prise de parole postcoloniale. Celle-ci se traduit dans le film par l'utilisation de l'inuktitut, la réappropriation d'une légende, la présence du style épique et la dimension performative du conteur.

En somme, le film témoigne de l'importance de tenir compte, dans l'analyse des représentations du Nord, des cultures inuites qui prennent maintenant la parole pour mettre en jeu les représentations existantes sur le Nord.

En regardant de plus près le traitement thématique d'*Atanarjuat*, on constate que le réalisateur ne renverse pas toujours le point de vue sudiste sur le Nord et ses habitants en place depuis plus de quatre-vingts ans. Au contraire, Kunuk applique parfois les caractéristiques de l'imaginaire nordique à tout l'espace environnant du territoire occupé et connu par les membres de la communauté. L'espace habité par les personnages devient le lieu d'énonciation, à partir duquel tout extérieur s'apparente aux représentations du Nord forgées par l'industrie cinématographique sudiste.

Quant à l'Inuit, en devenant citoyen du monde, avec sa propre culture, sa manière de régir la vie en communauté et sa spiritualité, il s'inscrit dans une historicité. Les personnages de Kunuk amènent un changement dans la perception de l'Inuit, qui se rapproche enfin des populations sudistes, en passant du statut d'homme de la nature à celui d'humain ayant une culture qui lui est propre. Les Inuits perdent leur statut d'objets exotiques et deviennent des sujets qui possèdent une vision du monde. *Atanarjuat* marque ici un autre point : le film atteste devant le reste du monde que les Inuits possèdent une pensée propre.

En tentant de comprendre comment s'organise la cinématographie inuite naissante, il a été possible de constater que la prise de parole récente des Inuits ne se situe pas en rupture complète avec la représentation sudiste de l'espace nordique. Si un film comme *Atanarjuat* se veut un geste politique pour montrer aux Inuits l'importance de la conservation des valeurs ancestrales et au reste du monde que les peuples du Nord désirent s'inscrire dans la modernité, il n'en reste pas moins que le long métrage s'apparente, du point de vue formel, aux productions du Sud. Plus qu'une simple œuvre de fiction, le film devient pour les Inuits le signe de la naissance de leur cinéma, qui allie la modernité sudiste aux traditions polaires.

Les nombreux prix remportés par *Atanarjuat*, notamment au Festival international de Cannes (2001), forcent à considérer la nouvelle figure de l'Inuit et des terres qu'il habite parmi l'ensemble des représentations nordiques. Grâce à la sensibilisation à la conservation de la culture traditionnelle et à l'importance pour les Inuits d'énoncer leur point de vue, il semble clair que, dans les années à venir, Isuma Productions aura une influence certaine sur l'ensemble du monde circumpolaire. En ce sens, Kunuk et son équipe, qui font partie de la première génération d'Inuits occidentalisés, deviennent le symbole d'une réussite et d'une reconnaissance possible au niveau international.

Finalement, nous constatons que l'ensemble de ce mémoire a permis d'explorer les différentes représentations du Nord et des Inuits mises en place par l'industrie cinématographique sudiste, de manière à comprendre comment *Atanarjuat* réussit à inscrire dans l'histoire la vision des peuples du Nord. Étant donné la nécessité de s'adapter au mode de vie moderne, les Inuits ont largement laissé de côté leurs traditions, qui sont aujourd'hui, pour la plupart, pratiquement disparues. Lorsque toute la culture orale est vouée à disparaître au profit des technologies modernes (télévision et internet) et de la culture écrite, les jeunes générations inuites ont le devoir de préserver les enseignements ancestraux. Avec l'extinction de la tradition orale, c'est plus qu'une série d'histoires qui disparaît : le vocabulaire et la gestuelle associés à la transmission des connaissances par voies orales sont eux aussi

menacés. Notre étude a donc permis de montrer à quel point la création d'un imaginaire nordique contemporain par les Inuits devient essentielle, puisque c'est aujourd'hui le meilleur moyen pour eux de garder vivantes leurs pratiques ancestrales.

BIBLIOGRAPHIE

Amossy, Ruth et Ann Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue discours société*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.

Aristote, *La poétique*, Paris, Livre de poche classique, 1990, 213 p.

Aumont, Jacques, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 2001, 238 p.

_____, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1988, 231 p.

Bafaro, Georges, *L'épopée*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes et Études », 1997, 112 p.

Balikci, Asen, « Anthropology, Film and the Arctic People », *Anthropology today*, vol. 5, 1989, p. 7-10.

Barsam, Richard, *The Vision of Robert Flaherty. The Artist as Myth and Filmmaker*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1988, 144 p.

Battaglia, Debora, *Rethorics of Self-Making*, Berkeley, University of California Press, 1995, 147 p.

Bataille, Gretchen, *Native American Representations : First Encounters, Distorted Images, and Literary Appropriations*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2001, 265 p.

Bataille, Gretchen et Charles LP Silet, *The Pretend Indian : Images of Native Americans in the Movies*, Ames, Iowa State University Press, 1980, 202 p.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 372 p.

Beaulieu, Françoise, « L'oumigmag, ou ce difficile parcours entre les mots et les choses », *Cinémas*, 1993, vol. 5, no 3, p. 115-130.

Berkhofer, Robert F., *The White Man's Indian*, New York, Alfred A. Knopf Edition, 1978, 261 p.

Bessire, Lucas, « Talking Back to Primitivism : Divided Audiences, Collective Desires », *American Anthropologist*, décembre 2003, vol. 105, no 4, p. 832-838.

Bordwell, David et Kristin Thompson, *L'art du film. Une introduction*, Paris, De Boeck, 2000, 637 p.

Brûlé, Michel, *Pierre Perrault, ou un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974, 152 p.

Césaire, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1955, 59 p.

Chartier, Daniel, « Au Nord et au large : Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.] In *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, coll. « Figura », 2004, p. 8-26.

Château, Dominique, « Paysage et décor. De la nature à l'effet de nature », in Mottet, Jean, *Les paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p. 92-106.

Chun, Kimberly, « Storytelling in the Arctic Circle : An Interview with Zacharias Kunuk », *Cineaste*, 2002, vol. 28, no 1, p. 21-23.

Coulombe, Marcel et Michel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1988, p. 508-511.

Cousineau, Marie-Hélène, « De Igloolik à Hollywood », *Le toit du monde*, vol. 1, no 3, hiver 2002, p. 6-9.

Dahl, Jens, Jack Hicks et Peter Jull, *Nunavut : Inuit Regain Control of their Lands and their Lives*, Copenhague, International Work Group for Indigenous Affairs (IGWA), 2000, 223 p.

Derive, Jean [dir.], *L'épopée. Unité et diversité d'un genre*, coll. « Hommes et Sociétés », Paris, Éditions Karthala, 2002, 262 p.

Dickinson, W.K.L. et Antonia Dickinson, « History of the Kinetograph, Kinescope, and Kinetophone », in Collins, Theresa M., Lisa Gitelman, *Thomas Edison and Modern America. A Brief History with Documents*, New York, Palgrave, 2002 [1895], p. 165-168.

Drache, Nathalie, « Hollywood : les Indiens mis en images », In [Anonyme], *Association québécoise des réalisateurs et réalisatrices de cinéma et de télévision*, Premières Nations, Lumières, 1992, automne, no 32, p. 6-14.

Dubar, Monique et Jean-Marc Moura, *Le Nord, latitudes imaginaires*, Université Charles-de-Gaule-Lille 3, coll. « UL-3 Travaux et recherches », 2000, 490 p.

Dubois, Philippe, « Le regard vertical ou les transformations du paysage », In Mottet, Jean, *Les paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p. 24-44.

Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Éditions Payot, coll. « Bibliothèque historique Payot », 1983 [1968], 405 p.

_____, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1965 [1957], 185 p.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952, 189 p.

Fauvelle, Véronique, « De la négritude à la créolité. La spécificité de la pensée d'Édouard Glissant dans l'approche postcoloniale francophone », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2003, 83 f.

Fienup-Riordan, Ann, *Freeze Frame. Alaska Eskimos in the Movies*, Washington, University of Washington Press, 1995, 235 p.

Ferro, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Histoire », 1993, 290 p.

_____, *Film et histoire*, Paris, Éditions de l'école des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984, 161 p.

François, Guy-Claude, « Au cinéma, le paysage est un acteur », in Mottet, Jean, *Les paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p. 87-92.

Gardies, André, « Le paysage comme moment narratif », in Mottet, Jean, *Les paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p. 141-153.

Gaulus, Séverine, « Un mythe entre les lignes », *Au Québec*, no 3, déc. 2002-janv. 2003, p. 40-42.

Germain, Georges-Hébert, *Les Inuit, peuple du froid*, Montréal, Éditions Libre expression, 1995, 159 p.

Ginsburg, Faye, « *Atanarjuat* Off-Screen : From "Media Reservations" to the World Stage », *American Anthropologist*, décembre 2003, vol. 105, no 4, p. 827-831.

Gittings, Christopher E., *Canadian National Cinema*, Londres et New York, Routledge, 2001, 338 p.

Grace, Sherrill E., *Canada and the Idea of North*, Mc Gill- Queen's University Press, 2001, 335 p.

Hamelin, Louis-Edmond, « À la rencontre du Nord et du Sud », *Cap-aux-diamants*, hiver 1999, no 56, p. 22.

Hamelin, Louis-Edmond, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 1996, p. 243.

Hamelin, Louis-Edmond, *Nordicité canadienne*, Québec, Hurtubise HMH, 1980, 438 p.

Huhndorf, Shari, « *Atanarjuat, The fast Runner* : Culture, History, and Politics in Inuit Media », *American Anthropologist*, vol. 105, no 4, décembre 2003, p. 822-826.

_____, « Nanook and his contemporaries : Imagining Eskimos in American culture, 1897-1922 », *Critical Inquiry*, vol. 27, no 1, automne 2000, p. 122-148.

Igloodik Isuma Productions, *Inuit Studies Reader*, Montréal, Isuma Publishing, 2004, 256 p.

Inuit Tapiriit Kanatami, *Inuit Kanatami*, Ottawa, Inuit Tapiriit Kanatami, 2003, 36 p.

Jacques, Alexandre, « À l'écoute du réel: réflexion sur le processus créateur à l'oeuvre dans les documentaires de Pierre Perrault », mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, février 2002, 147 f.

Kadaré, Ismail, *La légende des légendes*, Paris, Flammarion, 1995, 277 p.

Kaufman, Debra, « A Collective Effort », *American Cinematographer*, vol 82, no 12, décembre 2001, p. 80-87.

Kessler, Deirdre, *Isuma Teacher's Ressource Guide*, Montréal, Isuma Publishing, 2004, 64 p.

Laprévotte, Gilles [dir.], *Les Indiens et le cinéma. Des Indiens d'Hollywood au cinéma des Indiens*, Tournai, Belgique, Les trois cailloux, 1989, 223 p.

Laurent, Natacha, *Le cinéma « stalinien ». Questions d'histoire*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2003, 238 p.

Lever, Yves *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1988, p. 156-159.

Lever, Yves, *Les 100 films québécois qu'il faut voir*, Montréal, Nota Bene, p. 199-200.

Lickers, Cynthia, *Sharing the Cultural Experience : a Comprehensive Guide of First Nations Film and Video*, Toronto, Aboriginal Film and Video Art Alliance, 1996, 48 p.

Lopez, Barry, *Rêves arctiques : imagination et désir dans un paysage nordique*, Paris, Albin Michel, coll. « 10/18 », 1987, 571 p.

Malaurie, Jean, *Les derniers rois de Thulé*, Plon, coll. Terre Humaine, 1957.

Marie, Michel, « Le direct et la parole », in *Cinémas et réalités*, Publication des actes du colloque du Centre interdisciplinaire d'étude et de recherches sur l'expression contemporaine, Saint-Étienne, Les Presses de l'Université de Saint-Étienne, 1984, p. 47-58.

Marsolais, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997, 351 p.

Matthews, Peter, « Atanarjuat, the Fast Runner », *Sight and sound*, no 3, 2001, p. 36.

Morissonneau, Christian, *La terre promise : le mythe du Nord québécois*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Ethnologie », 1978, 212 p.

Mottet, Jean, *L'invention de la scène américaine. Cinéma et paysages*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1998, 280 p.

Moura, Jean-Marc, « Constructions imaginaires de l'espace nordique », Conférence prononcée lors du séminaire sur l'imaginaire nordique, Université du Québec à Montréal, Montréal, janvier 2003.

_____, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 174 p.

Natali, Maurizia, *L'image-paysage : iconologie et cinéma*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques », 1996, 148 p.

Niney, François, *L'épreuve du réel à l'écran, essai sur le principe de réalité documentaire*, Paris, De Boeck, 2000, 347 p.

Onfray, Michel, *Esthétique du pôle Nord : stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, 186 p.

Perrault, Pierre, *Caméramages*, Montréal, L'Hexagone, 1983, 127 p.

_____, *Le mal du Nord*, Hull, Éditions Vent d'Ouest, coll. « Passages », 1999, 380 p.

_____, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1995, 309 p.

Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise XVIe - XIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, 376 p.

Saïd, SF, « Northern Exposure », *Sight and sound*, février 2002, vol. 12, no 2, p. 22-25.

Saladin d'Anglure, Bernard et Igloodik Isuma Productions, *Atanarjuat the Fast Runner*, Coach House Books et Isuma Publishing, 2002, 240 p.

_____, *Au pays des Inuit : un film, un peuple, une légende. Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*, Montpellier, Indigènes Éditions, 2002, 116 p.

Sitney, Paul Adams, « Le paysage au cinéma, les rythmes du monde et la caméra », In Mottet, Jean, *Les paysages du cinéma*, Paris, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », 1999, p. 107-140.

Soila, Tytti, Astrid Söderbergh-Widding et Gunnar Iversen, *Nordic National Cinemas*, London, New York, Routledge, 1998, 262 p.

Therrien, Michèle, *Printemps inuit. Naissance du Nunavut*, Montpellier, France, Indigènes Éditions, 1999, 145 p.

Van Ginhoven, Quentin et Stéphane Tanguay, *Le Grand Nord*, Trécarré, 2001, 65 p.

Warren, Paul, *Pierre Perrault, cinéaste-poète*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1999, 435 p.

William Stedman, Raymond, *Shadows of the Indian. Stereotypes in the American Culture*, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1982, 281 p.

SITES INTERNET

American Indians in Silent Films : <http://www.loc.gov/rr/mopic/findaid/indian1.html>

APTN : <http://www.aptn.ca>

Cabinets de curiosités : <http://pages.infinit.net/cabinet/>

Eskimos on Display : <http://www.ric.edu/rpotter/eskimoes.html>

International Movie Database : <http://www.imdb.com>

Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord : <http://www.imaginairedunord.uqam.ca>

Ministère des Affaires indiennes et du Nord du Canada : http://www.ainc.inac.gc.ca/ch/dec/circon_f.html

Ministère des Affaires indiennes et du Nord du Canada : http://www.ainc-inac.gc.ca/nr/ecd/ssd/col46_f.html

North of 60 : <http://www.northof60.net>

Pierre Perrault : http://www.onf.ca/perrault/c5_3.html

2002 Spry Memorial Lecture : <http://www.com.umontreal.ca/spry/spry-kz-lec.html>

FILMOGRAPHIE

- Atamanov, Lev, *Snow Queen*, URSS, couleur, 1957, 55 min.
- Axel, Gabriel, *Le festin de Babette*, Danemark, couleur, 1987, 102 min.
- Bartabas, *Chamane*, France, couleur, 1996, 100 min.
- Beresford, Bruce, *Black Robe*, Canada, couleur, 1991, 101 min.
- Bergman, Ingmar, *La honte*, Suède, noir et blanc, 1968, 103 min.
- Bergman, Ingmar, *Persona*, Suède, noir et blanc, 1966, 85 min.
- Binamé, Charles, *C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues*, Québec, couleur, 1993, 100 min.
- Bird, Antonia, *Ravenous*, États-Unis, couleur, 1999, 100 min.
- Carpenter, John, *The Thing*, États-Unis, couleur, 1982, 109 min.
- Costner, Kevin, *Dance with Wolves*, États-Unis, couleur, 1990, 180 min.
- Dorfman, Jacques, *Agaguk. L'ombre du loup*, Canada, couleur, 1992, 107 min.
- Eastman, Gordon, *North of the Sun*, couleur, 1970, 80 min.
- Edison, Thomas, *Esquimaux Game of Snap-the-whip*, États-Unis, noir et blanc, 1901, 24 sec.
- Edison, Thomas, *Esquimaux Leap-frog*, États-Unis, noir et blanc, 1901, 50 sec.
- Edison, Thomas, *Esquimaux Village*, États-Unis, noir et blanc, 1901, 54 sec.
- Feeney, John, *Village Arctique*, Canada, noir et blanc, 1961, 20 min.
- Flaherty, Robert, *Nanook of the North*, États-Unis, noir et blanc, 1922, 79 min.
- Forcier, André, *Au clair de la lune*, Québec, couleur, 1983, 92 min.

- Franklin, Harry S. et Boris Petroff, *Red Snow*, États-Unis, noir et blanc, 1952, 75 min.
- Gaup, Nils, *Pathfinder*, Norvège, couleur, 1987, 86 min.
- Gilbertson, Jenny, *La chasse au morse*, Canada, couleur, 1987, 13 min.
- Gosselin, Bernard, *Le martien de Noël*, Québec, couleur, 1971, 65 min.
- Gosselin, Bernard et Pierre Perrault, *Le goût de la farine*, Québec, couleur, 1977, 108 min.
- Grinde, Nick, *Girl from Alaska*, États-Unis, noir et blanc, 1942, 75 min.
- Guerassimov, Sergueï, *Les sept braves*, URSS, noir et blanc, 1936, 92 min.
- Heston, Fraser, *Alaska*, États-Unis, couleur, 1996, 109 min.
- Howard, Ron, *How the Grinch Stole Christmas*, États-Unis, couleur, 2000, 104 min.
- Isaac, Elisapie, *Si le temps le permet*, Québec, couleur, 2003, 27 min.
- Kaufman, Philip, *The White Dawn*, États-Unis, couleur, 1974, 110 min.
- Kenuajuak, Bobby, *Mon village au Nunavik*, Québec, couleur, 1999, 46 min.
- Konchalovsky, Andrei, *Siberiade*, URSS, 1979, couleur, 275 min.
- Kunuk, Zacharias, *Atanarjuat, the Fast Runner*, Canada, couleur, 2001, 172 min.
- Kunuk, Zacharias, *Carver : Sanannguarti*, Canada, couleur, 1995, 26 min.
- Kunuk, Zacharias, *Nunavut (Our Land)*, Canada, couleur, 1994-1995, 9 épisodes.
- Kunuk, Zacharias, Guillaume Saladin et Natar Ungalaaq, *Unikaatuatiit (Storytellers)*, Canada, couleur, 8 épisodes.
- Kurahara, Koreyoshi, *Antarctica*, Japon, couleur, 1983, 143 min.
- Lamothe, Arthur, *Bûcherons de la Manouane*, Québec, noir et blanc, 1962, 28 min.
- Lamothe, Arthur, *La neige a fondu sur Manicouagan*, Québec, noir et blanc, 1965, 58 min.
- Lord, Jean-Claude, *Station Nord*, Québec, couleur, 2002, 111 min.

Lourie, Eugene, *The Beast from 20,000 Phanthoms*, États-Unis, noir et blanc, 1953, 80 min.

Malaurie, Jean, *Les derniers Rois de Thulé*, Groenland, couleur, 1970, 120 min.

Malaurie, Jean, *Le cri universel du peuple esquimau*, Sibérie, Alaska, Canada, Groenland, couleur, 1980, 87 min.

Malaurie, Jean, *Les groenlandais et le Danemark*, Groenland, couleur, 1980, 55 min.

Malaurie, Jean, *Les groenlandais et le Danemark : le Groenland se lève*, couleur, 1980, 55 min.

Malaurie, Jean, *Les Esquimaux et le Canada : l'incommunicabilité*, Canada, couleur, 1980, 55 min.

Malaurie, Jean, *Les Esquimaux alaskiens et les États-Unis d'Amérique : les fils de la baleine*, Alaska, couleur, 1980, 55 min.

Malaurie, Jean, *Les Esquimaux alaskiens et les États-Unis d'Amérique : pétrodollars et pouvoir*, Alaska, couleur, 1980, 55 min.

Malaurie, Jean, *Les Esquimaux d'Asie et l'Union Soviétique : aux sources de l'histoire Inuit*, Alaska, couleur, 1980, 55 min.

Malaurie, Jean, *Hainak-Inuit, le cri universel du peuple esquimau*, Sibérie, Alaska, Canada, Groenland, couleur, 1980, 52 min.

Marshall, Frank, *Alive*, États-Unis, couleur, 1982, 127 min.

Massot, Claude, *Kabloonak*, Canada, couleur, 1994, 107 min.

Melançon, André, *La guerre des tuques*, Québec, couleur, 1984, 92 min.

Moland, Hans Petter, *Zero Kelvin*, Norvège, couleur, 1995, 113 min.

Nyby, Christian, *The Thing from Another World*, États-Unis, noir et blanc, 1951, 57 min.

Palsi, Sakari, *Images de l'Arctique*, Finlande, noir et blanc, 1917.

Perrault, Pierre, *Au pays de Neufve-France*, Québec, couleur, 1958, 30 min.

Perrault, Pierre, *La bête lumineuse*, Québec, couleur, 1982, 128 min.

Perrault, Pierre, *Cornouailles*, Québec, couleur, 1994, 52 min.

- Perrault, Pierre, *Pour la suite du monde*, Québec, noir et blanc, 1963, 105 min.
- Perrault, Pierre, *Le règne du jour*, Québec, noir et blanc, 1966, 118 min.
- Perrault, Pierre, *Un pays sans bon sens*, Québec, noir et blanc, 1970, 117 min.
- Perrault, Pierre, *Les voitures d'eau*, Québec, noir et blanc, 1968, 110 min.
- Pichel, Irving, *She*, États-Unis, couleur, 1935, 95 min.
- Pyriev, Ivan, *Le dit de la terre sibérienne*, URSS, noir et blanc, 1948, 103 min.
- Ray, Nicholas, *The Savage Innocents*, Angleterre, France, Italie, noir et blanc, 1959, 110 min.
- Sharp, Don, *Bear Island*, Canada, couleur, 1979, 110 min.
- Scott, Ewing, *Igloo*, États-Unis, noir et blanc, 1932, 70 min.
- Tamahori, Lee, *The Edge*, États-Unis, couleur, 1997, 117 min.
- Taylor, Ray et Mack V. Wright, *Robinson Crusoe and the Mystery Island*, États-Unis, noir et blanc, 1966, 100 min.
- Van Dyke, W. S., *Eskimo*, États-Unis, noir et blanc, 1933, 117 min.
- Van Valin, William, *Tip Top of the Earth : Arctic Alaskan Eskimo Education Series*, États-Unis, noir et blanc, 1916, 140 min.
- Von Fritsch, Gunter, *Snow Bear*, États-Unis, couleur, 1970.
- Von Trier, Lars, *L'amour est un pouvoir sacré*, Danemark, couleur, 1996, 159 min.
- Von Trier, Lars, *Dogville*, Danemark, couleur, 2003, 177 min.
- Ward, Vincent, *Map of the Human Heart*, Australie, couleur, 1992, 109 min.
- Wedge, Chris, *Ice Age*, États-Unis, couleur, 2002, 81 min.
- Wells, Simon, *Balto*, États-Unis, 1995, couleur, 74 min.
- Wilkinson, Douglas, *Au pays des jours sans fin*, Canada, noir et blanc, 1953, 38 min.
- Wilkinson, Douglas, *Contes arctiques*, Canada, noir et blanc, 1952, 11 min.

Willat, Irwin, *The Law of the North*, États-Unis, noir et blanc, 1918.