

D'un point de vue inuit Les films des Productions Igloodik Isuma

Sylvano Santini

Number 225, March–April 2009

Phénomènes contemporains de la culture inuit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16673ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Santini, S. (2009). D'un point de vue inuit : les films des Productions Igloodik Isuma. *Spirale*, (225), 19–22.

D'un point de vue inuit

Les films des Productions Igloodik Isuma

www.isuma.ca

par SYLVANO SANTINI

Je pourrais me souvenir de beaucoup de films sur les autochtones qui ont soulevé pour moi un problème d'interprétation. Je pourrais me souvenir ainsi de certains films de Lamothe sur les Innus ou, mieux encore, de quelques films de Perrault. Je pourrais me souvenir d'une scène dans un des films de ce dernier où un autochtone exprime son désarroi de se sentir pris entre deux cultures — l'une dont il ne se souvient plus et l'autre qui lui est encore étrangère —, par la formule frappante : « j'suis tout mêlé ». Quand j'ai vu cette scène, j'ai vraiment eu l'impression que cet homme avait perdu tous ses repères, autant dire toute espèce d'expérience. Mais était-ce bien le cas? Était-il vraiment dépossédé de son expérience ou n'avait-il simplement plus la chance de l'exprimer et de l'actualiser dans sa situation? Ce serait cela, l'interprétation : son désarroi était-il existentiel ou pratique? Sans doute n'y a-t-il aucun moyen de trancher clairement la question, surtout si on considère que les liens entre existence et situation sociopolitique doivent s'envisager autrement, j'imagine, dès que l'on sort du dualisme individu/société qui conditionne notre propre jeu de langage interprétatif. Rien ne me permettrait alors de trancher, sinon peut-être le fait que le film, ayant été réalisé par un Blanc, c'est-à-dire un des miens, devrait sans doute rejoindre une représentation qui m'est habituelle et qui correspond à l'idée que l'« autochtone » est un être totalement brisé, anéanti par l'arrivée des Blancs. Les films de Perrault sont sans doute trop subtils pour se contenter de ce genre de représentation. *Le goût de la farine* n'en témoignerait-il pas, en essayant de montrer l'impossibilité d'une rencontre un tant soit peu authentique entre trois hommes blancs (un anthropologue, un biologiste et un jésuite) et un autochtone? À ces trois personnages, il faudrait ajouter le point de vue filmé par Perrault, car, bien qu'il fût hors champ, le cinéaste orientait le contenu. Ses images se situaient sur le même plan interprétatif que celui qui conditionnait les actions des trois personnages, avec cela en plus, cependant, qu'il l'a rendu visible.

Pour éviter ce type de problème d'interprétation, on peut se référer à l'expérience filmique de Sol Worth et John Adair qui semblaient avoir retenu la leçon de Malinowski en mettant une caméra dans les mains des Navajo au début des années 1970 pour leur laisser la possibilité de se filmer eux-mêmes de l'intérieur. Plus près de nous, depuis 2003, on peut évoquer l'initiative de Manon Barbeau et sa Wapikoni mobile qui tente un genre d'expérience similaire en mettant du matériel cinématographique à la disposition de jeunes autochtones. Si cette expérience nous permet d'avoir accès à la vision du monde de ces jeunes, comme

c'était le vœu de Worth et Adair, elle diverge toutefois sur un point : l'initiative de la Wapikoni tient surtout à la volonté de contrer des problèmes sociaux en stimulant les jeunes à faire quelque chose. Ces deux expériences sembleraient, à elles seules, avoir réussi à déconditionner l'interprétation en donnant aux autochtones la possibilité de s'autoreprésenter.

Politique de l'autoreprésentation

Si tous ces souvenirs qui me reviennent en mémoire ont conditionné mon récit de la genèse de l'autonomie de la représentation cinématographique des sociétés autochtones, j'ai nettement l'impression que le projet vidéographique des Productions Igloodik Isuma mis sur pied en 1990 modifie ma perception des choses.

Les fondateurs du projet Isuma, Zacharias Kunuk et Norman Cohn, ont voulu approfondir le sens de l'autoreprésentation d'une collectivité, celle des Inuit, en intervenant directement dans ce qui en conditionne la surface apparente. Il était question pour eux de détourner la représentation pour le moins moyenâgeuse et naïve des Inuit de *Nanook of the North* de Flaherty, ou encore celle assez juste mais non moins pittoresque de la série *Netsilik* de Balikci, en les laissant raconter leurs propres histoires. Le premier film indépendant de Kunuk réalisé dans les années 1980, avant même la fondation d'Isuma, manifestait cette volonté dès le titre : *From Inuk Point of View*. Avec Isuma, Kunuk prolonge ce désir d'autoreprésentation qui se distingue, du reste, de l'expérience filmique de Worth et Adair : aucun étranger n'a mis la caméra dans les mains des Inuit, elle y est arrivée par l'entremise de Zach Kunuk qui a acheté du matériel cinématographique en vendant ses sculptures à Montréal.

Le problème est sans doute plus complexe, car à Igloolik, il y avait déjà, avant la fondation d'Isuma, une télévision (Inuit Broadcasting Corporation) qui tentait de proposer autre chose que des images du mode de vie des gens du Sud et de laisser ainsi les Inuit se voir et s'entendre eux-mêmes. Kunuk a fait ses débuts comme vidéaste à la IBC, mais quelque chose n'allait pas selon lui avec la structure de celle-ci. Même si la visée d'IBC était légitime et donnait une image moins pittoresque des Inuit, le projet avait été mis sur pied et était géré, de droit, par des Blancs : IBC est une créature d'Ottawa qui a pour modèle de production la CBC. En critiquant la structure de la IBC et en s'y opposant, Kunuk fut amené à démissionner et à fonder Isuma en collaboration avec Cohn, ce qu'il faut voir comme un acte politique. Dans l'esprit des deux fondateurs, l'autoreprésentation des Inuit ne pouvait pas seulement se régler en laissant ces derniers tourner eux-mêmes leurs propres images : il fallait leur laisser aussi le soin de se produire, de s'organiser, de gérer les subventions et de distribuer eux-mêmes leurs films. L'autonomie à laquelle fait référence Isuma signifie non pas seulement réaliser soi-même ses propres images mais aussi s'autoproduire. Dans un vocabulaire marxiste, on dirait qu'ils ont voulu tout bonnement se réapproprier les modes de production de leur représentation : les Inuit ne doivent pas être simplement les auteurs de leurs propres images, mais en être les propriétaires collectifs.

Isuma & Cie

Kunuk et Cohn ne veulent pas avoir les mains liées ni rien devoir à personne, non pas pour s'attribuer bêtement tous les pouvoirs, mais pour mettre en place ce qu'on appellerait un « projet structurant » pour toute la collectivité. Réalisée en inuktitut et sous-titrée en anglais et en français dans certains cas, une bonne partie des documentaires d'Isuma a pour but de sauvegarder, sur support vidéo, le mode de vie traditionnel des Inuit avant 1950 — c'est-à-dire avant leur installation forcée dans des maisons et leur éducation à l'école —, à partir de la mémoire des anciens qui sont encore vivants aujourd'hui. La série *Nunavut* réalisée par Kunuk en 1995 en est le meilleur exemple, essentiellement composée de reconstructions historiques qui représentent autant les techniques de pêche, de chasse, de construction d'igloo, etc., que la vie sociale dans son ensemble, du matin au

soir. Ces films essaient de reconstituer l'histoire le plus fidèlement possible, bien qu'ils laissent voir, dans certaines images, des objets du monde moderne, comme une montre-bracelet ou autres scories du même genre. Ne cherchant pas à en effacer les traces au montage, les réalisateurs veulent peut-être produire un effet de distanciation qui conviendrait à la préoccupation sociale qui oriente leur mise en scène.

Mais ce qui importe davantage que la fidélité historique pour Kunuk, c'est la participation des habitants d'Igloolik dans la réalisation des films. La reconstitution des différentes techniques traditionnelles permet alors à certains Inuit de reprendre contact avec celles-ci, ce que la plupart d'entre eux n'avaient jamais fait auparavant. Et Kunuk ne s'arrête pas là, il entend exploiter au maximum la dimension pratique de ses films en permettant à quelques habitants d'Igloolik de percevoir un salaire durant le tournage. Si Isuma assure une fonction culturelle, voire artistique, elle est aussi, pour ses fondateurs, une compagnie qui embauche.

Les fondateurs du projet Isuma, Zacharias Kunuk et Norman Cohn, ont voulu approfondir le sens de l'autoreprésentation d'une collectivité, celle des Inuit, en intervenant directement dans ce qui en conditionne la surface apparente. Il était question pour eux de détourner la représentation pour le moins moyenâgeuse et naïve des Inuit de Nanook of the North de Flaherty, ou encore celle assez juste mais non moins pittoresque de la série Netsilik de Balikci, en les laissant raconter leurs propres histoires.

Esthétique intéressée

Influencée par Norman Cohn (étasunien d'origine et le seul qui ne soit pas Inuit à Isuma) qui pratique la vidéo depuis plus de quarante ans et qui a assuré la direction de la photographie de la plupart des films de Kunuk, la mise en forme des images tournées par Isuma rappelle, à plusieurs égards, certains procédés du cinéma direct qui permettent d'accentuer l'effet de proximité et de présence en écartant, entre autres choses, l'intervention du réalisateur dans les prises de vue et du son. On pense particulièrement ici à l'utilisation du grand angle et de la caméra à l'épaule, à l'absence de voix hors champ ou de sous-titres explicatifs, à la facture de la prise unique et, enfin, à l'adaptation du tournage au climat

et aux circonstances. En laissant de plus aux comédiens la liberté d'improviser leurs dialogues, les films d'Isuma leur octroient une part active dans la production du film et donc dans la reconstitution de la vie traditionnelle. La cohérence de cette mise en forme, expression de la beauté des films d'Isuma, relève d'une esthétique pragmatique puisqu'elle suscite, de manière intéressée, un effet précis : mettre en œuvre une énonciation collective qui s'appuierait sur une expérience vécue au rythme de la vie des gens et des événements dans le Grand Nord. On pourrait peut-être parler de « co-fabulation », comme on l'a déjà proposé pour les films de Perrault à l'Isle-aux-Coudres. Il y a certainement quelque chose de cet ordre puisque l'acte de mémoire donne lieu à des actions réelles effectuées par un ensemble d'individus. Mais l'aspect pratique de l'esthétique des films d'Isuma ne concerne pas seulement cette instance énonciative, il cherche également à exprimer, dans la mise en forme des images, le mode collectif d'organisation de la société inuit. Isuma ne désire donc pas produire un cinéma d'auteur, des œuvres orientées et dirigées par une subjectivité individuelle, mais plutôt, à l'inverse, des productions communes en situation. Ses films semblent prouver de manière non équivoque que les procédés du cinéma direct sont moins des techniques cinématographiques historiquement datées qu'un art lié par nature à l'expression d'une collectivité dans son milieu. Je crois que c'est un peu ce que Kunuk a en tête lorsqu'il prétend que les productions du Sud auraient une leçon à tirer d'Isuma.

On a déjà émis l'idée que la réalisation de bons films de fiction aurait été retardée au Québec au tournant des années 1970 parce qu'une grande partie des réalisateurs avaient appris à faire du cinéma à l'école du direct. Cette hypothèse me semble saisir, au mieux, quelque chose du contexte cinématographique québécois, mais elle ne dit rien du cinéma lui-même, car à peu près toutes les techniques du cinéma direct ont été reprises dans le cinéma de fiction. La petite histoire d'Isuma est éclairante sur ce point. Le film de fiction de Zach Kunuk, *Atanarjuat : The Fast Runner*, lauréat de la caméra d'or à Cannes en 2001, relate une légende inuit en restant fidèle à l'esthétique de ses documentaires précédents. La proximité indéniable entre ses documentaires et ses fictions (sa plus récente est *Le journal de Knud Rasmussen*, 2005) prouve que la différence des genres est parfois secondaire dans l'analyse d'un film, et qu'elle ne doit pas toujours se faire aux dépens de l'effet recherché. Même si Kunuk a reçu son prix à Cannes et qu'il y a fait un discours en inuktitut, *Atanarjuat* reste un film produit et réalisé par une action collective. Ce que Benjamin a dit du conteur correspond bien à Kunuk : « *Le grand conteur s'enracinera toujours dans le peuple, et principalement dans les couches artisanales. Ce qu'il sait par ouï-dire, le conteur l'assimile à sa propre substance.* » Sans avoir aucune connaissance précise des Inuit, je sens que ce film transmet des expériences, sans pour autant regorger d'informations détaillées qui seraient destinées aux non Inuit. Ce qui m'échappe du film de Kunuk, c'est son rythme, son climat, son tempérament, si tant est qu'un film puisse posséder une personnalité. Je ne parle pas seulement du contenu des images, mais aussi de leur durée et de leur enchaînement. Tout y est suggéré, bien qu'il soit clair et évident que ce film est enraciné dans la vie du peuple inuit.

Temporalité propre

Tout regard qui plonge dans un peuple et dans ses légendes tente d'exprimer le temps qui est propre à ce peuple. Un documentaire de Zach Kunuk, *Nanugiurutiga (My First Polar Bear, 2000)*, peut éclairer cette proposition. Ce film s'ouvre sur le souvenir d'un vieil homme qui, né dans les « vieux jours » comme il dit, raconte sa première rencontre avec un ours polaire lorsqu'il était jeune. La caméra filme l'homme à mi-corps, assis, laissant voir derrière lui un mur rempli de dessins d'enfants, comme si l'interview avait lieu dans une classe d'école primaire. L'immersion de cet homme dans cet espace enfantin métaphorise efficacement son acte de souvenir. Sans briser son récit, le montage du film fait alterner des images de l'homme en train de raconter et celles d'un jeune garçon qui accompagne des adultes à la chasse à l'ours polaire en motoneige. Manifestement, ces dernières images ne sont pas la reconstitution de la chasse à laquelle aurait pris part le vieil homme lorsqu'il était jeune. Pourtant, il y a une relation entre cet aîné qui se souvient et ce jeune Inuit dont on présume qu'il voit pour la première fois un ours polaire d'aussi près ; une relation qui les rapproche en faisant le pont entre la génération qui se souvient et celle qui en train de vivre une expérience dont elle se souviendra plus tard. Le sujet du film se situe exactement entre les deux, entre le souvenir et l'expérience qui deviendra souvenir. Cet entre-deux apparaît comme l'image du lien entre le passé et le présent, laquelle est au cœur d'une grande partie des films produits par Isuma. Et pendant que la résonance entre le souvenir du vieil homme et l'expérience du jeune donne l'impression que le temps se fige, on voit l'ours, qui a reçu une balle, cracher du sang et agoniser en gros plan. L'image est d'autant plus saisissante qu'elle est très rare puisque nous sommes, nous gens du Sud, plutôt habitués à voir l'ours polaire dans de beaux documentaires sur la faune et enclins à vouloir protéger son image immaculée. Ici, les images de l'ours baignant dans son sang nous font vivre émotionnellement cette chasse, mais elles tentent en outre de nous faire sentir une résonance entre la mort de l'ours et le temps qui semble s'abolir dans l'union du souvenir du vieil homme et de l'expérience du jeune. La chasse représentée dans ce film revêt le caractère général du rituel. Et c'est dans cet esprit qu'il faut concevoir la mort de l'ours que l'on voit en gros plan : elle vaut pour toutes les autres. Ce film semble arrêter le temps sans pourtant

se détacher de la réalité en train de se faire. Par ce paradoxe apparent, il exprime une temporalité propre aux Inuit, celle d'un peuple dont le mode de vie avait très peu changé pendant 4 000 ans avant l'arrivée des Blancs, comme le rappelle souvent Kunuk.

Distribution expérimentale

L'espace manque ici pour parler des autres films produits par les Productions Igloolik Isuma, des films qui ne reproduisent plus la vie traditionnelle, mais qui sont ancrés dans les conditions de vie actuelles des Inuit. De plus, les productions Arnait Ikajurtigiit rattachées à Isuma et qui réalisent des films sur les femmes inuit (dont le long-métrage *Before Tomorrow* d'Arnait sorti récemment) méritent largement d'être mentionnées ici. Il convient enfin de préciser que la lecture du livre de Michael Robert Evans *Isuma. Inuit Video Art*

(2008) m'a guidé dans la brève histoire d'Isuma — cet ouvrage est une bonne introduction aux productions Isuma, même s'il n'y a aucune analyse en profondeur.

Précisons que les Productions Igloolik Isuma diffusent, depuis décembre 2007, tous leurs films sur [www.isuma.tv], même *Atanarjuat* et *Le journal de Knud Rasmussen*, ce qui représente, à mon avis, une conséquence directe de leur politique. Par ailleurs, toutes les personnes se considérant autochtones peuvent y déposer leurs films, pour autant que le contenu soit en rapport avec leurs conditions de vie. Misant sur l'autofinancement, comme *Radiohead*, les fondateurs d'Isuma font preuve d'une générosité qui manque aux grandes institutions comme l'ONF ou les archives de Radio-Canada. Même si le pari paraît audacieux, il est l'une des meilleures façons de faire voir leurs films plutôt que de les cacher ; des films qui, au demeurant, n'appartiennent pas à un seul individu mais à une collectivité qui désire se voir de l'intérieur et se faire entendre à l'extérieur. ●

Nick Sikkuark, **sans titre (Chamans volant au-dessus d'une mer de glace)**, 2005
Crayon de couleur, 14 x 16,25 po
Avec l'aimable permission de la Marion Scott Gallery, Vancouver

