

of the North : une idée du Nord

Leo Goldsmith

Numéro 176, février–avril 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/80955ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goldsmith, L. (2016). *of the North* : une idée du Nord. *24 images*, (176), 16–18.

of the North : une idée du Nord

par Leo Goldsmith



Le film de Dominic Gagnon *of the North*, un assemblage de vidéos téléchargées sur YouTube ou d'autres sites de partage depuis la région polaire, principalement par des Inuits, présente une idée du Nord qui est tout à tour hallucinatoire, répugnante, absurde et banale. Beaucoup d'images du film représentent la vie quotidienne dans l'Arctique : des bébés adorables, des paysages gelés (et qui dégèlent), des animaux domestiques (chiens de traîneau, chats) ou sauvages (ours polaires, narvals), et des groupes de rock. Mais pour beaucoup, les images les plus difficiles à oublier, et les plus douloureuses, sont celles qui évoquent les problèmes les plus pressants auxquels font face les communautés autochtones du Nord : l'alcoolisme et la toxicomanie, l'abus sexuel et la violence conjugale, la pauvreté et le chômage. Des vidéos où l'on voit des gens boire, tomber inconscients, vomir, conduire des camping-cars ou des motoneiges en état d'ébriété, ainsi que deux exemples de pornographie commerciale et amateur, sont montées avec des scènes moins choquantes de loisir (chasse, danse carrée, ou des gens assis sur leur canapé) et surtout de travail : des plateformes pétrolières, des camions de l'industrie minière et autres avatars de l'exploitation des ressources du Nord.

Pour nombre de spectateurs, ce montage d'images effectué par Gagnon reconduit les stéréotypes sur les peuples autochtones et la longue histoire du cinéma ethnographique d'exploitation pratiqué par les cinéastes blancs depuis au moins le film de 1922 de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (auquel le titre de Gagnon fait d'ailleurs sciemment référence). Pour d'autres, ces

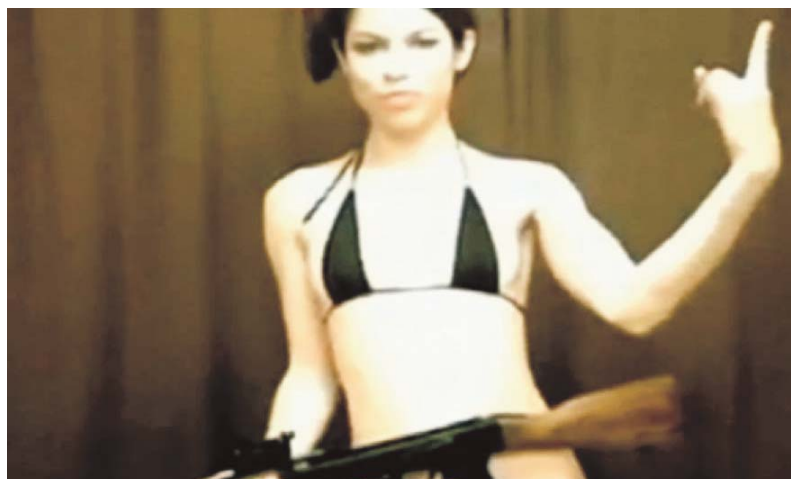
images proposent le contraire : un portrait de la vie indigène contemporaine quasiment absent des médias grand public. Les opposants au film – parmi eux l'artiste inuit Tanya Tagaq, dont la musique figurait dans le film original avant que Gagnon ne la retire – ont qualifié *of the North* de film raciste et d'exploitation, représentatif d'une perspective néocolonialiste blanche et bornée. Ses partisans l'ont défendu pour leur part comme étant, entre autres, un prolongement du travail d'exploration de Gagnon par rapport aux communautés Web marginalisées et à la manière dont celles-ci se représentent. Pour ses défenseurs, le film cherche effectivement à explorer plusieurs des enjeux soulevés par ses opposants : l'accès des Autochtones aux médias et leur pouvoir de s'autoreprésenter, et l'image déformée du monde qui émerge petit à petit de quelque 300 heures de matériel téléchargées chaque minute sur YouTube.

Néanmoins, beaucoup ont critiqué le piètre niveau du débat suscité par le film. Comme le dit la réalisatrice documentaire Alethea Arnaquq-Baril : « Ça n'a pas provoqué un débat de qualité. Tout ce que ça a fait, c'est nous forcer à dire : "Non, on n'est pas tous des ivrognes, et ce n'est pas juste de nous dépeindre tous comme des ivrognes." C'est à peu près aussi loin que la conversation a pu se rendre dans les médias grand public... La discussion devrait aller plus en profondeur ».

Force est de constater que si le débat a souvent été virulent, il a aussi tourné en rond. Comme bien des discussions sur les questions raciales dans le discours dominant, celui-ci s'est transformé en



Hoax_Canular (2013) | *Pieces And Love All To Hell* (2011)



une mise en abîme constituée d'échanges et d'interprétations différentes ne semblant mener nulle part sinon à une forme de « controverse » qui, au mieux, ne fait que contribuer à la publicité entourant le film. Certainement peu aidée par l'attitude provocante de Gagnon en séances de questions-réponses, une série de malentendus sur comment et pourquoi le film avait été fait est venue aggraver le tout.

Et pourtant, cette discussion en profondeur est importante, pas juste pour prendre au sérieux les opposants au film et ses défenseurs, mais aussi pour saisir ces « idées du Nord » que le film génère, intentionnellement ou non. Que l'on défende le film ou qu'on s'y oppose, il soulève d'importantes questions sur le documentaire ethnographique et le cinéma expérimental et, plus généralement, sur le cinéma, la télévision et l'Internet, sans compter les degrés relatifs d'accès, de pouvoir et de privilège dont bénéficient les différentes cultures par rapport à chacun de ces médias. Des questions sur la représentation des peuples autochtones dans la culture dominante (blanche) ; sur les moyens d'autoreprésentation à la disposition de ces peuples et sur la circulation de ces images ; sur les effets d'Internet comme moyen d'autoreprésentation ; et sur les pratiques d'appropriation dans le cinéma documentaire, en particulier en ce qui concerne les cultures autochtones. Ces questions dépassent de loin la discussion autour d'un seul film – et bien entendu le cadre de ce texte, mais on ne saurait surestimer leur apport à la compréhension de l'environnement médiatique dans lequel le film a été produit et circule.

Au nombre des multiples difficultés que présentent les films de Gagnon se retrouve celle de la classification : à quel type de films avons-nous affaire ? De quel point de vue émergent-ils, et de quelle manière s'adressent-ils au spectateur ? En s'appropriant du matériel audiovisuel préexistant, ces films soulèvent également des questions sur la relation qu'entretient le réalisateur avec ses sources, certaines éthiques et légales, d'autres sur le plan de la perspective et du ton. Est-ce que Gagnon s'approprie ces images

avec voyeurisme ou ironie – peut-être les deux, peut-être ni l'un ni l'autre ? Comment peut-on en juger ?

Les derniers films de Gagnon utilisaient tous des images prises sur les blogs vidéo (des « vlogs ») d'utilisateurs se filmant eux-mêmes. *R.I.P. in Pieces America* (2009), *Pieces And Love All To Hell* (2011), *Big Kiss Goodnight* (2012) et *Hoax_Canular* (2013) récupèrent et assemblent des vidéos générées par des utilisateurs qui racontent, jouent ou parodient leur propre vie et qui, dans tous les cas, se situent dans la marge : libertariens, adeptes de la théorie du complot, et prophètes autoproclamés de la fin du monde pour les trois premiers ; quant au dernier film, *Hoax_Canular*, des douzaines d'adolescents « vlogueurs » tentent eux aussi des prédictions en vue du 21 décembre 2012, date de la soi-disant « apocalypse maya ». Il émerge de ces vidéos une impression paradoxale de connexion et d'isolement, alors que les vlogueurs s'adressent directement à leur webcam et donc à un public imaginaire de fans et d'amis, se livrant ainsi à un jeu de confession dans l'espoir de gagner des « abonnés », ou même de trouver une communauté.

L'expression « documentaires sans caméra et à distance » a été employée pour qualifier le travail de Dominic Gagnon. Mais il s'agit là d'une expression qui peut induire en erreur. Elle semble relever d'un jeu délibéré autour de l'idée « d'anthropologue en chambre » associée à des pratiques aujourd'hui désuètes d'études ethnographiques pratiquées au XIX^e siècle, qui se basaient essentiellement sur le matériel d'autres observateurs pour tirer des généralisations sur les peuples, les populations et les cultures. De plus, les films de Gagnon jouent aussi avec les caractéristiques particulièrement étranges des vidéos en ligne dont l'aspect brut et amateur, et la faible résolution, confèrent aux œuvres une impression de transparence, d'immédiateté et d'authenticité – une « fenêtre sur le monde » – même si les opinions exprimées sont pour le moins subjectives, bornées, voire même dans certains cas délirantes et choquantes. Ces images nous frappent comme étant des points de vue « non filtrés », nous parvenant des recoins oubliés du Web, des aperçus d'un monde qu'en tant que spectateurs nous ne voyons que rarement, sans être vraiment certains d'ailleurs de vouloir les découvrir.

Images contemporaines découvertes en ligne et présentées sans contexte ou vérifications extérieures, les vidéos utilisées par l'artiste sont très difficiles à lire; décontextualisées par Gagnon sur le grand écran, elles le sont doublement. Cette incertitude est amplifiée par l'absence de position éditoriale du cinéaste par rapport à ces vidéos et à leurs auteurs: est-il moqueur? compatissant? simplement curieux? Une partie de la fascination qu'exercent ses films provient justement de la relation volontairement insaisissable que Gagnon l'«ethnographe» entretient avec ses «sujets». Une réappropriation d'images historiques, comme dans le cas des récentes performances de Tanya Tagaq sur *Nanook of the North* de Flaherty, marquerait une distance plus claire entre l'artiste et le matériel. En utilisant du matériel contemporain, Gagnon recycle les images des internautes d'une manière qui ravive, pour certains, le douloureux souvenir pas si lointain d'une longue histoire d'appropriation coloniale du savoir et de la culture autochtones.

L'une des ironies dont jouent ces films est le statut flou de l'auteur sur Internet. Ces vlogueurs sont bien sûr eux-mêmes des auteurs, mais, en mettant en scène leurs propres expériences dans ces vidéos, ils en deviennent aussi les objets tout en faisant leur autopromotion. En d'autres termes, ces vidéos semblent pousser le spectateur au voyeurisme et à la réification; elles suggèrent en fait à quel point nous sommes tous à la fois sujets et objets de nos activités sur les médias sociaux. Nous sommes tous des anthropologues de chambre et les objets à moitié consentants du voyeurisme plus ou moins innocent des autres internautes.

L'un des problèmes distincts que soulève *of the North* est la manière dont de telles images peuvent être lues quand elles sont, premièrement, réalisées en grande partie par des vidéastes amateurs autochtones qui, deuxièmement, ne filment pas qu'eux-mêmes, mais aussi leur communauté et leur environnement. L'approche habituelle de Gagnon se complique d'autant plus ici compte tenu d'une appropriation plus littérale des regards: ces images ne sont plus alors simplement des «autoreprésentations» au sens strict; elles sont aussi ethnographiques – et potentiellement hiérarchiques, stigmatisantes, voire violentes.

Ceci est frappant dans deux des passages les plus controversés du film. Le premier est en fait plutôt léger: des Inuits font de la lutte en portant des costumes de sumos pendant que joue en fond sonore une chanson intitulée «*Don't Call Me Eskimo*» («Ne m'appelle pas Eskimo»), une association qui, selon certains, dresse un portrait injuste des Inuits en train de stéréotyper une autre culture. L'on pourrait répondre qu'il s'agit là d'une forme plutôt inoffensive d'appropriation et que l'appropriation d'une culture par une autre n'est pas nécessairement violente, en particulier dans les cas où il n'existe pas de rapport hiérarchique clair. Le deuxième exemple est de loin plus choquant et problématique: une vidéo amateur d'une femme couchée sur le dos, exposant son vagin à la caméra. Comme pour toute image de ce genre, les questionnements sur les intentions, le degré de consentement, et les rapports de pouvoir entre filmeur et filmé(e) sont extrêmement troubles, et ce avant même que Gagnon ne s'approprie ces images. Une image en apparence privée, téléchargée sur Internet, probablement vue par la suite par des internautes dans l'intimité

de leur domicile, se retrouve ensuite dans l'espace public du cinéma. Le résultat est perturbant et désagréable, mais il met aussi violemment à nu tout un réseau de regards – l'auteur de la vidéo, le cinéaste, le spectateur – réduisant en objet le sujet filmé.

En revanche, dans le contexte d'un film sur des sujets autochtones, une autre complication émerge: dans quelle mesure ces images peuvent-elles être perçues comme «représentatives» d'un groupe plus large? En d'autres termes, comment des images d'une seule personne peuvent-elles valoir pour toute une culture? En quoi *of the North* est-il un film «sur» la culture inuit contemporaine?

Les groupes de gens dans les films précédents de Gagnon semblent provenir, peut-être de manière plus évidente, de communautés imaginaires ou imaginées, créées par la volonté des vlogueurs eux-mêmes et par celle des internautes qui tombent sur leurs vidéos. Loin de moi l'idée de suggérer que les communautés inuits représentées dans *of the North* seraient imaginaires ou irréelles, mais plutôt qu'un autre genre de déséquilibre est à l'œuvre, en lien particulièrement avec le statut précaire de ces communautés dans les différents contextes de représentation audiovisuelle: la télévision, le cinéma commercial, les festivals de films, et surtout le Web. Les problèmes d'autoreprésentation dans les médias sont sérieux chez les populations isolées qui n'ont qu'un accès irrégulier à la technologie et à l'Internet haute vitesse, mais toutes nos relations dans le Web 2.0 sont régies par ces termes et conditions: se représenter, promouvoir sa propre image, participer pleinement à une économie sociale en réseau. Dans le langage plus utopique des médias numériques, cette avancée vers l'interconnexion mondiale promet une mobilité de classes, le progrès, l'éducation et l'emploi, et suggère même un potentiel inhérent de démocratisation des médias et de «révolutions Twitter». Et pourtant, l'Internet est aussi une sphère où naissent de nouvelles barrières et marchandisations qui impliquent une autre sorte de hiérarchie: une hiérarchie qui repose sur l'exploitation du travail gratuit et immatériel des internautes participant à une production et une consommation sociales.

Pour les communautés autochtones, ce sont des scénarios bien connus d'expropriation et d'assimilation, d'accès aux ressources économiques et sociales au prix d'autres exploitations. L'ironie amère de *of the North*, comme de tous les autres films basés sur Internet de Gagnon, est que les communautés numériques et les liens sociaux ne se construisent qu'au prix d'un monde où les amitiés et les liens de sang sont tous pris en charge, configurés et surveillés par des logiciels et des espaces privés, et ce à travers des infrastructures Web se situant au croisement de l'État et du monde des entreprises. Cette double obligation de visibilité et de participation, de même que notre dépendance à des réseaux privés d'information, sont inquiétantes pour tous, mais elles le sont d'autant plus pour les populations autochtones pour qui la participation a des connotations d'assimilation. Il est donc pertinent que parmi les dernières séquences d'images de *of the North*, l'on puisse voir une vidéo amateur d'un énorme camion de transport et une vidéo corporative d'un centre de données de Microsoft. De l'exploitation des ressources souterraines à celle des données, le Nord et ses idées sont à vendre. 24

Leo Goldsmith est un essayiste, critique et programmeur new-yorkais. Il est également le rédacteur en chef de la section cinéma du *Brooklyn Rail*.