

L'inuktitut et le corps-vocal dans le cinéma inuk : la décolonisation par le poème cinématographique

Karine Bertrand
Queen's University

Parmi les peuples ayant subi les affres d'une colonisation religieuse et linguistique, les Premières Nations du Québec et les Inuits du Nunavut et du Nunavik furent pendant de nombreuses décennies les spectateurs de leur représentation, leur épopée étant écrite, narrée et mise en images par des médiateurs externes, qui ne surent traduire avec justesse les subtilités d'une culture fondée sur l'oralité. Or, depuis les cinquante dernières années, les peuples inuits ont développé de nombreuses stratégies de décolonisation et de réappropriation culturelle, entre autres en utilisant leur propre langage ainsi qu'en « autochtonisant » le langage du colonisateur afin d'explorer les possibilités de renégociations de la langue. Au cinéma, cette décolonisation du langage se veut un acte politique de réclamation et d'affirmation identitaire. Que ce soit par des gestes tels que le refus d'inclure des sous-titres lors de la première d'un film tourné en langue autochtone (*The Searchers*, 2016, du réalisateur inuit Zacharias Kunuk) ou en ré-inventant, par des chants de gorge inuits, la trame sonore du documentaire romancé *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty (Tanya Tagaq, multiples représentations), les cinéastes et artisans autochtones multiplient ces gestes de *souveraineté visuelle*, un terme forgé par l'auteure Seneca Michelle Raheja (2010) et qui vise une action servant « à corriger la lentille coloniale » et « à considérer l'acte d'auto-représentation comme un acte de souveraineté » (Raheja, citée dans Dubé 1).

Dans cette optique, la remédiation des langues inuites se manifeste bien souvent à travers une oralité ainsi qu'une vocalité des mots et des images (tradition orale) qui rappellent le lien au territoire de même que la connexion au monde des ancêtres. En m'inspirant des travaux de Philippe Le Goff sur le corps-vocal inuit et de Michelle Raheja sur la souveraineté visuelle, je propose de montrer comment se déploient les caractéristiques du corps-vocal dans la poésie inuite, dans le long-métrage *Atanarjuat* (2001) de Zacharias Kunuk et dans les courts-métrages issus du Nunavut Animation Lab (2010). De même, nous verrons comment l'*inuitisation* du médium (cinéma, littérature) et les stratégies qui s'y rattachent (par exemple l'absence de sous-titres pour certains dialogues) encouragent l'auditoire à adopter de nouvelles positions spectatoriales.

Le cinéma inuit sous la lentille des critiques

Il est pertinent de préciser qu'à ce jour, le corpus de films fictionnels réalisés par des cinéastes inuits du Nunavik et du Nunavut demeure modeste. À l'exception de la trilogie d'Igloodik Isuma (*Atanarjuat*, 2001, *Le journal de Knud Rasmussen*, 2005 et *Le jour avant le lendemain*, 2008), quelques long-métrages d'Arnait Video productions (dont *Le jour avant le lendemain* et *Uvanga*, 2014) et certains courts-métrages issus du Nunavut Animation Lab, les œuvres sont méconnues ou tout simplement difficiles d'accès. Dans la mesure où je porte mon attention sur la remédiation de la tradition orale dans les films de fiction, les œuvres choisies répondent essentiellement aux critères recherchés, soit la présence d'une

histoire issue de l'oralité (poésie ou légende) et d'une diversité quant aux auteurs étudiés, d'où le choix d'inclure deux femmes cinéastes inuites dans notre analyse du Nunavut Animation Lab.

Le choix du corpus peut également être justifié par l'absence d'articles francophones faisant référence aux courts-métrages du Nunavut Animation Lab, exception faite d'un article que j'ai publié en 2017 dans la *Revue canadienne de littérature comparée*. S'il existe de nombreux articles sur *Atanarjuat*, un film phare en ce qui concerne le développement d'un cinéma inuit, la plupart d'entre eux sont rédigés en anglais et s'intéressent davantage au contexte de production, de réalisation et de réception de l'œuvre (Ginsberg, 2003; Congdon, 2013; Nolette, 2012). Du côté francophone, les articles portant sur le film *Atanarjuat* sont de courtes critiques qui se concentrent eux aussi sur le contexte de production et de réception de l'œuvre, hormis le mémoire de maîtrise de Maude Paquette qui consacre une courte section à l'étude de la représentation du territoire. C'est ainsi que je souhaite combler une lacune dans le corpus d'analyse francophone en étudiant une dimension peu explorée de l'œuvre de Kunuk et des courts-métrages du Nunavut Animation Lab.

En effet, l'article de Michelle Raheja (2007), qui traite de la souveraineté visuelle dans le cinéma autochtone en général et plus spécifiquement dans *Atanarjuat*, ajoute une dimension jusqu'alors inexplorée en suggérant de nouvelles attitudes d'écoute et d'analyse qui promeuvent la décolonisation des représentations autochtones dans le monde du cinéma. Je m'inspire de cette notion de souveraineté visuelle pour envisager la présence des langues autochtones à l'écran comme une stratégie de réappropriation culturelle et de décolonisation de l'image. La méthodologie utilisée est d'abord et avant tout l'analyse filmique, où la temporalité, l'utilisation du son et l'inuitisation du médium cinématographique sont mises de l'avant pour démontrer l'omniprésence du corps-vocal inuit et l'importance de la langue dans le cinéma réalisé au Nunavik et au Nunavut.

Langues autochtones et poésie inuite : identité et appartenance

Pour les peuples autochtones, la langue est directement reliée au territoire qui la façonne, et où la gestuelle, les intonations et la corporalité viennent parachever les périmètres du langage. Réexaminées dans un contexte contemporain, les langues traditionnelles et la tradition orale répondent aux besoins actuels des peuples autochtones en s'affichant comme des moyens efficaces de résistance, de décolonisation, de survivance, de réaffirmation identitaire et de guérison collective. Elles sont intimement reliées à l'identité culturelle et à la dynamique communautaire, comme le souligne Louis-Jacques Dorais dans son ouvrage, *Être huron, inuit, francophone, vietnamien... Propos sur la langue et l'identité* (2010) :

Le langage joue toujours un rôle primordial dans le développement et l'acquisition de la culture, puisque mieux qu'aucun autre mode de communication, il permet de transmettre une quantité illimitée de données de toutes sortes. Le partage, par l'individu, de la culture (y compris la langue) et de la vie sociale d'un ou plusieurs groupes humains donne à son identité — qui demeure unique — une dimension collective. (263)

De même, parce que l'identité de chacun « découle de l'interaction entre les diverses facettes fluides et dynamiques qui reposent sur l'histoire personnelle de l'individu et sur les contraintes

économiques, sociales, linguistiques et culturelles qui régissent la collectivité au sein de laquelle il vit », la langue, en tant que vecteur identitaire, joue un rôle important dans la sauvegarde de la culture (Dorais 189-190). C'est ainsi que depuis quelques décennies, les communautés inuites développent de nouvelles initiatives visant à redonner une plus grande visibilité aux langues traditionnelles, en créant des programmes de revitalisation et en produisant des documents (vidéo, audio, littérature, sites internet) qui assurent l'enregistrement et la sauvegarde de la langue et de la tradition orale. Alors que la plupart des langues autochtones en Amérique sont en danger d'extinction, l'inuktitut, langue parlée dans l'Arctique oriental canadien, comptait en 2016 un total de 41 650 locuteurs (65 % des habitants), ce qui la place en seconde position après le cri (Statistiques Canada 2016). Selon Dorais, la création du Nunavut en 1999, « qui a fait de l'inuktitut sa première langue officielle », a donné à cette langue « une légitimité qu'elle ne possédait pas avant » et qui fait en sorte que « le parler autochtone fait maintenant partie d'une identité ethnique inuite que la plupart des gens prennent à cœur » (200). Or, depuis les quinze dernières années, son utilisation a dramatiquement chuté du fait que l'anglais est souvent considéré comme une langue davantage utilitaire et moderne, employé par exemple dans le cadre du travail ou pour communiquer avec l'extérieur (internet, télévision), tandis que l'inuktitut « est fréquemment utilisé dans des circonstances où l'on cherche à renforcer la communauté inuit et à poursuivre la tradition » (*The Language of the Inuit* 275).

Parmi les différentes manifestations littéraires des langues autochtones, la poésie est sans doute celle qui reflète avec plus de puissance la dimension performative et dynamique du langage et plus précisément sa tactilité, son oralité et sa relation avec l'environnement physique. Elle est une manifestation créative du *savoir-être* et du *savoir-faire* (donc de la culture) qui prennent racine dans le territoire. Outre la représentation de la culture inuite, la poésie, comme le cinéma, est un outil qui sert à corriger les perceptions erronées et préjugés qui existent à l'égard des peuples inuits, par exemple cette image de « l'esquimau éternel sur une banquise inaccessible [...] isolé, stylite dans le ciel nordique, dans son innocence sauvage », ou, plus récemment, à répondre à des images violentes (pornographie, abus d'alcool, etc.) telles que celles du « film » expérimental controversé de Dominic Gagnon, *Of The North* (2015) (Dudemaine 55).

À cet effet, la poétesse Taqralik Partridge, originaire de la communauté de Kuujuaq (Nunavik), développe dans ses textes un discours contemporain sur les relations Nord-Sud, sur la perte de la culture et sur le corps de la femme « en tant que relais de la culture inuit et de ses valeurs, à travers ce qu'elle porte, ce qu'elle mange, les gestes qu'elle accomplit et la façon de les faire » (Duvicq 1). La représentation du corps-territoire renvoie à la tactilité du langage, à la dimension féminine du paysage nordique et à l'expression du corps en tant que prolongement du territoire :

I got you
I got you
wrapped up
in caribou
skin and wound
round with sealskin rope (*My Boy on the Corner*)

Et encore :

remember
how the river
mouth runs salty
and the geese fly
over and every bit
of wetness is chilled
down to thin
sheets of ice
and the moon
swells fuller in fall (*My Boy on the Corner*, cité dans Duvicq 1)

À cet égard, dans sa monographie sur le corps inuit, Michèle Therrien (1991) définit le corps-espace à travers une métaphore où ce dernier est à la fois maison de neige (igloo) et kayak, et où la connotation interne de l'igloo renvoie à la dimension féminine du corps (Mauzé 147). Par ailleurs, le poète inuk (Nunavut) Alootook Ipellie s'intéresse quant à lui aux thèmes entourant la spiritualité, le colonialisme et la navigation de l'identité culturelle. Dans son texte intitulé *How Noisy They Seem*, Ipellie soulève la question de la technologie qui, au-delà de l'intrusion dans la culture traditionnelle, sert aussi d'objet qui assure la transmission d'une culture appelée à se renouveler mais aussi d'un mode de vie tombé en désuétude :

I saw a picture today, in the pages of a book.
It spoke of many memories of when I was still a child:
 Snow covered the ground,
 And the rocky hills were cold and gray with frost.
 The sun was shining from the west,
And the shadows were dark against the whiteness of the
 hardened snow.

My body felt a chill
Looking at two Inuit boys playing with their sleigh,
For the fur of their hoods was frosted under their chins,
 From their breathing.

In the distance, I could see at least three dog teams going away,
 But I didn't know where they were going,
 For it was only a photo.

I thought to myself that they were probably going hunting,
To where they would surely find some seals basking on the ice.
 Seeing these things made me feel good inside,
And I was happy that I could still see the hidden beauty of the

land,
And know the feeling of silence. (Ipellie 1)

Ici encore, la question du territoire demeure centrale au récit, la simple illustration de lieux extérieurs familiers à l'auteur provoquant chez lui une réaction physique (« my body felt a chill ») et émotionnelle (« I was happy that I could still see the hidden beauty of the land ») suffisamment intense pour qu'il transcrive son expérience à l'écrit. Il existe ainsi de fortes connexions entre les thèmes exploités par les poètes inuits par exemple lorsque le poème, sous forme de chanson, est associé au souffle (*Sila*) et à la chasse, et que la chasse à son tour est accolée à la sexualité. Tous ces éléments (chasse, sexualité, mouvance du corps, phénomènes naturels) reprennent vie à travers des mots qui doivent être, sinon performés, du moins performatifs (McGrath 23). Les poèmes inuits, comme l'a souligné le célèbre explorateur (et poète lui-même) Knud Rasmussen, « n'arrivent pas comme des orchidées fragiles sorties des serres de poètes professionnels; ils fleurissent tel un saxifrage rugueux, abattu par les intempéries, et qui a pris racine dans le roc » (Rasmussen, cité dans Lowenstein 109). Le geste d'écriture devient alors un acte de *survivance*, c'est-à-dire l'affirmation d'une présence autochtone active, dynamique, qui existe bien au-delà de la passivité et de la victimisation (Vizenor 1).

Mais qu'en est-il lorsqu'il s'agit pour un artiste (poète, cinéaste, écrivain) d'exprimer, dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle (ou du moins, la langue du territoire), l'intensité d'une émotion, la vitalité d'une image, la beauté d'un paysage, la complexité d'une histoire et d'une culture? Le défi pour ces auteurs est d'apprendre à manipuler la langue du colonisateur de façon à faire entendre le rythme, les explosions sonores, le timbre et la poésie de la langue maternelle. De même, comme le souligne Sarah Henzi, certains auteurs explorent les possibilités de renégociations de la langue en intégrant « des mots, des expressions, voire des phrases complètes de leur langue maternelle à leurs écrits de langue anglaise ou française », ce qui leur permet de redécouvrir certaines dimensions de leur propre langue (79)¹. C'est donc en renouant avec la nature poétique et vivante de leur langue que les poètes parviennent à se rapprocher davantage de leur culture, à travers la dimension tactile du langage et surtout à travers l'intention qui détermine l'authenticité de ce qui est proféré.

C'est le cas notamment de la poétesse Joan Naviyuk Kane (Alaska) qui rédige ses poèmes en iñupiaq (un des grands ensembles des langues inuites) en s'inspirant pour ce faire d'un son ou de la tactilité d'un seul mot, ainsi que de la valeur sonore, émotionnelle ou intellectuelle de la langue. L'acte d'écrire dans sa langue maternelle mais aussi de traduire par la suite cette vocalité du corps dans la langue du colonisateur (l'anglais) permet alors de mettre à découvert la grande diversité des cultures inuites (du Nord). Le titre du poème *Compass* lorsque traduit par « *Uaatukitaaqtuq* » en iñupiaq nous aide à comprendre comment la langue, à partir d'un seul mot, crée de multiples paysages, idées et émotions. De même, le poème décrit la réalité physique de l'interlocuteur à l'aide de courtes

¹ L'auteure (Segal) mentionne l'expérience de la poétesse innue Joséphine Bacon qui, naviguant d'une langue à l'autre, a redécouvert certaines expressions de la langue innue qui appartiennent au temps du nomadisme.

déclarations, présentant un phénomène linguistique qui reflète, selon la poétesse, sa compréhension de l'inupiaq :

There's a certain physicality that I associate specifically with the Inupiaq language [...]. I know of more words in Inupiaq that have to do with the body or the natural world [...]. It's not until I'm looking at old texts or talking to elders that I have access to more specific kinds of language. (Naviyuk, citée dans Segal 1)

Traduit en langue anglaise, le poème cherche, par l'utilisation de verbes d'action, à reproduire le mouvement, la relation entre le corps et les éléments de la nature qui ont une emprise sur la femme et qui, en inupiaq, s'expriment par des noms (et non des verbes) :

I am cautious. The moon,
it can barely be sensed,
it cannot be helped.

I learned something, I am learning.
I am untangling a rope.
I am caught by a breaking wave. (Naviyuk dans Segal 1)

Enfin, la poétesse cherche, à travers son écriture, à mettre en évidence les particularités linguistiques, culturelles et sociales de sa culture, qui diverge selon elle des autres nations autochtones de l'Amérique.

Or, alors que l'émergence d'une littérature en langue autochtone fait partie d'une stratégie de réappropriation de la langue pour divers auteurs, la reconnaissance (très) récente d'un maigre corpus littéraire inuit au Nord du Québec et surtout dans l'Arctique place la langue dans une situation où elle ne peut s'émanciper complètement du regard de l'« autre ». Car la traversée de l'oralité à l'écriture, d'une narration créative et sujette au mouvement rotatoire à une narration statique et permanente, peut menacer la nature dynamique et changeante du récit oral en le faisant tenir dans des catégories qui sont utilisées par les civilisations écrites (Savard 57-59). Ainsi, la revitalisation de la langue ne peut se faire de manière intégrale dans le seul recours à l'écriture. L'oralité même des langues autochtones, où la performance joue un rôle de premier plan, doit alors se trouver une niche propice à sa pleine expression, et ce malgré les tentatives d'*oralisation* de l'écriture par la poésie ainsi que par le développement d'une pratique de l'écriture orale qui s'opère sous forme de dialogue, entre autres par la voie de l'écriture dramaturgique. D'où la nécessité pour les artistes autochtones de se tourner vers un médium qui permettra une conservation et une diffusion davantage complètes de la langue et de la tradition orale.

La remédiation de la tradition orale à l'écran et le Nunavut Animation Lab

Pouvant être définie comme un acte de communication et comme une « partie intégrante du système ontologique, social, relationnel, symbolique et organisationnel propre aux sociétés nomades de chasseurs-cueilleurs », la tradition orale se sert (entre autres) de la langue pour transmettre ce *savoir-être* et ce *savoir-faire* qui façonnent le mode de vie et imprègnent la mémoire collective des peuples

autochtones (Boucher 11). En l'absence d'un système d'écriture, la transmission orale des contes, des récits autobiographiques et des mythes cosmogoniques qui prenait parfois la forme de chants, de cérémonies et de danses, permettait la consolidation identitaire d'un groupe unifié par un système de croyances, de lois et de prescriptions constamment redynamisées à travers la performance du conteur qui écoutait, transposait et aménageait l'histoire selon le contexte vécu (Epes-Brown 27). Si l'on considère le fait que la tradition orale se transmet vocalement et bien souvent à l'aide d'artefacts visuels servant d'aide-mémoire, d'une part, et, de l'autre, que la nature du lien entre l'auditeur et le récepteur sous-entend une présence physique (en direct, virtuelle ou différée selon le cas), nous pouvons ainsi envisager, à la suite de Kristen Knopf, la remédiation de la tradition orale vers un médium électronique tel que la vidéo (télévision, cinéma, écran d'ordinateur) comme étant davantage propice à la transmission vocale et visuelle des récits :

[...] there is a link between oral tradition and film/video, since the latter medium works with means similar to those of oral tradition. In both communicative traditions, information is transported through visual and sonic effects. The television/VCR/DVD player/computer and screen projector are interconnective transmitters of information by visual and audio means. The indirect producer/audience contact could be similar to the direct contact between storyteller and audience in the oral tradition. (84)

Ainsi, même si le cinéma ne parvient guère à restituer le « ici et maintenant » propre à l'oralité, il parvient à traduire une réalité qui dépasse l'écriture. Interrogé à ce sujet, le cinéaste Zacharias Kunuk répond avec conviction que la vidéo demeure pour lui un médium de prédilection lorsqu'il s'agit de « filmer l'invisible » et de restituer avec davantage de justesse le monde inuit centré autour du chamanisme et d'une cohabitation avec le territoire et ses habitants. Ainsi, la culture de tournage communautaire (« from Inuk point of view » (Kunuk, cité dans Saladin d'Anglure 12)) et l'adaptation du médium à cette *façon de faire* inuite contribuent à l'atmosphère générale de l'œuvre et à la sauvegarde de plusieurs fragments de cette aura de l'oralité.

Dans cette veine, les artisans inuits ayant participé en 2012 au Nunavut Animation Lab, une initiative de l'ONF (Office national du film du Canada) et du projet *Unikkausivut : transmettre nos histoires*², se servent de l'animation cinématographique pour mettre en image la richesse de leur culture et illustrer des légendes traditionnelles (*Qalupalik*, *Lumaajuj*) ainsi que la beauté du territoire (*I Am but a Little Woman*). Le court-métrage d'animation *Lumaajuj* (Alethea Anarquq-Baril, 2010) puise à même la légende épique *Le garçon aveugle et le buard* pour raconter le récit d'une vengeance portant les stigmates du chamanisme. La cinéaste Anarquq-Baril, principalement connue pour ses documentaires à portée sociale et politique (*Angry Inuk*, 2016 et *Tunniit, Retracing the Lines of Inuit Tattoo*, 2011), redonne vie au personnage populaire (et craint) de *Lumaajuj*, que l'on retrouve dans de nombreuses épopées issues de la tradition orale inuite (*The Legend of Lumaajuj*, *The Boy and the Loon*). Narrée en langue anglaise par

² Le projet *Unikkausivut : transmettre nos histoires*, rassemble des documentaires (courts et long-métrages) et films d'animation sur le peuple inuit, réalisés par des cinéastes inuits et non-autochtones. Une sélection de soixante films est disponible pour visionnement sur le site de l'ONF, tandis que le coffret DVD du même nom rassemble 24 œuvres en inuktitut, en français et en anglais.

la réalisatrice, l'animation nous ramène à un temps où les humains et les animaux partageaient un même langage, et où le territoire et ses quatre éléments (air, eau, feu et air) pouvaient être à la fois des alliés précieux et des ennemis cruels. Les images, animées par un doux bercement (vagues qui tanguent, couleurs sobres des paysages et contours flous des montagnes), donnent à voir — ou plutôt à ressentir — un monde où ciel et mer semblent unis dans une même atmosphère fluide et où l'invisible côtoie le monde tangible des humains. L'importance accordée aux différentes sonorités et vocalités, par exemple les cris nocturnes animaliers et les échos de chants de gorge mêlés aux sons des vagues qui imputent aux images cette qualité immatérielle et traduisent le climat incertain qui règne dans ce monde du chamanisme, met aussi en évidence l'existence d'un langage vocal puisant ses origines dans le corps et dans le territoire :

Le corps est pleinement une dimension du langage habité par la voix et le silence. L'espace arctique, dépourvu d'arbres, n'offre quasiment aucun abri naturel. Il faut inventer, fabriquer, construire et le corps est à la fois refuge et outil. Il est également un élément indissociable de la nature dans laquelle l'Inuk puise toutes les ressources qui lui permettent de vivre. (Le Goff 3)

De même, l'utilisation de la langue anglaise par la narratrice (Arnaquq-Baril) est en partie palliée par le ton et les intonations de sa voix qui, s'élevant à peine au-delà du murmure, nous communique l'incertitude d'un espace occupé par un ou des esprits malicieux.

Par ailleurs, le court-métrage du conteur, dessinateur, guide touristique et artiste graphique Ame Papatsie donne forme à *Qalupalik*, cette créature terrifiante vivant dans la mer et prête à enlever les enfants qui désobéissent à leurs parents. Accompagné dans son introduction et dans sa conclusion par un court chant inuit traditionnel, le récit, narré aussi en anglais par son auteur, dépend des images qui, plus que la voix, traduisent de par leur nature tactile la relation fusionnelle qui existe entre les humains, les animaux et la géographie des lieux. De fait, les images utilisées par l'artiste sont fabriquées à partir de fourrures et de lanières de peaux provenant de gibiers chassés dans l'Arctique, qui sont par ailleurs vivement colorées et découpées de manière à représenter le bleu impassible d'un ciel calme, le blanc soyeux des nuages dansants, l'opacité pourpre de la mer menaçante et la rugosité des rochers abrupts qui la côtoient. À la limite, la voix n'est qu'accessoire, assurant une compréhension de base du récit qui est *ressenti* à travers les images texturées — et en mouvement — plutôt qu'entendu ou écouté. Une exception à la règle cependant : le chant inuit qui, avec ses spécificités sonores, langagières et ses propres textures en mouvance, incarne cette corporalité de l'énonciation également présente dans l'image.

Dans un tout autre registre, *I Am but a Little Woman* de l'écrivaine Gyu Oh se veut la version imagée — et ré-imaginée — d'un poème inuit couché sur papier dans la décennie 1920. L'intérêt pour ce poème, remédié de l'oral à l'écrit et puis à l'écran, repose sur l'absence de narration verbale — donc aucune récitation du poème en tant que tel —, hormis une courte et sporadique manifestation d'un chant traditionnel (en inuktitut) à mi-chemin du récit. Le poème, qui raconte la beauté du paysage arctique, le cycle des saisons et la nature précieuse du lien mère-fille à travers la création d'une œuvre

murale, se déploie délicatement sur un fond de toile dénudé, aux nuances de blancs, de gris et de pastels épars. Réalisées à la main avec ce qui semble être des crayons de bois et de plomb, des figures composées d'os sauvages, de cerfs, de fleurs, de baies et de flocons de neige traversent l'image, emportées par le vent et les vagues, dont la présence se fait ressentir par le son. La relation mère-fille est évoquée à travers de brèves esquisses qui rassemblent deux mains, deux visages et puis un corps, celui de la fille, qui cherche à se rattacher au territoire, main tendue vers le ciel, pieds ancrés sur la terre ferme. La musique de fond évoque quant à elle des sonorités asiatiques, le murmure d'une berceuse et la douceur de la vie sur le territoire, accompagnés à certains endroits par les bruits croustillants de pas sur la terre semi-gelée et le brame de caribous. En incorporant dans son œuvre de nombreux éléments présents dans la culture traditionnelle inuite (ulu, baies, gibier, peignes, kamik), l'artisane transmet une connaissance et une histoire qui ne peuvent être connues uniquement par l'écriture ou la parole. À cet égard, le médium cinématographique et ses possibilités de manifestation infinies (montage visuel et sonore, ellipse, accéléré, flou et ralenti) participent de manière significative à un acte de transmission visant à préserver l'essence (faute de meilleur mot) du message véhiculé.

Par ailleurs, même si la narration de deux courts-métrages sur trois s'effectue en anglais et non en inuktitut, l'aspect ludique de la langue et de la culture inuites, la fluidité du rythme des courts-métrages et leur lien avec le territoire sont mis en évidence par l'utilisation d'un genre (l'animation) qui traduit avec justesse les qualités de l'histoire transmise, tant au niveau de sa forme que de son contenu. De plus, l'animation permet de rejoindre diverses générations qui se reconnaissent soit dans le récit (les aînés) soit dans le médium (les jeunes). En se réappropriant les histoires et le savoir-être de leur culture, ces artisans performant, via le médium cinématographique et plus spécifiquement par l'animation, des actes de souveraineté visuelle à travers l'utilisation d'une esthétique centrée sur ce que Zacharias Kunuk nomme le point de vue inuk (« from Inuk point of view ») (Kunuk, cité dans Saladin d'Anglure 12). Enfin, dans la mesure où les récits illustrés par les trois cinéastes se doivent d'être ressentis (relation davantage tactile ou kinesthésique avec l'œuvre), donc vus et entendus autrement, les spectateurs sont invités à sortir de leur zone de confort pour pénétrer dans l'enceinte intime où ces œuvres nous conviennent.

Vocalisations corporelles des origines de l'être dans *Atanarjuat* de Zacharias Kunuk (2001)

Chez les Inuits, le concept de *Sila*, qui signifie à la fois le souffle de l'esprit, les tempêtes (le vent), l'énergie vitale, les pulsions de l'air, ainsi que l'intelligence de l'univers, est l'élément unificateur de la cosmogonie inuite, le souffle sacré qui sort de la bouche et qui s'exprime par la voix (langage et vocalises) reliant les humains au reste de l'univers (Kirmayer et al. 59). Au sein de la culture inuite où le corps-vocal, tel que le nomme Philippe Le Goff, « propose des modes de signifier qui inscrivent le sens dans la totalité des comportements, et des liens qui les sous-tendent à tout moment », la voix est le lieu de production « d'une matière sonore riche, [...] certaines manifestations vocales demandant une implication de tout le corps, ainsi qu'un travail spécifique de recherche des matériaux sonores » (Le Goff 3). Que ce soit par l'intermédiaire des traditionnels chants de gorge ou dans le contexte d'une joute amicale où deux adversaires tournent en rond en se tirant la mâchoire et en prononçant des sons gutturaux, le corps-vocal est impliqué dans la création d'une langue qui se construit dans le temps du discours, la voix n'étant pas un trait spécifique à l'humanité, mais étant partagée avec les animaux et

les éléments (par exemple la sonorité du vent dans les feuilles ou le chant de la rivière). À ce sujet, les travaux du médiéviste Paul Zumthor sur l'oralité ont mis en lumière la relation d'interdépendance qui unit voix et langage, la voix étant l'instrument qui permet au langage de voyager d'une sphère à l'autre (de l'immatériel au matériel et vice-versa). La voix est ainsi reliée à un « vouloir-dire et à une volonté d'existence ». Elle est à la fois souffle qui se dégage du corps pour le faire être et « émanation d'un fond mal discernable de nos mémoires [...], une voix sans langage n'étant pas assez différenciée pour faire passer la complexité des forces sidérales qui l'animent, la même puissance affectant, d'une autre manière, le langage sans voix qu'est l'écriture » (Oralité 172). De même, le corps-territoire (c'est-à-dire le corps relié physiquement et symboliquement au territoire) engagé dans la construction d'un langage non verbal renvoie à ce que Germain Lacasse (2-3) décrit comme la « physicalité de la parole et de l'énonciation » ainsi que la « relation métaphorique entre le toucher et la parole, ce que Bakhtine nommait *tact* » (c'est Lacasse qui met en italique). Cette notion de tact permet de considérer autrement les langues autochtones dans leur relation au sacré, en ce sens où le fragile équilibre né d'un corps tissant en silence les fils ténus d'un dialogue avec l'invisible et d'une voix se chargeant d'une sorte de souvenir des origines de l'être, font des langues autochtones un véhicule privilégié du sacré :

Among primitive and oral people generally language is a form of action and not simply a countersign of thought. Oral peoples commonly and probably universally consider words to have great power (vocally sounded words). Deeply typographic folk forget to think of words as primarily oral, as events, and hence necessarily powered: for them, words tend to be rather assimilated to things, 'out there' on a flat surface. Such 'things' are not readily associated with magic, for they are not actions, but are in a radical sense dead [...]. (Ong 32-33)

Voyons maintenant comment se déploie cette physicalité de la parole dans le long-métrage *Atanarjuat* (2001) de Zacharias Kunuk. Né à une époque charnière de l'histoire politique du peuple inuit, alors que les communautés autochtones et allochtones du Canada consacraient le Nunavut (en 1999) en tant que territoire dirigé par des peuples inuits et où l'inuktitut est déclaré une des quatre langues officielles du territoire, *Atanarjuat* se présente dans un premier temps comme un symbole de la renaissance inuite et du renversement d'une représentation coloniale où la figure de l'Inuit était relayée sur le plan de la mythologie. Dans cette perspective, ce film de Kunuk est considéré par plusieurs cinéastes comme le premier long-métrage *fictionnel* véritablement autochtone³, où le travail de réconciliation avec un passé et une histoire fragmentés passe inévitablement par la revitalisation de la langue et de la culture traditionnelles.

Entouré d'une équipe technique composée d'Inuits ainsi que de spécialistes venus du sud pour former les nouveaux techniciens, le réalisateur tente de recréer l'univers fantastique de la légende d'*Atanarjuat*, à la fois mythe et épopée historique transmis oralement de génération en génération

³ C'est ainsi que le réalisateur, Chris Eyre (Cheyenne/Arapaho), déclare dans le documentaire *Reel Injun* (Diamond, 2010) qu'*Atanarjuat* est « [a] film that has revolutionized Native cinema » et « it's the most Indian movie ever made », ajoutant sa voix à celle du critique de film ojibway Jesse Wenté qui affirme que « *Atanarjuat* was for me that point where cinema was being altered to tell our stories our way; and gone were the stereotypes of the past [...] it's a gloriously sexy film set in the Arctic » (Wenté, cité dans *Reel Injun*, 2010).

depuis plus de cinq siècles. Afin de retracer les grands moments de la légende, les réalisateurs ont recours aux récits de voyage des capitaines Lyon et Parry (1821-1824), le journal de Lyon contenant la première mention écrite du héros (Saladin d'Anglure 13). Par la suite, les quelques variations du récit racontées par huit aînés, eux-mêmes s'inspirant des versions héritées oralement de leurs ancêtres, sont enregistrées puis remédiées à l'écrit (en anglais et en inuktitut) par une équipe d'écrivains qui consultent à la fois les aînés et une spécialiste non autochtone tout au long du processus d'écriture. Par ailleurs, la présence de l'inuktitut dans le film constitue un jalon important dans la reconnaissance et le ré-apprentissage de la langue et de ses vocables anciens, pour la plupart associés au territoire. À travers une expérience communautaire de tournage où les plus jeunes générations furent exposées au vocabulaire provenant d'un mode de vie nomade maintenant disparu, les participants ont été appelés à combler le fossé intergénérationnel en favorisant une meilleure communication entre jeunes et aînés. Qui plus est, en refusant de traduire intégralement les dialogues, le réalisateur « pose volontairement sa langue comme essentielle à la compréhension de certains passages [...], les premières paroles du film dictant clairement au spectateur étranger qu'il n'est pas le premier concerné par ce long-métrage, en expliquant que [...] cet air [s'adresse] à ceux qui le comprennent » (Paquette 51). À cet égard, Michelle Raheja (Seneca) explique comment le collectif Igloodik Isuma Productions (avec à sa tête Zacharias Kunuk et Norman Cohn) et plus particulièrement son film *Atanarjuat* font acte de souveraineté visuelle du fait que le long métrage s'adresse à deux auditoires (inuit et non-inuit) et véhicule pour chacun d'eux un message différent :

Igloodik Isuma's work is not solely a vehicle aimed at either an internal or an external audience. *Atanarjuat*, in particular, compels non-Inuit spectators to think differently, not only about what constitutes indigenous content in films and more conventional representations of Native Americans in cinematic history, but also about indigenous visual aesthetics [...]. Inuit filmmakers do not only employ what have come to be envisioned as Western visual culture technologies to create activist/resistance texts that retell oral narratives in local languages for future generations, however. Rather, they also engage in dialogue with media communities outside the far North, reconsidering and transforming film genres and audience expectations. (« Reading Nanook's Smile » 1166)

Dans un tel contexte, les spectateurs sont invités à déchiffrer les dialogues en adoptant une posture d'écoute active, où le corps-verbal s'offre comme l'organe de traduction par excellence à qui sait entendre le langage corporel. C'est ainsi que plusieurs passages du film illustrent la spécificité vocale et orale de la culture inuite, ainsi que l'implication de tout le corps en ce qui concerne certaines manifestations vocales, avec l'aide par exemple de chants traditionnels inuits, de chants de gorge (*kattajjait*) et de jeux vocaux. Présents d'abord dans la scène précédant le combat de deux rivaux cherchant à gagner le cœur d'une femme, les chants de gorge, interprétés par deux jeunes femmes, accompagnent, ou plutôt, enrobent le déplacement des corps de deux hommes participant à une épreuve de force traditionnelle où l'on doit mutuellement tirer la bouche de son adversaire avec l'index. Constitué de paroles, de halètements et de diverses sonorités, le chant est visiblement envisagé dans le cadre d'un jeu (l'éclat de rire des deux chanteuses à la fin de la joute nous le confirme), ce qui impute à cette scène un rythme particulier en enlevant toute trace de sévérité à un acte qui représente

normalement une forme d'agression, le chant tenant lieu de langage comportemental. Les différentes formes que prennent les jeux vocaux peuvent servir à régler des conflits ainsi qu'à tester les capacités physiques et psychologiques des corps engagés dans ces joutes vocales, « la projection de la voix apparaissant comme un acte pouvant influencer fortement sur le monde extérieur, provoquer un changement de comportement chez l'autre, un changement de comportement du gibier » (Le Goff 6).

L'implication du corps dans la projection de vocalises est aussi ressentie à travers la proximité des individus se tenant face à face, bras enlacés, regards soudés, les deux bouches (parfois filmées en gros plan) mélangeant inspirations et expirations, partage d'un souffle vital qui se fait à un certain degré échange spirituel entre les participants. Ce partage est d'autant plus évident dans la scène où Atanarjuat s'engage dans une joute vocale (ici un chant traditionnel) de séduction avec celle qui deviendra sa deuxième épouse. Le chant, accompagné cette fois d'une danse reproduisant un bercement, devient prétexte au rapprochement des corps cherchant à s'apprivoiser. D'ailleurs, dans la scène montrant les ébats amoureux des personnages, ces derniers reproduisent les halètements, gémissements, cris, soupirs, éclats de rire, inspirations et expirations courtes entendues lors des joutes vocales, les sons émis par la voix se rythmant au mouvement des corps qui s'étreignent. Ceci réveille l'hétérogénéité orale phonique que Zumthor associe à la parole, c'est-à-dire au « langage vocalisé, phoniquement réalisé dans l'émission de la voix » et qui ranime le désir à travers une tactilité présente dans le tissu (textile/texture) de cette dernière :

Quelle que soit la puissance expressive et symbolique du regard, le registre du visible est dépourvu de cette épaisseur concrète de la voix, de la tactilité du souffle, de l'urgence du respir. Il lui manque cette capacité de la parole, de sans cesse relancer le jeu du désir par un objet absent, et néanmoins présent dans le son des mots. C'est pourquoi le langage est impensable sans la voix. Son usage procure une jouissance, joie d'émanation, que sans cesse la voix aspire à réactualiser dans le flux linguistique qu'elle manifeste, mais qui la parasite. (« Considérations » 234)

Le corps-vocal (dont le principal organe demeure, rappelons-le, la bouche) devient alors un outil participant à la construction d'un langage qui allie expérience émotionnelle et matérielle, donnant lieu à des échanges où la langue, « branchée sur les dynamismes élémentaires de la voix » (*ibid.* 235), s'invente et se recycle, à l'image du corps-territoire mis à l'épreuve par la rigueur du climat arctique et de son rythme désordonné.

Enfin, l'utilisation et la projection de la voix comme moyen de communication avec le sacré et le monde invisible sont présentes dans l'avant-dernière scène du film, alors que le chaman Quliktalik, assisté de sa sœur Panikpak, dirige une cérémonie de purification visant à purger la communauté de la malédiction qui pèse sur la cellule familiale via l'exorcisme qui conduira à l'anéantissement de l'esprit maléfique du chaman Tuurngarjuaq. Pour ce faire, le chaman a recours à l'esprit de son animal auxiliaire, le morse, qui pénètre dans son corps au moment où celui-ci mâchouille la gourde en peau de morse contenant les excréments séchés de diverses espèces animales, le geste porté par le vieil homme symbolisant l'ingestion de l'esprit-animal. Tout au long de ce processus, exempt de narration

verbale, le personnage du chaman émet des sons gutturaux (grognements, beuglements, ainsi que des sons simulant l'expulsion), cherchant à reproduire le cri du morse mâle qui s'apprête à combattre l'ennemi. De la même façon, l'arrivée du « mauvais » chaman est annoncée par les hurlements et les plaintes des chiens loups qui forment l'attelage de Tuurngarjuaq, ce dernier manifestant sa présence avec le cri de son esprit auxiliaire, l'ours blanc. L'affrontement final entre chamans est sciemment composé de beuglements et de grognements, les petits cris lancés par Panikpak ajoutant à l'atmosphère qui entoure la transe pendant que le bon chaman investi du pouvoir (vocal) de son esprit auxiliaire vient éventuellement à bout de son ennemi. Ce passage du film montre, entre autres, que la vocalité n'est pas exclusive à l'homme, étant aisément partagée avec l'espèce animale avec laquelle les premiers humains arrivaient à communiquer et même à emprunter ou échanger de corps :

L'expérience du corps dans la société arctique traditionnelle était extrêmement complexe et pluridimensionnelle, elle transcendait l'univers de l'homme : le corps des animaux exerçait une large influence sur le comportement humain et les corps « non-animés » [...] étaient dotés d'une âme. Les Inuits suggèrent qu'il existe une perméabilité entre les divers aspects du réel et selon eux le champ de conscience n'est pas réservé à l'homme, il est beaucoup plus vaste [...] l'homme parle à l'animal, aux éléments naturels et inversement peut être fortifié par l'âme de la roche, de l'ours. (Le Goff 3)

Nous pouvons en déduire que la voix des personnages fait écho à une vocalité du territoire qui renvoie au souffle-vent, à la fois inspiration et expiration de l'âme, source de vie et de guérison, le son faisant jaillir, par son caractère immatériel et abstrait, une « vibration profonde de l'être et de la nature, [qui se présente comme le] médium premier de cette recherche d'équilibre entre le vrai et l'inventé, le possible et l'impossible » (Le Goff 8). D'abord vocalité ancienne présente dans la diégèse où les chants des personnages, issus d'un temps mythique où tout être vivant était engendré d'une seule et même matière, rappellent aux spectateurs la relation d'entraide qui existait jadis entre pierres, animaux et humains, par exemple dans cette ode à la nature chantée par Atanarjuat, pagayant vers la rive, seul dans son kayak : « Cette pierre fraîche et douce, ouverte, j'en suis sorti, as-tu été aussi surprise que moi? Ici près de la rivière, là où elle se resserre, cette voix étrange, chantant dans le vent; ne m'entends-tu plus? » (*Atanarjuat*, 2001). Vocalité nouvelle, enfin, d'un récit oral qui trouve un souffle renouvelé par le médium cinématographique et qui, pour les Inuits, prenait tout son sens au moment où le territoire (Nunavut) se remémorait ses airs (ères) sacrés (es).

Conclusion

La remédiation de la tradition orale de l'écrit à l'écran et plus spécifiquement l'enregistrement et la transmission (médiatisation) d'une oralité portée par une voix qui renvoie aux origines profondes de l'être tout en présentant, de par son épaisseur et sa densité, une corporéité qui participe « à la constitution et à la reproduction d'une mémoire culturelle implicite et explicite où le corps [...] devient porteur de discours implicites sur le temps collectif », qui constituent pour les artistes et cinéastes inuits un geste politique de ré-inscription dans une histoire canadienne où la présence autochtone a été pendant longtemps réduite à l'invisibilité, sinon à la caricature (Lozonczy 891). L'acte de souveraineté visuelle qui accompagne la remédiation de la culture et de la langue inuites à l'écran

contribue à inscrire la parole autochtone dans une mémoire matérielle et mécanique (celle du dispositif) qui « restitue à la voix humaine une autorité sociale qu'elle avait perdue, [tout en accentuant] le caractère naturellement communautaire de la poésie orale » (Zumthor, « Oralité » 174), en ce sens où les langues autochtones « are sacred poetry with layers of special meaning for those ready to enter into it » (Pritchard xvii). L'utilisation — consciente ou non — de la langue du colonisateur par des artistes autochtones engagés permet, selon l'écrivain Louis Owens (Choctaw-Cherokee), « l'imposition du fardeau de notre propre expérience » et la déconstruction des mythes fondateurs du pays ainsi que des justifications à la colonisation (Owens 7). Dans la même veine, l'inscription des langues inuites telles que l'inuktitut dans des images et une trame sonore qui cherchent à communiquer la complexité et la diversité d'une langue qui s'incarne à travers la vocalise et le corps-territoire, démontre la volonté des cinéastes de participer de manière active à la décolonisation des images et des cultures autochtones, mais aussi d'engager de nouveaux dialogues collaboratifs sur des bases égalitaires.

REFERENCES

- Boucher, Nathalie. « La transmission intergénérationnelle des savoirs dans la communauté innue de Mashteuiatsh. Les savoir-faire et les savoir-être au cœur des relations entre les Pekuakamiulnuatsh. » Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2005.
- Congdon, Kristin J. « Isuma: Inuit Video Art/The Fast Runner: Filming the Legend of Atanarjuat. » *Journal of the American Folklore Society*, vol. 126, no. 401, 2013, pp. 337-338.
- Dorais, Louis-Jacques. *The Language of the Inuit. Syntax, Semantics and Society in the Arctic* McGill-Queen's University Press, 2010.
- . *Être buron, inuit, francophone, vietnamien... Propos sur la langue et l'identité*. Liber, 2010.
- Dubé, Julie. « Why Indigenous Cinema Matters. » *l'Esprit Libre*, septembre 2016. <http://revuelespritlibre.org/why-indigenous-cinema-matters>. Accessed 23 January 2018.
- Dudemaine, André. « L'âme est un voyageur imprévisible. La question du chamanisme dans *Nanook of the North* et *Le journal de Knud Rasmussen*. » *24 images*, no. 134, 2007, pp. 54-57.
- Duvicq, Nelly. « Le territoire dans le corps. Figurations du Nord et de son absence dans la poésie orale et écrite de Taqralik Partridge. » *Temps Zéro*, no. 7, 2015. Consulté en ligne le 23 novembre 2017 à : <http://www.archipel.uqam.ca/7700/1/D2897.pdf>.
- Epes-Brown, Joseph. *Héaka Sapa. Les rites secrets des Indiens Sioux*. Petite Bibliothèque Payot, 1975.
- Ginsburg, Faye. « Atanarjuat Off-Screen: From 'Media Reservations,' to the World Stage. » *American Anthropologist*, vol. 105, no. 4, 2007, pp. 827-831.
- Henzi, Sarah. « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières Nations. » *Études en littérature canadienne*, vol. 35, no. 2, 2010, pp. 76-94.
- Ipellie, Alootook. « How Noisy They Seem. » *Inuit Art of Canada* (site Internet). Consulté en ligne le 21 décembre 2017 à : <https://www.inuitartofcanada.com/english/legends/poemtwo.htm>.
- Kirmayer, L. J., E. Corin, A. Corriveau, et C. Fletcher. « Culture et maladie mentale chez les Inuit du Nunavik. » *Santé mentale au Québec*, vol. 18, no. 1, 1993, pp. 53-70.
- Knopf, Kristen. *Decolonizing the lens of power. Indigenous Film in North America*. Rodopi B.V., 2008.
- Lacasse, Germain. « La médialité redite par l'oralité. » *Intermédialités*, no. 20, Automne 2012, pp. 1-15.
- Le Goff, Philippe. « Oralité et culture vocale inuit. » *DEMéter*, 2003, pp. 1-9.
- Lowenstein, Tom, dir. *Eskimo poems from Canada and Greenland*. Anchor, 1973.

- Lozonczy, Anne-Marie. « Du corps-diapora au corps nationalisé : rituel et gestuelle dans la corporéité négro-colombienne. » *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, no. 148, 1997, pp. 891-906.
- Mauzé, Marie. « M. Therrien, *Le corps inuit (Québec Arctique)*. » *Persée*, vol. 31, no. 119, 1991, pp. 146-147.
- McGrath, Robin. « Re-assessing Traditional Inuit Poetry. » *Native Writers, Canadian Writings* edited by W. H. New, UBC Press, 1990, pp. 19-31.
- Nolette, Nicole. « Partial Translation, Affect and Reception: The Case of Atanarjuat: The Fast Runner. » *Inquire: Journal of Comparative Literature*, vol. 2, no. 1, 2012. Consulté en ligne le 13 octobre 2017 à : <http://inquire.streetmag.org/articles/53>.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Methuen, 1982.
- Owens, Louis. *Mixedblood Messages*. University of Oklahoma Press, 1998.
- Raheja, Michelle. « Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography, and Atanarjuat (The Fast Runner). » *American Quarterly*, vol. 59, no. 4, December 2007, pp. 1159-1185.
- . *Reservation Reelism: Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. University of Nebraska Press, 2010.
- Paquette, Maude. « L'émergence du cinéma inuit. La représentation du Nord et des Inuit dans le film *Atanarjuat, the Fast Runner* de Zacharias Kunuk. » Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2006.
- Saladin d'Anglure, Bernard. *Au pays des Inuit, un film, un peuple, une légende*. Indigène, 2002.
- Savard, Rémi. « La transcription des contes oraux. » *Études françaises*, vol. 12, no. 1-2, 1976, pp. 51-60.
- Segal, Corinne. « Why Native Poets and their Languages are so often Misunderstood » *PBS News Hour*, 2015. <https://www.pbs.org/newshour/arts/poetry/why-native-poets-and-their-languages-are-so-often-misunderstood>. Accessed 25 January 2018.
- Statistiques Canada. « Les langues autochtones des Premières Nations, des Métis et des Inuits » 25 octobre 2017. <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2016/as-sa/98-200-x/2016022/98-200-x2016022-fra.cfm>. Accessed 26 January 2018.
- Therrien, Michèle. *Le corps inuit (Québec arctique)*. Selfaf/Pub, 1987.
- Zumthor, Paul. « Considérations sur les valeurs de la voix. » *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 25, 1982, pp. 233-238.
- , « Oralité. » *Intermédialités*, no. 12 (automne), 2008, pp.169-202.