

Benoit Pilon parle de *Ce qu'il faut pour vivre* L'homme qui venait du froid

Marcel Jean

Number 138, September 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21445ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN


0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Jean, M. (2008). Benoit Pilon parle de *Ce qu'il faut pour vivre* : l'homme qui venait du froid. *24 images*, (138), 55–57.



Benoit Pilon parle de *Ce qu'il faut pour vivre*

L'homme qui venait du froid

propos recueillis par Marcel Jean

Après plusieurs années passées à travailler à des documentaires qui lui ont valu une réputation enviable, Benoit Pilon revient à la fiction avec *Ce qu'il faut pour vivre*, son premier long métrage. Scénarisé par Bernard Émond, ce film s'inscrit dans la meilleure tradition du cinéma québécois bien ancré dans le réel. Le cinéaste parle de ce film qui marque un tournant dans sa carrière.

Le propos

Au cœur du film se trouve l'idée de la transmission de la culture: Tivii se laisse mourir jusqu'à ce qu'arrive ce garçon à qui il peut transmettre ce que c'est que d'être inuk. Les gens du sanatorium veulent le bien de Tivii. Ils veulent le guérir. Mais avant de penser à guérir, il faut vouloir vivre, ce qui ne devient possible qu'en présence de Kaki, grâce à qui l'Inuk peut communiquer. À partir du moment où Kaki peut traduire ce que dit Tivii, Carole, l'infirmière, s'intéresse à ses histoires. Sa culture devient accessible à l'autre. Et



Natar Ungalaaq dans *Ce qu'il faut pour vivre*

par l'intermédiaire de Kaki il peut aussi trouver des réponses à ses questions sur l'environnement dans lequel il se trouve. Il n'est plus uniquement dans la position de subir cet environnement, il peut l'appréhender et en ramener quelque chose. Parce que, au bout de tout cela, il y a eu un partage. J'aime bien résumer le film en disant qu'il s'agit de l'histoire d'un homme qui retrouve la possibilité d'exister au moyen de la communication, de la filiation. Avec Kaki, Tivii retrouve un sens de la communauté. Il a la possibilité de transmettre sa culture, ce qui est en soi une raison de vivre.

Le scénario

Bernard Émond a écrit le scénario de *Ce qu'il faut pour vivre* il y a plusieurs années, avec l'intention qu'il soit réalisé par quelqu'un d'autre. Par la suite, il a commencé à faire des longs métrages de fiction, mais sans jamais envisager la possibilité de revenir à ce scénario pour le tourner lui-même.

De mon côté, j'avais développé pendant quelques années un projet intitulé *L'ogre d'Anticosti* avec le producteur Marc Daigle, de l'ACPAV. Pour toutes sortes de raisons, le film ne s'est pas concrétisé. Pendant que je travaillais à ce scénario, Bernadette Payeur, qui est la productrice de Bernard Émond à l'ACPAV, m'a proposé de lire le scénario de *Ce qu'il faut pour vivre*. Ça m'a tout de suite beaucoup plu, mais j'avais besoin d'aller au bout de mon autre projet. Ce n'est donc que lorsqu'il est devenu évident que nous n'arriverions pas à financer *L'ogre d'Anticosti* que j'ai eu la disponibilité d'esprit pour revenir au scénario d'Émond. Entre-temps, j'avais rencontré Bernard pour lui faire part de mes commentaires à propos de ce

scénario, pour lui signaler certaines petites choses que je souhaitais réécrire. Il avait vu mes documentaires et se reconnaissait, je crois, dans la sensibilité qui y est exprimée. Lorsqu'on s'est rencontrés, il m'a dit : « C'est ton film, Benoît, je te fais confiance. » J'avais besoin de cette confiance pour pouvoir faire le film.

J'ai donc commencé par m'approprier le scénario en faisant quelques petits ajustements. Le changement le plus important se trouve au début. Les scènes dans le bateau-hôpital. Dans le scénario original, il y avait la scène de chasse, puis on retrouvait Tivii dans son campement, il y ramassait quelques affaires, faisait ses adieux à sa famille et partait. Il savait déjà qu'il était malade. C'est en lisant sur le sujet, en faisant des recherches, que j'ai lu que le bateau ne passait jamais plus de 24 heures au quai, que les gens s'y rendaient pour se faire examiner et qu'on faisait le tri sur place : les malades restaient à bord et ceux qui étaient en santé retournaient à terre. La séparation était donc brutale. Je trouvais important que cela soit montré dès le départ, notamment pour expliquer le désarroi dans lequel se trouve Tivii.

J'ai donc écrit la séquence puis j'en ai parlé à Bernard. Il m'a invité à lire l'une des premières versions du scénario dans laquelle il y avait une séquence semblable. C'était tout de même assez différent de ce que j'avais écrit, mais l'intention était la même. Au final, j'ai gardé ce que j'avais écrit.

Il y avait aussi, dans le scénario, des scènes oniriques : une chasse au phoque pendant laquelle Tivii tombait à l'eau, un ours polaire qui surgissait dans son dos, etc. Je n'étais pas à l'aise avec ces scènes, notamment en raison des moyens que je savais que nous aurions. J'ai donc décidé d'adopter une position plus contemplative, plus évocatrice, en misant sur des plans de paysages nordiques, en montrant les grands espaces, le vent balayant la neige... Quant au reste, j'ai un peu plus étoffé le personnage de Roger, que joue Antoine Bertrand, puis modifié certains détails.

Les acteurs

Natar Ungalaaq, que j'avais vu dans *Atanarjuat* de Zacharias Kunuk, était pour moi un choix indiscutable : j'avais été fasciné par cet acteur, par la densité de son regard, par son sourire attachant et je n'avais aucune peine à l'imaginer dans la peau de Tivii. À la première lecture du scénario, j'ai aussi tout de suite vu Luc Proulx dans le rôle secondaire de l'horloger. En fait, le défi le plus important auquel je faisais face consistait à trouver l'enfant qui allait jouer Kaki. C'est toujours délicat de trouver un interprète pour un rôle d'enfant. Dans ce cas-ci, même si nous n'avons jamais douté que nous allions y arriver, nous savions que cela allait demander beaucoup de travail.

Nous avons découvert Paul-André Brasseur à Iqaluit, alors que le directeur photo Michel La Veaux et moi-même étions en repérage. C'était dans des circonstances étranges, parce qu'il vit à Montréal, dans Hochelaga-Maisonneuve – son père est blanc – et qu'il avait déjà passé une audition sur vidéocassette pour le rôle. Mais là, tout à coup, en étant là-bas en interaction avec lui, j'ai eu un sentiment différent d'alors : il était attentif aux directives, naturel, et il ne cabotinaï pas. Le seul obstacle – et il était de taille – était qu'il ne parlait pas l'inuktitut. Je lui ai donné rendez-vous quelques semaines plus tard, en lui demandant d'apprendre deux autres scènes et en m'assurant que sa mère était prête à l'aider. Quand je l'ai retrouvé,

J'ai vu le progrès qu'il avait accompli dans son apprentissage de la langue et j'ai compris que nous pourrions travailler avec lui.


En octobre, nous avions une première journée de tournage. Natar était évidemment descendu du Nord pour l'occasion et il devait retourner au Nunavut jusqu'à la fin de novembre, alors que commençait le tournage principal. Nous avons profité de la venue de Natar pour organiser une première vraie séance de travail avec Paul-André. Là, il y a eu un moment de panique : la difficulté que Paul-André avait à parler l'inuktitut exigeait de lui de tels efforts que son jeu s'en ressentait.

C'est alors que Natar nous a généreusement proposé de rester à Montréal pendant les six semaines qui nous séparaient du tournage principal pour travailler avec Paul-André. Nous avons répété ensemble deux fois par semaine. J'en ai aussi profité pour travailler chacune des scènes avec Natar et enregistrer, sur vidéo, Natar qui jouait les répliques de Denis Bernard. Cela à vitesse normale puis au ralenti, en insistant sur la phonétique, pour que Denis puisse les apprendre par imitation. Aujourd'hui, avec le recul, je considère que cette période a été déterminante pour le film.

La mise en scène

Je travaille avec le directeur photo Michel La Veaux depuis 1993. Il est donc mon principal complice. À mes débuts, j'étais obsédé par le contrôle formel, par l'idée de faire de beaux plans. C'était, je crois, en raison de mes études en cinéma. Le documen-

taire m'a enseigné à être attentif à la vie qui se déploie devant la caméra, devant moi, ce qui a une incidence considérable sur le travail avec les acteurs, qui sont des humains vivant des choses devant la caméra. Au-delà de la performance, je cherche la vérité du jeu. De cela découle une manière de considérer les décors et le découpage technique, par exemple. *Ce qu'il faut pour vivre* exigeait une approche sensible qui allait permettre au spectateur d'épouser le point de vue de Tivii. Cela s'est d'ailleurs vérifié au montage. Certaines scènes extérieures à son point de vue, comme par exemple lorsque le médecin et l'infirmière commentent son état, n'ont pas résisté et ont été coupées. Il m'est apparu qu'il fallait que je me consacre à rendre l'état d'esprit dans lequel Tivii se trouve, tout au long du film. Il fallait accentuer cette focalisation déjà présente dans le scénario.

C'est selon la même logique que nous avons travaillé la lumière, choisissant de traiter les paysages nordiques avec chaleur, pour mettre en perspective l'attachement de Tivii à ce territoire. Par opposition, le Sud est d'abord traité de manière plus froide, en utilisant une filtration qui donne un reflet bleuté aux choses. Nous avons ensuite recherché des moments charnières dans le récit, qui font que le sanatorium devient un endroit de plus en plus vivable pour Tivii – par exemple la première rencontre avec Kaki ou encore la fête de Noël – et à chacun de ces moments nous avons graduellement atténué la filtration de sorte qu'à la fin, la tonalité chromatique du Sud ressemble à celle du Nord. 



Natar Ungalaaq, dans le rôle de Tivii