

Drawing Inuit Satiric Resilience: Alooook Ipellie's Decolonial Comics

Dessiner la résilience satirique des Inuits : les caricatures décoloniales d'Alooook Ipellie

Amy Prouty

Number 93, Spring 2018

Esquisse
Sketch

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88004ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

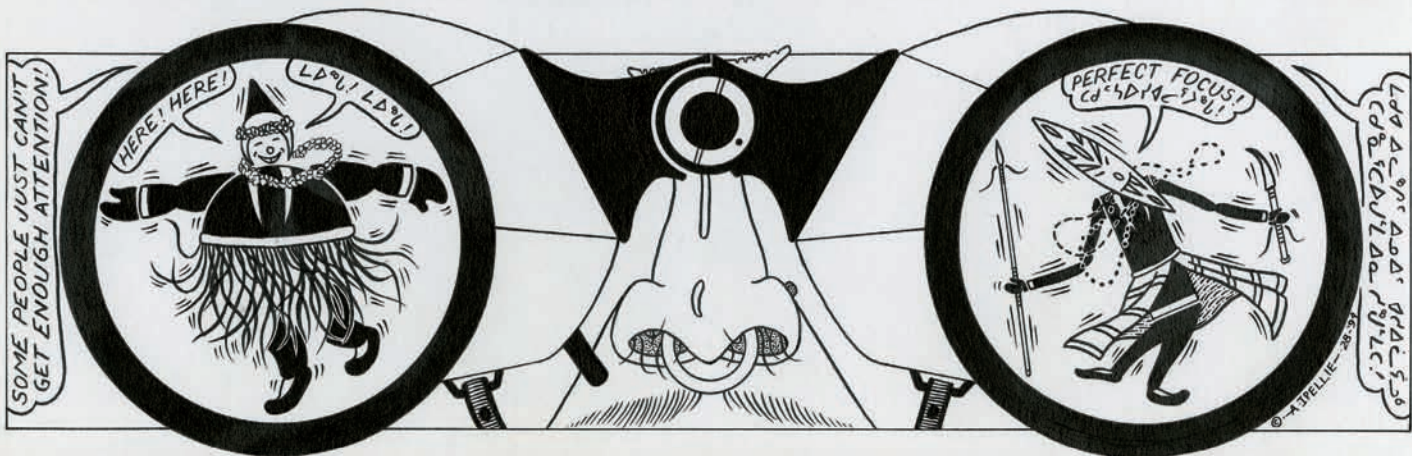
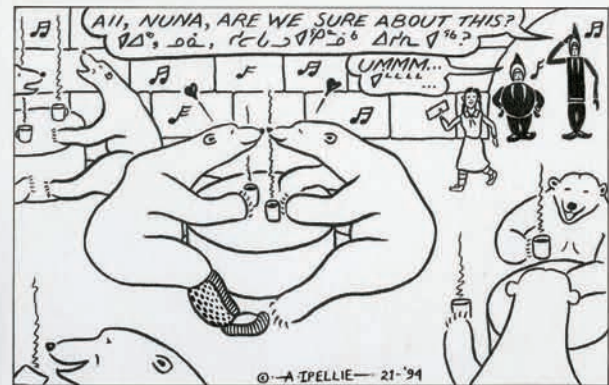
0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Prouty, A. (2018). Drawing Inuit Satiric Resilience: Alooook Ipellie's Decolonial Comics / Dessiner la résilience satirique des Inuits : les caricatures décoloniales d'Alooook Ipellie. *esse arts + opinions*, (93), 30–37.



Drawing Inuit Satiric Resilience

**Alootook Ipellie's
Decolonial Comics**

Amy Prouty

Drawing is the medium that eventually broke the barrier between Inuit artists and the global contemporary art world. Since the mid-2000s, the works of graphic artists such as Tim Pitsiulak, Annie Pootoogook, and Jutai Toonoo have no longer been viewed as commercial gallery “oddities” and are often featured in prominent art institutions and biennales. Although each artist works in a markedly different aesthetic, they are united in their use of satire.

We see it in the playful irony of Pootoogook’s *Watching Seal Hunting on Television* (2002–03), in which her trademark confessional sketch style juxtaposes the romanticized television image of the Inuit hunter with the everyday banality of life in her community. Best known for large-scale pencil drawings of wildlife rendered in photo-realistic detail, Pitsiulak also created images such as *Ice Dance* (2012), in which the typically romanticized animals of the North engage in an impromptu breakdancing party. Throughout Toonoo’s career, he satirized expectations of Inuit art by creating pointedly unidealized images such as *Shitty Summer* (2011), in which the entire tundra landscape is covered with repeating expletives, scrawled crudely and frenetically in oil stick.

In an art world that frequently commodifies trauma, it is perhaps not surprising that the humour and playfulness embedded within these images has been overlooked in favour of darker themes. This is unfortunate, as satire is frequently utilized within contemporary Inuit drawings as a powerful decolonial strategy, a contemporary approach that rebukes the many traumas of colonization, while also remaining faithful to traditional Inuit knowledge. Although many contemporary Inuit artists partake of this tradition of satire, Alootook Ipellie’s cartoons make for a particularly compelling study, as they anticipated how Inuit drawings and their subversive humour would come to impact the mainstream art world. Ipellie’s work demonstrates the revival of a longstanding Inuit tradition of satire as a strategy for decolonization.

Ipellie’s life and career ran parallel to the aggressive colonization of Inuit Nunangat.¹ Born in a hunting camp on Baffin Island in 1951, he had a tumultuous and traumatic childhood and spent much of his youth moving between his homeland and the foreign southern world of the *Qallunaat* (the Inuktitut term for settlers); eventually, he relocated to Ottawa. In 1972, he began work at Inuit Tapiriit Kanatami, the newly formed Inuit political organization in that city. While working as a translator and writer for the organization’s publication *Inuit Monthly*, he drew small illustrations to fill in space between articles, eventually developing them into a serial comic strip called *Ice Box*, which premiered in the January 1974 issue and ran until 1982. The strip centred on the life of an Inuit family and thematically complemented the political subject matter of the articles, while frequently satirizing how *Qallunaat* view Inuit and the Arctic. Ipellie returned to cartooning in

the early 1990s, creating a comic strip, *Nuna and Vut*, for Iqaluit’s *Nunatsiaq News*. As he had in his previous work, in this strip he explored tensions between Inuit and *Qallunaat* worldviews. Reflecting on his career in 1997, Ipellie wrote, “One of the driving forces behind any of my writing or artwork is the incredible challenge of interpreting the mixture of the two, very different cultures I live with on a daily basis, by no choice of my own.”²

The roots of Inuit satire can be found within *unipkaaqtuat*, a word that translates broadly as “myth” or “legend” but does not have an exact analogy in English. These stories are as diverse as are Inuit—the inherent flexibility of the oral tradition allows for personal flourishes by storytellers to better suit the needs of their communities—yet, regardless of local variations, many are imbued with examples of humour, providing a glimpse of how satire has thrived from time immemorial to the present. Linguist Alex Spalding notes that *unipkaaqtuat* have a primarily didactic function with “a constantly high level of sharp biting humour and satire maintained.”³ The humour instructs the listeners in

Alootook Ipellie

Dessins sans titre de la série |
untitled drawings from the series
Nuna and Vut, 1994.

Photo : permission de | courtesy of
Richard F. Brush Art Gallery,
St. Lawrence University, Canton, NY

1 — Inuit Nunangat refers to the four Inuit homelands within Canada: the Inuvialuit Settlement Region, Nunavut, Nunavik, and Nunatsiavut.

2 — Alootook Ipellie, “Thirsty for Life: A Nomad Learns to Write and Draw,” in *Echoing Silence: Essays on Arctic Narrative*, ed. John Moss (Ottawa: University of Ottawa Press, 1997), 100.

3 — Alex Spalding, *Eight Inuit Myths/Inuit Unipkaaqtuat Pingasuniarvinilit* (Ottawa: National Museums of Canada, 1979), vi.

proper behaviour in accordance with traditional values known as *Inuit Qaujimajatuqangit* (“that which Inuit have always known”).⁴ In general, these values stress harmony and community over individualism. Thus, within *unipkkaaqtuat* narratives, abusive or selfish behaviour is punished, whereas kindness, quick thinking, and resourcefulness are rewarded.

Satire promotes these values as a part of an intricate toolkit of social strategies that avoid direct confrontation, while nonetheless correcting undesirable behaviour and also navigating a powerful emotion of fear and awe that Inuit call *ilira*. Although the concept is difficult to translate into English, anthropologist Jean Briggs explains it in the following way:

Ilira is in part a feeling that we would label “respect,” even “awe,” in the face of someone’s superior abilities, status, or power to sanction—and perhaps force of character.... A person who has not learned to feel *ilira* is dangerous.... However, nobody likes to feel *ilira*; it makes one feel constrained, anxious, and inhibited. People who feel *ilira* retreat into silence or (if children) cry; they don’t want to eat or to accept proffered gifts, can’t laugh and joke.⁵

Avoiding this complex emotion is the social function of much Inuit satire. Briggs’s research demonstrated that exaggerated and playful jokes allowed for indirect requests, personal wishes, and complaints.⁶ If an individual were acting improperly, the community would joke or make fun of them to correct their behaviour. When tensions ran particularly high, satirical song duels were used to air grievances without violence. According to Briggs, these ironic and metaphorical duels “embedded conflict in an artistic form, isolated it within a ritualized context, concealed it behind irony and an ambiguity of genre, and at the same time publicized it by focusing the attention of the entire community on it.”⁷ This approach to conflict is effective in a society in which all members understand and respect this code of behaviour. However, as Rosemarie Kuptana points out, the aggressive interpersonal style of *Qallunaat* provoked the feeling of *ilira*, and many Inuit therefore found it hard to say no to their demands.⁸ Humour within contemporary Inuit art has a function similar to the song duel: it uses satire to draw attention to issues and demonstrates correct behaviour by lampooning *Qallunaat* and their colonial ideologies. For instance, an illustration from Ipellie’s 1993 book *Arctic Dreams and Nightmares* depicts French actress Brigitte Bardot, an anti-sealing activist who became the face of anti-fur protests. The success of the protests resulted in legal restrictions on sales of seal fur that caused economic devastation to Inuit communities. Ipellie imagines Bardot as a hypocrite, clad in a fur coat and walking alongside an Inuk lover, unaware of the maniacal seal sneaking up behind her with a club.

The revival of this age-old pedagogy as a contemporary decolonial strategy is evident even in Ipellie’s early comic strips. In one strip, made in 1981, *Canadian Government Laboratory*, government officials are building the “ideal” robotic Inuk with the mind of a cabinet minister, eagerly looking forward to constructing pipelines in Nunavut. In another, an Inuk in a dog-sled speeds by a frustrated man trying to repair a broken snowmobile, labelled “motor-doggy,” and quips, “Well brother, that’s progress!” In his comics, Ipellie’s strategy aligns with the practice that Inuk curator and art historian Heather Igloliorte defines as “resilience.” Igloliorte argues that resilience is a reaction to oppression that is significantly different from resistance: it draws from Inuit values that favour the communal over the individual and is “cultivated through the adoption of mature defenses—such as humour and altruism.”⁹ Ipellie’s satirical drawings contribute to this resilience, and it is notable that his cartoons, poking fun not only at *Qallunaat* but at Inuit readers, were published almost exclusively in Inuit magazines.

The colonization of the Arctic was overwhelmingly devastating for Inuit. The era during which Ipellie grew up saw aggressively assimilationist social policies, forced relocations, the slaughter of sled dogs, residential and day schools that tore children from their families, the disruption of seasonal practices, the banning of Inuktitut, and generational ripples of trauma from physical and sexual abuse. Additionally, Inuit were divorced from their humour. Missionaries forbade bawdy stories and shamanistic practices, and *Qallunaat* took to portraying Inuit as humourless stoic hunters and as child-like, naive, desexualized, primitive, and reliant on the guidance of the white man for survival. This representation of Inuit as noble primitives unable to control their destinies or land has been termed “Eskimo-Orientalism”¹⁰ by Ann Fienup-Riordan. Ipellie’s drawings directly confront this stereotype. An untitled strip from 1994 depicts Ipellie’s shaman character (a self-portrait of the artist) peering through binoculars at two Inuit. One man is dressed in the grass skirt and floral headdress of the Polynesian “hula girl” and the other is dancing in a wooden African mask, satirizing the performativity of “primitiveness” that *Qallunaat* seek in the racialized Other.

Many of the persisting stereotypes of Inuit have their genesis in Robert Flaherty’s widely popular 1922 “documentary” film *Nanook of the North*, which portrayed Inuit as technologically inept noble savages and helped set the stage for the Canadian government’s paternalistic policies. It is no coincidence that Ipellie named the main character of his *Ice Box* comic after the film’s protagonist. His Nanook character, which in many ways embodies the antithesis of the artist—a formally educated and urbanized Inuk—is drawn as a buck-toothed, fur-clad man with a bowl-cut, an extreme characterization that

highlights the ridiculous nature of primitivism. In an early comic from 1974, Nanook is drawn strolling down the busy streets of Toronto, the composition framed by looming skyscrapers. In his hands, he holds a sign that reads, “I’m Nanook from the far North. I’ve come here to dig up someone’s grandfather to find out what an interesting life people used to live in Toronto. Have a happy day!” This is an obvious dig at *Qallunaat* archaeologists who excavated Inuit remains for display in museums.

Ipellie wrote about his struggles with art institutions accepting and promoting his drawings, which were hard to categorize in a market uncomfortable with subject matter outside Arctic wildlife and scenes of pre-contact life. He wrote that the reaction of the “stewards of Inuit art” was “disinterest at best.... Was my work not easy to categorize and, therefore, not fit [*sic*] the mold they had steadfastly built and helped protect on behalf of my fellow Inuit artists?”¹¹ Despite these repeated disappointments, Ipellie persevered, continuing tirelessly to create works that challenged stereotypes about Inuit and the primacy of *Qallunaat* ideologies over Inuit knowledge. Although Ipellie died in 2007, just as Inuit art was breaking through contemporary barriers, his drawings mark the beginning a new era of Inuit art—one in which satirical traditions are creatively adapted and utilized to challenge colonial assumptions both about Inuit and their art. ●

4 — Frank Tester and Peter Irniq, “Inuit Qaujimajatuqangit: Social History, Politics and the Practice of Resistance,” *Arctic* 61, no. 1 (2008): 48–61.

5 — Jean Briggs, *Inuit Morality Play: The Emotional Education of a Three-Year Old* (New Haven and London: Yale University Press, 1998), 148.

6 — Jean Briggs, “Conflict Management in a Modern Inuit Community,” in *Hunters and Gatherers in the Modern World: Conflict, Resistance, and Self-Determination*, ed. Peter P. Schweitzer, Megan Bieselee, and Robert K. Hitchcock (New York and Oxford: Berghahn Books, 2000), 111.

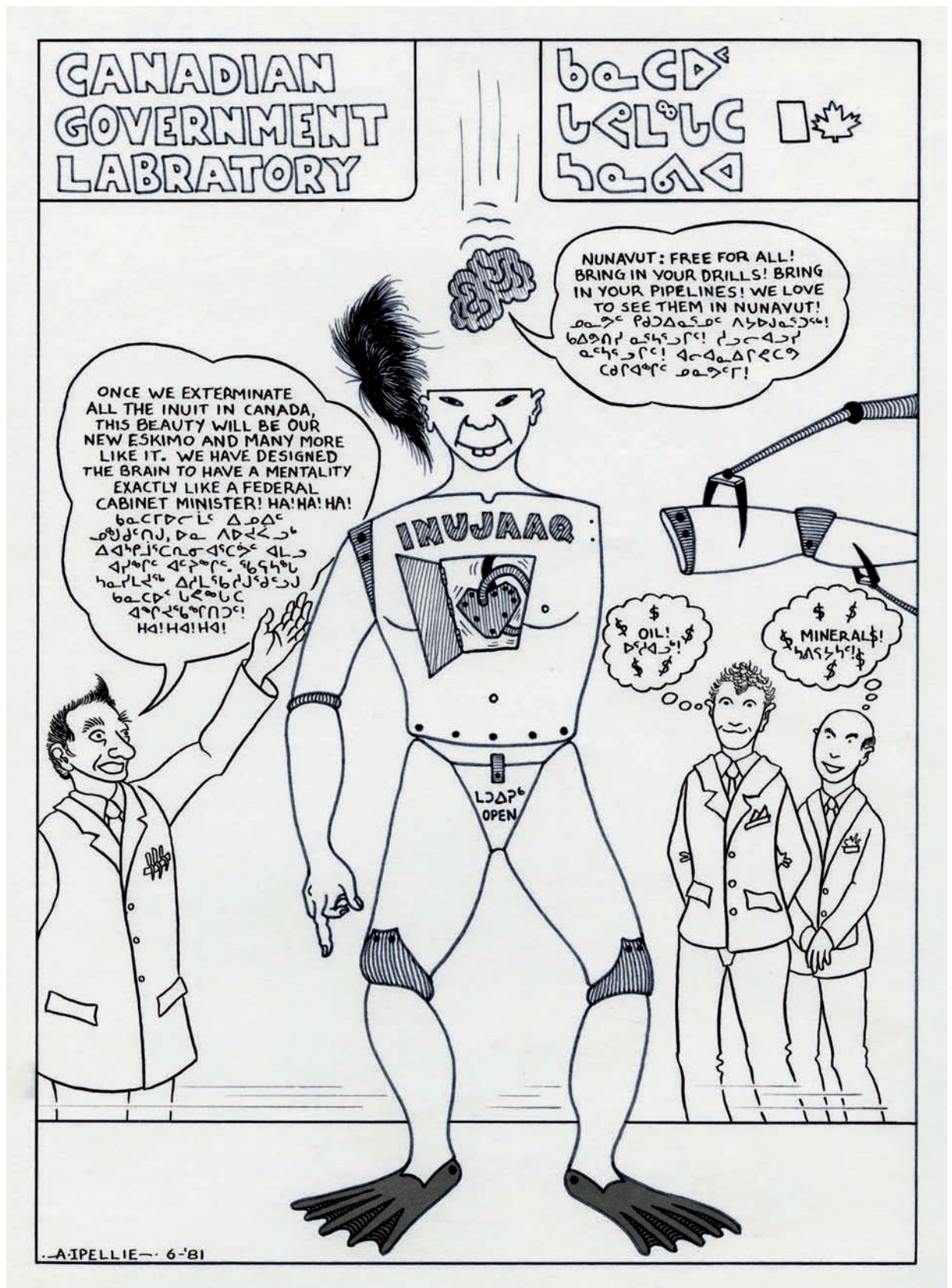
7 — Ibid.

8 — Rosemarie Kuptana, “Ilira, or Why it was Unthinkable for Inuit to Challenge Qallunaat Authority,” *Inuit Art Quarterly* 8, no. 3 (Fall 1993): 5–7.

9 — Heather Igloliorte, “The Inuit of Our Imagination,” in *Inuit Modern*, ed. Gerald McMaster (Toronto: Art Gallery of Ontario, 2010), 44–45.

10 — Ann Fienup-Riordan, *Freeze-Frame: Alaska Eskimos in the Movies* (Seattle: University of Washington Press, 1995), xi–xii.

11 — Alooook Ipellie, *Arctic Dreams and Nightmares* (Penticton, BC: Theytus Books, 1993), xvi–xvii.

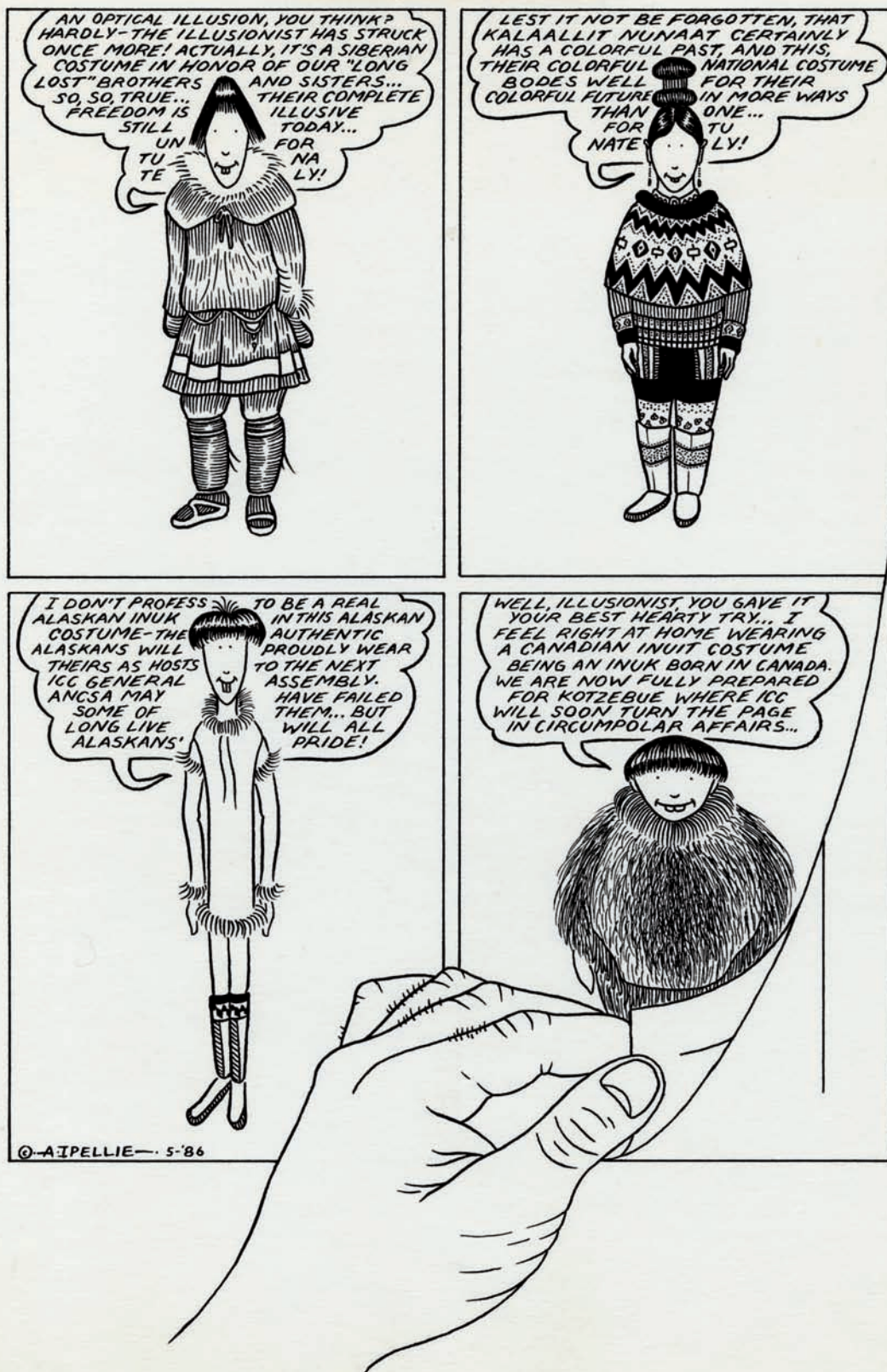


Alootook Ipellie

Canadian Government Laboratory, 1981.

Photo : permission de | courtesy of
Richard F. Brush Art Gallery, St. Lawrence
University, Canton, NY

ICE BOX — ᓂᓕᓕᓂᓂᓂ



Alootook Ipellie

Dessins sans titre de la série |
untitled drawings from the series
Ice Box, mai | May 1986.

Photo : permission de | courtesy of
Richard F. Brush Art Gallery, St. Lawrence
University, Canton, NY

Dessiner la résilience satirique des Inuits : les caricatures décoloniales d'Alootook Ipellie

Amy Prouty

Le dessin est la forme d'art qui a fini par abolir les obstacles entre les artistes inuits et le milieu de l'art contemporain mondial. Depuis le milieu des années 2000, les œuvres de graphistes comme Tim Pitsiulak, Annie Pootoogook et Jutai Toonoo ne sont plus perçues comme des « curiosités » de galeries commerciales ; elles figurent souvent au premier plan dans les institutions et les biennales d'art. Et si chacun de ces artistes exprime une esthétique qui le distingue, ils ont en commun le recours à la satire.

On voit la satire dans l'ironie espiègle de *Watching Seal Hunting on Television* (2002-2003), de Pootoogook, où elle juxtapose, dans le style intimiste qui est la marque de ses esquisses, l'image romantique du chasseur inuit véhiculée par la télévision et la banalité de la vie quotidienne dans sa communauté. On la voit aussi chez Pitsiulak : connu pour ses grands dessins d'animaux sauvages rendus au crayon avec un réalisme photographique, celui-ci a aussi produit des images comme *Ice Dance* (2012), où la faune nordique, dans sa représentation sentimentale typique, se déchaîne dans un breakdance improvisé. Quant à Toonoo, il a satirisé tout au long de sa carrière les attentes à l'égard de l'art inuit en créant expressément des images non idéalisées, comme *Shitty Summer* (2011), un paysage de toundra entièrement couvert de jurons répétés griffonnés frénétiquement au bâton à l'huile.

On ne s'étonnera pas, sans doute, que dans un milieu artistique qui n'hésite pas à marchandiser le traumatisme, l'humour et l'espièglerie tissés dans ces images soient négligés au profit de thèmes plus sombres. C'est dommage, car la satire, dans les dessins inuits contemporains, agit souvent comme une puissante stratégie décoloniale – une approche actuelle qui, tout en montrant du doigt les nombreux traumatismes liés à la colonisation, est respectueuse du savoir ancestral des Inuits. Beaucoup d'artistes inuits contemporains exploitent leur part de cette tradition. Cependant, le corpus formé par les caricatures d'Alootook Ipellie s'impose à l'analyse dans la mesure où il annonce la manière dont les dessins inuits et leur humour subversif en viendront à agir sur le milieu artistique dominant. L'œuvre d'Ipellie illustre la renaissance d'une ancienne tradition inuite dans laquelle la satire est une stratégie de décolonisation.

La vie et la carrière d'Ipellie se déroulent parallèlement à la colonisation agressive de l'Inuit Nunangat¹. Né dans un campement de chasse sur l'île de Baffin en 1951, il a vécu une enfance tumultueuse et traumatisante. Il a passé une grande partie de sa jeunesse à faire des allers-retours entre sa terre natale et le monde étranger des *Qallunaat* (mot inuktitut qui désigne les colons), dans le sud, et a fini par s'installer à Ottawa. En 1972, il a commencé à travailler à l'Inuit Tapiriit Kanatami, organisation politique qui venait d'être fondée dans cette ville. Tout en traduisant et en rédigeant des textes pour la publication mensuelle de l'organisme, *Inuit Monthly*, il dessinait de petites illustrations pour remplir les blancs entre les articles. De là naitrait par la suite la bande dessinée *Ice Box*, parue la première fois dans le numéro de janvier 1974 et publiée jusqu'en 1982. Centrés sur la vie d'une famille inuite, les dessins reprenaient les thèmes politiques des articles et raillaient souvent la vision que les *Qallunaat* avaient des Inuits et de l'Arctique. Ipellie est retourné à la caricature au début des années 1990, avec une nouvelle bande dessinée, *Nuna and Vut*, cette fois pour le *Nunatsiaq News* d'Iqaluit. Il y explorait, comme dans ses dessins antérieurs, les tensions entre la vision du monde des Inuits

et celle des *Qallunaat*. Dans un retour sur sa carrière en 1997, l'artiste explique : « L'une des forces motrices de tout ce que j'écris, de tout ce que je produis, c'est la difficulté incroyable qu'il y a à interpréter le mélange des deux cultures très différentes avec lesquelles je dois composer chaque jour, que je le veuille ou non². »

L'esprit satirique inuit a ses racines dans l'*unipkaaqtuat*, mot qu'on peut traduire par « mythe » ou « légende » – sans que l'analogie soit tout à fait exacte. Ces histoires sont aussi diverses que les peuples inuits, la souplesse inhérente à la tradition orale autorisant les conteurs à broder à leur convenance pour satisfaire leur communauté ; pourtant, au-delà des variantes locales, beaucoup de récits regorgent de passages humoristiques, ce qui nous permet d'observer comment la satire s'est perpétuée depuis les temps les plus anciens jusqu'à aujourd'hui. Le linguiste Alex Spalding souligne que les *unipkaaqtuat* ont une fonction avant tout didactique et qu'ils « conservent en tout temps un degré élevé d'humour mordant et de satire³ ». L'humour enseigne à l'auditoire les comportements appropriés, ceux qui sont conformes aux valeurs traditionnelles, les *Inuit Qaujimaqatuqangit* (« ce que les Inuits savent depuis toujours »)⁴. En général, ces valeurs privilégient l'harmonie et la communauté plutôt

1 — L'expression *Inuit Nunangat* désigne les quatre régions inuites du Canada : la région désignée des Inuvialuit, le Nunavut, le Nunavik et le Nunatsiavut.

2 — Alootook Ipellie, « Thirsty for Life: A Nomad Learns to Write and Draw », dans John Moss (dir.), *Echoing Silence: Essays on Arctic Narrative*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, p. 100. [Trad. libre]

3 — Alex Spalding, *Eight Inuit Myths/Inuit Unipkaaqtuat Pingasuniarvinilit*, Ottawa, Musées nationaux du Canada, 1979, p. vi. [Trad. libre]

4 — Frank Tester et Peter Irniq, « *Inuit Qaujimaqatuqangit: Social History, Politics and the Practice of Resistance* », *Arctic*, vol. 61, n° 1 (2008), p. 48.

Dans l'art inuit contemporain, l'humour joue un rôle semblable à celui du duel de chansons : la satire sert à dévoiler les problèmes et à illustrer le comportement approprié en tournant en dérision les *Qallunaat* et leurs idéologies coloniales.

que l'individu. Par conséquent, dans les *unipk-kaaqtuat*, les comportements abusifs ou égoïstes sont punis, tandis que la bonté, la vivacité d'esprit et la débrouillardise sont récompensées.

La satire promeut ces valeurs en déployant un jeu complexe de stratégies sociales qui évitent la confrontation directe, en même temps qu'elles corrigent les comportements indésirables et permettent de transiger avec une émotion puissante, mélange de crainte et de respect, que les Inuits appellent *ilira*. C'est un concept difficilement traduisible, que l'anthropologue Jean Briggs explique ainsi : « *Ilira* est en partie ce que nous nommerions du respect, voire de la révérence envers les habiletés supérieures, le statut ou le pouvoir punitif, peut-être même la force de caractère, d'une personne [...]. La personne qui n'a pas appris à éprouver l'*ilira* est dangereuse [...]. Mais nul n'aime éprouver cette émotion ; elle fait se sentir gêné, anxieux et inhibé. La personne qui éprouve l'*ilira* se replie sur elle-même en silence ou elle pleure (si c'est un enfant) ; elle ne mange pas et refuse le présent tendu, elle est incapable de rire ou de plaisanter⁵. »

La fonction sociale de la satire inuite consiste en grande partie à éviter cette émotion complexe. Les travaux de Briggs ont montré que les exagérations ludiques et les taquineries permettent d'exprimer indirectement les requêtes, les souhaits et les plaintes⁶. Quand une personne ne se conduit pas correctement, elle devient l'objet de plaisanteries ou de moqueries de la part de la communauté, qui veut ainsi corriger son comportement. En cas de tensions particulièrement fortes, des duels de chansons satiriques servent à exprimer les doléances en évitant la violence. Selon Briggs, ces duels ironiques et métaphoriques « inscrivent le conflit dans une forme artistique, le circonscrivent dans un rituel, le camouflent derrière l'ironie et l'ambiguïté du genre, en même temps qu'ils le rendent public en attirant sur lui l'attention de la communauté tout entière⁷ ». Cette façon de gérer un conflit fonctionne dans une société où tous les membres comprennent et respectent ce code de conduite. Toutefois, comme le fait remarquer Rosemarie Kuptana, l'approche interpersonnelle agressive des *Qallunaat* était propre à provoquer l'*ilira*, si bien que les Inuits étaient nombreux à ne pas pouvoir s'opposer à leurs exigences⁸. Dans l'art inuit contemporain, l'humour joue un rôle semblable à celui du duel de chansons : la satire sert à dévoiler les problèmes et à illustrer le comportement approprié en tournant en dérision les *Qallunaat* et leurs idéologies coloniales. Par exemple, un dessin tiré du livre d'Ipellie paru en 1993, *Arctic Dreams and Nightmares*, représente l'actrice française Brigitte Bardot, militante opposée à la chasse aux phoques devenue le visage du mouvement antifourrure. Les manifestations ont connu un tel succès que des restrictions légales ont été

imposées à la vente de fourrures, ce qui a eu un effet dévastateur sur l'économie des communautés inuites. Ipellie dépeint Bardot comme une hypocrite, emmitoufflée dans un manteau de fourrure, au bras d'un amant inuit, inconsciente du phoque diabolique qui s'approche d'elle par derrière, armé d'un bâton.

Le retour en force de cette pédagogie séculaire à titre de stratégie décoloniale est évident dès les premières caricatures d'Ipellie. L'une d'entre elles, datant de 1981 et intitulée *Canadian Government Laboratory* (« Laboratoire du gouvernement canadien »), représente des fonctionnaires en train de construire l'Inuit « idéal », robotisé, doté d'un cerveau de ministre et enchanté à l'idée de construire des pipelines au Nunavut. Sur une autre, un Inuit en traineau à chiens dépasse à toute allure un homme frustré en train de réparer une moto-neige, à qui il lance d'un ton moqueur : « *Well, brother, that's progress!* » (« Ben, mon vieux, ça, c'est le progrès ! ») Dans ses caricatures, Ipellie emploie une stratégie qui correspond à ce que la commissaire d'exposition et historienne de l'art inuite Heather Igloliorte appelle la « résilience ». Pour elle, la résilience est une réaction à l'oppression qui se distingue significativement de la résistance : la résilience se nourrit des valeurs inuites, qui accordent la primauté au communautaire sur l'individuel, et on « la cultive en adoptant des mécanismes de défense matures, comme l'humour et l'altruisme⁹ ». Les satires dessinées par Ipellie alimentent cette résilience, et il est remarquable que ses caricatures, qui se moquent non seulement des *Qallunaat*, mais également des lecteurs inuits, aient été publiées presque exclusivement par des magazines inuits.

La colonisation de l'Arctique s'est avérée extraordinairement dévastatrice pour les Inuits. Les années de jeunesse d'Ipellie sont celles des politiques sociales assimilationnistes agressives, des déplacements forcés, de l'abattage des chiens de traineau, des écoles et pensionnats qui arrachaient les enfants à leurs familles, de la perturbation des activités saisonnières, de l'interdiction de l'inuktitut, et des répercussions intergénérationnelles des traumatismes liés à la violence physique et sexuelle. Les Inuits, de plus, ont été dépossédés de leur humour. Les missionnaires avaient interdit les histoires paillardes et les rituels chamaniques, et les *Qallunaat* ont pris l'habitude de représenter les Inuits comme des chasseurs stoïques et sans humour, des primitifs immatures, naïfs, déssexualisés et dépendants de la guidance de l'homme blanc pour survivre. Ann Fienup-Riordan appelle « orientalisme eskimo¹⁰ » cette image des Inuits en nobles sauvages incapables de maîtriser leur destin ni leurs terres, et c'est à ce stéréotype que les dessins d'Ipellie s'attaquent directement. Dans une œuvre sans titre datant de 1994, on

Alootook Ipellie

Dessin tiré du livre | drawing
from the book *Arctic Dreams*
and *Nightmares*, 1993.

Photo : permission de | courtesy of
Theytus Books



voit le personnage du chamane (autoportrait de l'artiste) en train d'observer deux Inuits à l'aide de jumelles. L'un des hommes est vêtu du pagne végétal et de la couronne de fleurs des jeunes Polynésiennes, et l'autre, qui danse, porte un masque de bois africain; l'image satirise la performativité du «primitivisme» que les *Qallunaat* recherchent dans l'Autre racialisé.

Un grand nombre de stéréotypes persistants au sujet des Inuits trouvent leur source dans le « documentaire » très populaire de Robert Flaherty tourné en 1922, *Nanook of the North* (*Nanouk l'Esquimau*), film qui dépeint l'Inuit sous la forme d'un noble sauvage technologiquement incompetent et qui a planté le décor des politiques paternalistes du gouvernement canadien. Ce n'est pas une coïncidence si le personnage principal de la bande dessinée d'Ipellie, dans la série *Ice Box*, porte le même nom que le protagoniste du film. Ce Nanook, qui à maints égards constitue l'antithèse de l'artiste - Inuit urbain et instruit -, est un homme drapé de fourrures, dents en avant et cheveux au bol : une caricature grossière qui souligne le caractère ridicule du primitivisme. Dans un des premiers dessins, datant de 1974, Nanook marche dans une rue animée de Toronto - de lointains gratte-ciels encadrent la composition. Il tient une pancarte sur laquelle on peut lire : « Je suis Nanouk du Grand Nord. Je suis ici pour déterrer le grand-père de quelqu'un et découvrir la vie

fascinante des Torontois d'une autre époque. Bonne journée! » C'est un trait évident contre les archéologues *qallunaat* qui exhumaient les restes inuits afin de les exposer dans les musées.

Ipellie a décrit les difficultés qu'il a eues à faire accepter et promouvoir ses dessins dans les milieux de l'art. Pour un marché encore mal à l'aise avec tout ce qui ne représentait pas la faune arctique ou la vie avant le contact avec les Européens, ses œuvres étaient difficiles à catégoriser. Selon lui, la réaction des « gardiens de l'Art inuit » était « le désintérêt, dans le meilleur des cas. [...] Était-ce parce que mon travail était difficile à catégoriser et, par conséquent, incompatible avec le moule qu'ils avaient si solidement bâti et aidé à protéger au nom de mes compagnons artistes inuits¹¹ ? » Malgré les déceptions répétées, Ipellie a persévéré, créant sans relâche des œuvres qui défiaient les stéréotypes sur les Inuits et la primauté des idéologies *qallunaat* sur le savoir inuit. Alootook Ipellie est mort en 2007, juste au moment où l'art inuit venait à bout des obstacles des milieux contemporains. Ses dessins auront marqué le début d'une ère nouvelle pour l'art de son peuple, celle qui a vu les traditions satiriques être adaptées et utilisées de façon créative pour remettre en question les préjugés coloniaux sur les Inuits et leur art.

Traduit de l'anglais par **Sophie Chisogne**

5 — Jean Briggs, *Inuit Morality Play: The Emotional Education of a Three-Year-Old*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1998, p. 148. [Trad. libre]

6 — Jean Briggs, « Conflict Management in a Modern Inuit Community », dans Megan Bieseke, Robert K. Hitchcock et Peter P. Schweitzer (dir.), *Hunters and Gatherers in the Modern World: Conflict, Resistance, and Self-Determination*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2000, p. 111.

7 — Ibid. [Trad. libre]

8 — Rosemarie Kuptana, « Ilira, or Why it was Unthinkable for Inuit to Challenge Qallunaat Authority », *Inuit Art Quarterly*, vol. 8, n° 3 (automne 1993), p. 5-7.

9 — Heather Igloliorte, « The Inuit of Our Imagination », dans Gerald McMaster (dir.), *Inuit Modern*, Toronto, Art Gallery of Ontario, 2010, p. 44-45. [Trad. libre]

10 — Ann Fienup-Riordan, *Freeze-Frame: Alaska Eskimos in the Movies*, Seattle, University of Washington Press, 1995, p. xi-xii.

11 — Alootook Ipellie, *Arctic Dreams and Nightmares*, Penticton, Theytus Books, 1993, p. xvi-xvii. [Trad. libre]