

Katarzyna Wójcik

La société québécoise et les Autochtones : La parole inuite dans le film de Benoît Pilon, Ce qu'il faut pour vivre (2010)

TransCanadiana 8, 147-163

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Wójcik

Université de Varsovie

**LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE ET LES
AUTOCHTONES. LA PAROLE INUITE DANS
LE FILM DE BENOÎT PILON,
CE QU'IL FAUT POUR VIVRE (2010)**

Abstract

The politics of the Canadian government towards the Indians, Inuit, and Métis remains a challenge to a multicultural society of the postcolonial state formed by settler colonization. The place of Aboriginal people in the province of Quebec is even more problematic due to the minority status of Francophones in Canada and their desire for autonomy. Aboriginal people were often integrated in the social discourses of the Québécois, including the cinema. The representation of the Inuit or Indian in the direct cinema has served to present the communities of Quebec and to problematize the issue of identity, affirming its particularity in the province. The transformation of the representation of Aboriginal people coincides with the changes in identity discourse of the cinema, in which, since the 1980s, the tendency is to accept identity, place, and a cultural diversity of “Other” in Québécois society. Benoît Pilon’s film *Ce qu’il faut pour vivre* (2010) problematizes relations between francophone and Aboriginal communities of the province, presenting a historical and contemporary perspective. The message of the film can be interpreted as a warning against the persistence of (neo)colonization. Additionally, if Pilon’s film does not break with the idealized representation of Aboriginal people, it nonetheless gives voice to the Inuit as righteous and autonomous subjects, and not only the object of discourse, introducing thereby their memory and experience of history, encouraging in this way an intercultural dialogue between the communities of Quebec.

Résumé

La politique du gouvernement canadien envers les Indiens, les Inuit et les Métis reste un enjeu de la société multiculturelle contemporaine dans un pays postcolonial issu de la colonisation de peuplement. Vu les revendications des Francophones et leur statut

minoritaire, la place des Autochtones dans la province du Québec est d'autant plus problématique. Les Autochtones ont été souvent intégrés dans les discours sociaux des Québécois, entre autres dans le cinéma. Ainsi, les personnages de l'Inuit ou de l'Indien apparaissaient surtout dans le cinéma direct, afin de permettre la prise de parole sur l'identité des Québécois et de représenter les communautés du Québec pour affirmer la particularité de la province. L'évolution de la représentation des Autochtones coïncide avec les transformations du discours identitaire du cinéma qui, à partir des années 1980, va vers l'acceptation de la diversité identitaire et culturelle et la reconnaissance de la place de l'« Autre » dans la société québécoise. Le film de Benoît Pilon *Ce qu'il faut pour vivre* (2010) problématise les rapports entre les communautés francophone et autochtone du Québec, dans une perspective à la fois historique et contemporaine, en tant qu'avertissement contre la persistance actuelle du (néo)colonialisme. S'il n'échappe pas à la représentation idéalisée des Autochtones, le film, par les procédés d'« hétérolinguisme » (Grutman) et de traduction, permet la prise de parole par les Inuit et introduit ainsi une autre mémoire et une autre expérience de l'histoire, faisant appel au renouveau du dialogue interculturel entre les communautés. L'article met en scène la réalité complexe de la condition québécoise.

Si on pouvait autrefois reprocher au gouvernement canadien les pratiques de colonisation intérieure aussi bien que celles d'assimilation linguistique et culturelle, l'attitude et la politique du pays envers les Autochtones a changé tout en restant un enjeu de la société multiculturelle contemporaine. Si, selon la Commission royale sur les peuples autochtones, les relations entre les populations locales et celles qui sont arrivées d'Europe sont entrées dans la phase de négociation et de réconciliation, où les droits des Autochtones sont de plus en plus reconnus, nombreuses sont les critiques de l'attitude du Canada envers les Indiens, les Inuit et les Métis (Rycerska 211-13)¹, trois peuples considérés par la Constitution canadienne comme les peuples autochtones (186-88)². On pourrait évoquer les événements politiques (tels que la Crise d'Oka) et les évaluations de la situation des Autochtones qui mettent en relief de mauvaises conditions de vie ou plusieurs inégalités, au niveau économique aussi bien que scolaire, entre les populations autochtones et europhones du Canada, rendues encore plus visibles par un haut standard de

¹ On qualifie parfois la transformation du statut des Autochtones, qui sont à présent considérés par la Constitution comme les citoyens, de « grand mensonge » (*Big Lie*) en soulignant que le changement du statut politique ne vient pas de paire avec l'évolution des conditions de vie. Voir Rycerska 188.

² Les Inuit, appelés aussi les Esquimos, sont une population locale du Nord du Canada, dans la partie nord du Québec. Leur statut diffèrait de celui des Indiens mais la constitution leur accorde les mêmes droits. Voir Rycerska 188 ; « Peuples et collectivités autochtones. »

vie dans le pays³. Ces considérations interrogent le statut du Canada en tant que pays postcolonial et mettent en évidence le double caractère du pays issu de la colonisation de peuplement où les pratiques colonisatrices envers les populations locales se trouvent souvent mises en marge au profit des relations entre la colonie et la métropole (Bryndon 49)⁴.

D'autant plus problématique est la place des peuples autochtones dans la province du Québec. La position minoritaire des Francophones dans la fédération majoritairement anglophone mais aussi leur statut de majorité dans la province du Québec (statut revendiqué et mis en place progressivement, par exemple, par des lois linguistiques) font que l'attitude des Québécois envers les Autochtones est loin d'être facile. La volonté de se faire reconnaître, en tant que société distincte tout en donnant la place à la présence des minorités ethniques et culturelles rend épineuse la question des revendications des Indiens, des Inuit et des Métis, qui, eux aussi, pourraient aspirer au statut des communautés culturelles séparées. De même, le changement du discours identitaire québécois, de l'affirmation de l'identité collective vers l'ouverture à l'identité hybride et complexe, incite à l'interrogation sur le statut des Autochtones au sein de la société québécoise et sur le discours social dont elles constituent l'objet.

Or, les Autochtones, avant qu'ils n'aient revendiqué le droit à la parole, ont été souvent intégrés dans les discours sociaux et identitaires des Québécois (et des Canadiens). En analysant les représentations des Indiens dans les textes⁵, Gilles Thérien distingue en fait entre un « Indien réel » et un « Indien du discours » (Thérien 11) et insiste que les peuples autochtones ont été souvent représentés sans tenir compte de la réalité mais en tant qu'éléments des discours occidentaux. La distinction opérée par le théoricien permet de rendre compte de cet ancrage de la figure de l'« Indien » dans l'idéologie des conquérants. Même aujourd'hui, si les Autochtones accèdent à la parole, c'est souvent en reproduisant ces discours. Thérien remarque que non seulement la perception des premiers habitants du Canada est influencée par les images qui

³ Armand Garnet Ruffo évoque, par exemple, un haut taux de suicides parmi les Autochtones (Ruffo 166). L'inégalité persiste aussi au niveau scolaire : malgré la mise en place des écoles autochtones qui devraient mettre fin à l'assimilation et permettre aux minorités de contrôler l'éducation, le niveau général de l'éducation des « Premières Nations » est inférieur par rapport au reste du Canada. Voir Schein.

⁴ La critique insiste sur le fait que le mot « postcolonial » ne signifie pas la fin du colonialisme mais, au contraire, l'interrogation du passé colonial. On pourrait alors considérer le film de Pilon comme un texte postcolonial, vu qu'il revient vers le passé colonial pour l'interroger et en montrer les persistences dans la société contemporaine.

⁵ Par « Indien » le critique entend toutes les populations autochtones des Amériques.

ont été forgées dans les textes dès les premiers contacts entre les populations locales et les colonisateurs européens mais :

Bien plus, et dans une sorte de retournement absurde, l'Indien tombe souvent dans ce piège qui consiste à produire une image de lui-même, non seulement acceptable pour les Blancs mais encore empruntée à la culture de ces derniers, image qui se transforme en imaginaire (9).

Les notions évoquées par d'autres critiques telles que « Imaginary Indian » (« Indien Imaginaire ») ou « Whiteman's Indian » (« Indien de l'Homme Blanc ») (Ruffo 169-70) mettent également en relief le rôle de l'imaginaire dans la perception des peuples autochtones. Le cinéma, en tant que moyen de créer et d'exprimer cet imaginaire, offre un champ d'étude privilégié de la problématique des Autochtones. Le cinéma québécois, et surtout le film documentaire pendant la Révolution tranquille, fut souvent révélateur du discours social sur les Indiens, les Inuit et les Métis. Les films d'Arthur Lamothe (p. ex. *Mémoire battante*, *La Conquête de l'Amérique*) ou de Pierre Perrault (p. ex. *Le pays de la terre sans arbre* sur les Montagnais, réalisé avec Michel Brault, *Le goût de la farine*) ont offert une représentation des populations autochtones selon les principes du cinéma direct (offrir la représentation la plus proche de la réalité, minimiser le commentaire, aspirer à l'objectivité) (Poirier 65-66). Même si ces cinéastes ont offert aux Indiens par exemple la place à présenter leurs rituels ou ont inclus des interviews avec les Autochtones, leur approche peut être qualifiée d'ethnologique et la perspective reste toujours celle d'un Occidental⁶.

En outre, le personnage d'Inuit ou d'Indien apparaissaient dans ces œuvres surtout pour permettre la prise de parole sur l'identité des Québécois. Ainsi, les films sur les peuples autochtones du cinéma direct s'inscrivaient dans le projet de l'ONF de représenter les communautés du Québec et affirmer la particularité de la province. Sans être considéré comme un sujet à part,

⁶ La problématique des peuples autochtones, dans le cinéma direct, a été analysée par de nombreux chercheurs. Dans son analyse du *Goût de la farine*, Friederike Heinze rappelle la réception du film qui a été lu par exemple comme la représentation du Québécois francophone dans sa rencontre avec l'Autre. La chercheuse constate pourtant que dans ce documentaire Perrault échappe à la représentation ethnologique au profit de l'empathie envers les Montagnais. Le documentaire est considéré comme une représentation qui échappe aux stéréotypes, permet d'exprimer le respect envers la culture autochtone et incite au dialogue interculturel. Voir Heinze. Par contre, Guillaume Lafleur met en doute le caractère « direct » de l'image des Indiens dans le film de Perrault et Brault en insistant sur la présence de la caméra. Selon l'auteur, même si les cinéastes se prononcent pour un dialogue interculturel, ils médiatisent la représentation des populations autochtones. Voir Lafleur 508-14.

l'« Indien », figure de l'Autre dominé, y permettait avant tout la réflexion sur le statut du Canadien francophone en tant que marginalisé et aliéné. En tant que victimes de la colonisation et de l'assimilation, les personnages autochtones permettaient d'aborder de manière indirecte la problématique de la lutte contre le pouvoir du « colonisateur » dans la société québécoise : contre le Français de la métropole mais aussi contre le Canadien anglophone (Corneiller). La figure de l'Autochtone servait aussi à présenter la composante américaine de l'identité québécoise et ainsi à souligner la différence d'avec les Français. En établissant le parallèle entre les Autochtones et les Québécois, les cinéastes insistaient ainsi sur le lien de ces derniers avec la nature (Marshall 241). Les personnages de l'Indien, de l'Inuit ou du Métis permettaient ainsi d'interroger le caractère hybride de l'identité québécoise, sans pour autant devenir une partie intégrante de la société québécoise. En analysant les films avec le personnage de l'Autochtone, Bill Marshall (246) remarque que celui-ci se limitait le plus souvent à une figure mythique. S'il servait à exprimer l'identité québécoise, le personnage de l'Indien ou de l'Inuit restait celui d'un Autre qui favorise l'interrogation identitaire (256). Selon Bruno Cornellier, la mise en marge du contexte historique et sociopolitique participait à cette représentation mythologisante de l'« Indien » (Cornellier « Je me souviens (maintenant) : altérité, indianité et mémoire collective », 114). Le sujet culturel minoritaire, mais perçu d'un point de vue majoritaire, il n'avait pas de voix, demeurant l'objet d'un discours identitaire où il jouait le rôle de l'Autre ou d'un discours à visée ethnologique, suscitant sympathie et compassion ou illustrant la diversité culturelle de la province.

Si de telles visions persistent, en ce début du XXI^e siècle, la prise de conscience de plus en plus grande de leurs droits par les Autochtones et la prise de parole par les artistes d'origine indienne ou inuite favorisent de nouvelles représentations cinématographiques au Québec où l'Autochtone, autrefois muet, devient désormais sujet du discours et personnage focalisateur. Évidemment, établir une frontière nette entre les représentations qui réifient l'Autochtone et celle qui lui donnent la place du sujet serait trop risqué. Or, les films tels que *Les Maudits Sauvages* (1970) de Jean-Pierre Lefebvre ou *Red* (1970) de Gilles Carle offraient déjà l'image problématisée et non mythologisée des personnages autochtones en dépassant les oppositions traditionnelles entre les Blancs et les Indiens ou en accordant la parole dans la narration aux personnages autochtones (Marshall 251-57). Pourtant, ces films constituaient des exceptions de la tendance générale qui était à exprimer une identité qui se voulait nationale et à chercher une affirmation collective des Québécois dans leur singularité culturelle. En outre, même si les productions cinématographiques offraient l'image non idéalisée des communautés autochtones, celles-ci ne participaient pas à la création des films, se limitant à être des objets de représentation.

Les années 1980 voient apparaître des films qui sortent de ces tendances et le phénomène s'intensifie dans les décennies suivantes. L'évolution de la représentation des peuples autochtones et du rôle joué par les personnages de l'Indien, de l'Inuit ou du Métis coïncide avec les transformations du discours identitaire dans le cinéma québécois et de la représentation de l'« Autre », qu'il soit issu de la population locale, du Canada anglophone ou d'immigration⁷. Dans son étude sur le discours identitaire véhiculé par le cinéma du Québec, Christian Poirier constate que celui-ci passe du récit identitaire « hégémonique » entendue comme la recherche d'une identité fixe et singulière au récit « de la pluralité », c'est-à-dire à l'acceptation de la diversité identitaire et culturelle et à la reconnaissance de la place de l'Autre dans la société québécoise (Poirier 12). À partir des années 1980 et surtout 1990, l'« Autre » devient de plus en plus présent dans les films québécois non en tant qu'objet contre lequel il est possible d'affirmer l'unité nationale mais en tant qu'individu doté de subjectivité ou sujet du discours. La reconnaissance de la présence de l'altérité ne se limite pas à la diversité culturelle et sociolinguistique de la société, elle passe aussi par la prise de conscience de « l'Autre en soi » et de l'hybridité de l'identité québécoise. C'est dans ce contexte qu'il faudrait placer les nouvelles représentations des peuples autochtones.

Le film de Benoît Pilon, *Ce qu'il faut pour vivre*, réalisé en 2010, s'inscrit dans cette nouvelle démarche, tout en restant l'œuvre d'un cinéaste non autochtone. Sans être la prise de parole des peuples autochtones (comme le sont par exemple les documentaires d'une cinéaste abénaquise Alanis Obomsawin réalisés dans le cadre de l'ONF), ce long-métrage problématise les rapports entre les communautés francophone et autochtone du Québec. Il montre, à l'aide du langage cinématographique, les relations entre la société québécoise et les Inuit. L'histoire d'un père de famille inuite, Tivii qui, pour des raisons de santé, arrive à un hôpital de la ville de Québec sert de prétexte pour évoquer les politiques d'assimilation linguistique et culturelle au Québec dans les années 1950 et leurs séquelles sur les coutumes et la spiritualité autochtones. Le cinéaste a choisi un moment difficile dans l'histoire de la population inuite : celui de l'épidémie de la tuberculose qui, entre les années 1940-1960 avait entraîné l'hospitalisation et la mort de centaines des Inuit du Québec dont plusieurs avaient été enterrés loin de leur terres natales (« Peuples et collectivités autochtones. »). Pourtant, la portée du film ne se limite pas au passé. L'œuvre de Pilon constitue également un avertissement contre la persistance actuelle de la (néo)colonisation. Ainsi, le film peut être aussi interrogé comme une prise de position d'artiste sur la société contemporaine.

⁷ Cette représentation est évidemment conditionnée également par les transformations du statut des Autochtones et les changements de la politique fédérale envers cette minorité. Voir Heinze 55-56.

Dans une certaine mesure, Pilon n'échappe pas à la représentation idéalisée et mythique des Autochtones. Dès le début du film, le héros inuit est associé à la nature et présenté sur le fond du paysage nordique sauvage. Le froid, la neige et l'espace ouvert n'éveillent pas sa peur, au contraire, c'est mon milieu naturel. Celui-ci s'oppose aux espaces fermés de l'hôpital et au paysage urbain de la ville du Québec où il sera hospitalisé. Le sentiment d'enfermement et le besoin de liberté s'expriment par le langage cinématographique : les plans larges de l'ouverture du film qui présentent l'espace illimité du Nord et reviennent ensuite en tant que souvenirs ou rêves du héros, les cadres qui montrent l'environnement enneigé ou le ciel de derrière les fenêtres de l'hôpital. L'opposition entre les paysages associés aux personnages autochtones – paysage nordique, ouvert – et ceux des « Blancs » – les lieux fermés qui séparent de la neige et du froid – fait penser à la « garrison mentality » décrite par Northrop Frye (Elder 31) et inscrit le film dans les représentations traditionnelles des Autochtones.

L'image du personnage inuit s'inscrit en plus dans un certain stéréotype d'un être pur, jusqu'à la naïveté, sincère, direct et attaché à la culture traditionnelle. La figure idéalisée de l'Inuit permet ainsi de critiquer la société canadienne-française qui est représentée par le personnel de l'hôpital et d'autres patients. Plusieurs scènes mettent en relief le contraste entre ces deux communautés : à la tolérance des Autochtones est opposée l'attitude dominante des Canadiens français se moquant du héros qui ne sait pas utiliser les couverts ; la sincérité de Tivii choque une des infirmières qui se sent insultée par l'intérêt que le héros a pour elle en tant que femme ; la hâte des Occidentaux contraste avec l'attitude contemplative du héros autochtone. La lettre que Tivii écrit à sa femme, lue en *voix-off* par le personnage tandis qu'à l'écran et dans la bande sonore apparaissent les éléments clés de l'identité canadienne française (le hockey, la religion, la langue française) souligne le sentiment d'exil du personnage et le caractère fermé de la culture dominante. Le cinéaste semble suggérer ainsi que l'identité canadienne-française, définie selon les critères nationaux et linguistiques, est trop restreinte et n'englobe pas la totalité des habitants de la province.

Il faut pourtant remarquer que l'image de la société des Canadiens français n'est pas univoque. La communauté se diversifie selon l'attitude envers l'« Autre » qui est l'Inuit. Ainsi, à côté des personnages qui s'opposent nettement à l'Autochtone, il y en a ceux qui cherchent le contact ou permettent d'établir les parallèles. Un des patients essaie de communiquer avec Tivii : leur « conversation » à l'aide des gestes s'appuie sur la communauté des expériences (éloignement des proches, solitude) et des passions pour la chasse. Une infirmière s'approche du héros en cherchant à le comprendre. On pourrait interpréter ces personnages comme les représentants de la communauté et de

l'identité à venir : celles des Québécois, plus ouverts à l'altérité et plus conscients de leur propre hybridité identitaire.

Si Pilon thématise ainsi la diversité de la société canadienne-française et sa possibilité d'ouverture sur l'« Autre », le personnage de l'Inuit reste toujours un moyen de véhiculer le discours identitaire québécois. Or, ce qui distingue le film des autres productions, c'est qu'il fait de l'Inuit un sujet d'énonciation et donne la place à une parole inuite. Cette « parole » est présente dans le film sur deux niveaux : d'abord, de manière indirecte, comme une représentation critique de la situation des Autochtones dans la société québécoise médiatisée par un artiste non issu de la communauté amérindienne ; ensuite, de manière directe, comme la présence du langage inuit dans l'univers représenté du film. Or, Pilon non seulement fait d'un Inuit le personnage principal et focalisateur, mais aussi par différents procédés de traduction, notamment le sous-titrage, il permet la prise de parole par les Inuit et atténue l'étrangeté de cette parole inuite.

La problématique langagière, cruciale dans le film, le situe parmi d'autres œuvres cinématographiques et littéraires québécoises qui proposent une réflexion sur la langue. La situation minoritaire de la province francophone sur le continent anglophone ainsi que la présence croissante de la parole « autre », par exemple immigrante, font de la langue une interrogation privilégiée de la création artistique québécoise. Les notions de « surconscience linguistique » (Gauvin) ou d'« hétérolinguisme » (Grutman)⁸ s'appliquent non seulement à la littérature mais aussi au cinéma du Québec. Plusieurs films réalisés par les cinéastes de la province ne prennent pas la langue comme un élément évident de l'univers représenté mais présentent la pluralité linguistique et les conflits qui y sont liés⁹. Selon John Kristian Sanaker, l'auteur du livre *La Rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France – Maghreb*, l'hétérolinguisme au cinéma ne sert pas uniquement à créer un « effet de réel » par une représentation vraisemblable de la réalité socio-historique (Sanaker xx). La présence de plusieurs langues permet également d'interroger la problématique identitaire et de manipuler l'engagement du spectateur. En se référant à la typologie de Meir Sternberg (Sternberg 221-39), Sanaker présente différentes possibilités de relations entre la pluralité linguistique de la réalité sociale et l'hétérolinguisme du texte. D'abord, l'univers plurilinguistique peut être reflété par un texte hétérolingue.

⁸ Grutman définit l'hétérolinguisme comme la présence dans un texte des langues étrangères et des variantes régionales, sociales et historiques de la langue principale (Grutman 58).

⁹ Il faut pourtant remarquer qu'une partie des films annule la problématique langagière en restant unilingue, souvent pour des raisons de production et de distribution (éviter le sous-titrage) ou pour des raisons idéologiques (Sanaker 56).

Mais il arrive aussi que l'univers représenté se trouve limité pour ne faire intervenir qu'une langue ou simplifié de sorte que la présence d'autres langues soit annulée (Sanaker 6-7).

Le film de Pilon s'inscrit dans la définition de l'hétérolinguisme de Grutman et Sanaker. La présence de plusieurs langues dans la réalité sociale du Québec des années 1950 est rendue dans l'univers du film. La représentation de la réalité langagière est toutefois marquée par la problématique du film : si le français voisine avec la langue inuite, la présence de l'anglais est minimalisée. On pourrait s'interroger sur ce choix et le statut qu'acquière ainsi les langues. Or, l'élimination quasi-totale de l'anglais de la diégèse fait que c'est le français qui joue le rôle de la langue dominante. Cette représentation de la langue corrobore, celle de la communauté canadienne-française. En fait, cette communauté minoritaire et souvent considérée comme colonisée¹⁰ est présentée dans le film de Pilon comme celle des colonisateurs qui imposent leur culture, leur langue et leur pouvoir aux peuples minoritaires – les Autochtones. Le cinéaste rompt ainsi avec la représentation des personnages de l'Indien ou de l'Inuit comme des reflets de la condition minoritaire des Canadiens français et interroge l'image que ceux derniers ont longtemps eu d'eux-mêmes ainsi que la tendance à oublier le passé colonial du Québec.

Cette incohérence dans l'autoreprésentation des Canadiens français est mise en relief par l'appellation du français comme la « langue blanche ». En évoquant cette expression, le cinéaste se réfère au poème « Speak White » de Michèle Lalonde de 1969 où les Québécois sont présentés comme un peuple colonisé auquel les colonisateurs – les Anglophones – imposent leur langue. Dans le poème de Lalonde, le français était une langue minoritaire et identitaire et l'expression « speak white » – « parle la langue des Blancs » signifiait « parle en anglais » (Kwaterko 131). Pilon déplace les relations entre les langues en les inversant : le français ne sert plus à défendre l'identité minoritaire mais devient la langue des « maîtres », de colonisation et d'assimilation, en opposition non plus à l'anglais mais à une langue autochtone. Les personnages francophones – le personnel de l'hôpital et d'autres patients – exigent que Tivii parle le français. L'imposition de la langue vient de pair avec celle de la culture. Le séjour du héros à l'hôpital et l'aide qu'il y reçoit, bien que salutaires, sont conditionnés par sa soumission à la culture occidentale. Adopter les modèles européens – pour la tenue, la coiffure ou la nourriture – constitue un prix qu'il doit payer s'il veut profiter des bienfaits de la civilisation occidentale. Dans les scènes de l'arrivée de Tivii à l'hôpital, est mis en relief le caractère impérial de la culture franco-canadienne : le héros se voit changer et ses anciens vêtements sont jetés, il a ses

¹⁰ Les rapprochements entre les Canadiens français et les peuples colonisés ont été faits p. ex. par Pierre Valières dans *Nègres Blancs d'Amérique*.

cheveux coupés, puis il subit l'examen médical. Le médecin ne s'adresse pas pourtant à lui mais aux infirmières. Le personnage de l'Inuit apparaît ainsi comme un objet. Son statut objectal est souligné par sa passivité aussi bien que par l'absence d'interactions dialogiques : pris en possession par la culture dominante, il n'a pas le droit à la parole, il n'est pas le sujet d'énonciation. Comme il ne connaît pas la langue des « maîtres » et ceux-ci refusent d'apprendre sa langue, il est exclu de la conversation et sa subjectivité est négligée. Le médecin ne fait pas d'efforts pour communiquer avec lui constatant qu'il ne va pas quand même apprendre la « langue des Esquimaux ».

Pilon interroge ainsi l'attitude des Canadiens français en tant que communauté qui, tout en revendiquant ses droits à la reconnaissance et à la souveraineté, est loin de respecter la particularité culturelle et linguistique des autres peuples minoritaires et a, derrière elle, un passé des « colonisateurs ». On pourrait bien sûr remarquer que l'action du film se déroule avant la Révolution tranquille qui fera évoluer les attitudes revendicatrices et identitaires des Canadiens français et avant l'introduction de la politique du multiculturalisme ou de sa version québécoise – l'interculturalisme. Pourtant, l'interculturalisme, tout en prônant l'intégration des minorités, autochtones et immigrées, avec la société québécoise, repose sur le français comme élément central autour duquel ces communautés peuvent s'unir (Rycerska 362). Enfin, le multiculturalisme porte toujours le risque de réduire les autres cultures à quelques traits stéréotypés en les fixant dans les représentations éloignées de la réalité, souvent en s'attachant à des éléments folkloriques¹¹. Pilon critique ces approches qui réduisent l'identité et la culture de l'Autre ou les perçoivent de manière stéréotypée et essentialiste, comme l'approche ethnologique qui réifie la culture étrangère. En s'adressant à Tivii, les personnages se servent de l'appellation « Esquimau » : ils ne voient pas en lui un être individuel, un sujet doté de subjectivité mais un représentant d'une culture et d'une communauté. Pilon met en garde contre une telle perception des peuples autochtones aussi dans la scène où Tivii feuillette un exemplaire de *National Geographic* et regarde les images du magazine représentant une famille africaine. S'ils n'ont pas le droit à la parole, les Autochtones du Québec risquent d'être perçus comme ces habitants de l'Afrique : fascinants en tant qu'objet ethnologique mais mis en marge de la société contemporaine.

C'est pour rompre avec ces représentations réifiantes que Pilon fait de l'Inuit le personnage principal et focalisateur du film et lui accorde le droit à l'expression en introduisant dans le film la langue inuite. Celle-ci apparaît déjà

¹¹ Stanley Fish qualifie ce type de multiculturalisme de « multiculturalisme de boutique » (« boutique multiculturalism ») et l'oppose au multiculturalisme dit « fort » (« strong multiculturalism ») qui au lieu de s'intéresser à des aspects folkloriques, essaie de respecter chaque culture avec ses différences (Fish 378-82).

au début du film et est la première à se faire entendre : après les scènes silencieuses présentant la vie des Inuit, on assiste au dialogue entre les Autochtones et le personnel du bateau où ces derniers se font examiner. Ce n'est qu'après l'arrivée du héros à l'hôpital que se fait entendre la langue française.

La ville du Québec et l'hôpital sont présentés de la perspective du personnage inuit. Si la langue française se fait alors dominante, Tivii ne renonce pas à la sienne bien qu'au début il soit réduit au silence. Entrant dans la salle d'hôpital, il constitue l'objet des regards des autres patients et il est présenté par l'infirmière : « Messieurs, je vous présente votre nouveau compagnon. Il s'appelle Tivii. Il est Esquimau. Il ne parle pas français ». L'altérité vient du fait de ne pas partager la langue. La parole inuite n'est pas pourtant annulée de l'univers représenté. Signe de résistance, la langue est toujours présente dans la bande sonore et dans le côté visuel, soit par les tentatives de nouer une conversation avec un des patients qui essaie de répéter les mots en langue inuite, soit sous forme d'une lettre adressée à sa femme en écriture inuite qu'il lit ensuite à voix haute.

Mais c'est l'apparition du second personnage inuit, un jeune garçon Kaki, qui permet la mise en place du vrai dialogue et renforce le statut de la langue inuite¹². Celle-ci sera dès lors utilisée dans les conversations entre les deux personnages mais aussi de manière plus importante dans les contacts de Tivii avec des Canadiens français. Le sentiment de solitude qui venait du fait de ne pas partager la langue est remplacé par la confiance en soi et l'assurance. Quand le héros constate en s'adressant à un des personnages : « Tu ne parles pas ma langue », il renverse la perspective dominante dans la plupart des films québécois et impose sa subjectivité. Il nomme aussi un des personnages en langue inuite (Joseph devient ainsi Joshepi). Le droit de s'exprimer dans sa langue lui donne l'envie de vivre et constitue un élément important dans la guérison. La prise de parole peut être ainsi interprétée comme une condition nécessaire à la survie de la communauté autochtone mais aussi comme une possibilité de nouer de nouvelles relations avec la société majoritaire. Or, dès qu'il accède à la parole et peut dialoguer dans sa langue, Tivii s'ouvre à la culture canadienne-française : il essaie d'apprendre quelques mots ou répondre en français en guise de la reconnaissance des efforts des personnages francophones pour parler sa langue.

¹² Il est intéressant de remarquer que Pilon essaie aussi, dans le cas de la langue, de ne pas répéter des représentations stéréotypées. Ainsi, si les personnages inuits se comprennent, ils jugent leurs langues respectives comme bizarres : ils parlent des dialectes différents. Pilon souligne de cette manière la diversité de la culture autochtone qui ne constitue pas une unité mais est complexe.

L'ouverture à la culture de l'Autre passe aussi par la traduction. Les procédés de traduction dont peut disposer le cinéaste lui permettent non seulement de rapprocher une autre culture mais aussi d'interroger la perspective habituelle, celle des Canadiens francophones et de privilégier la parole inuite. Or, comme le souligne Sanaker dans son étude sur l'hétérolinguisme dans le cinéma francophone, le plurilinguisme du texte impose à l'auteur d'autres choix : celui de la langue « sienne » et étrangère, du rôle de chaque langue dans la diégèse et enfin, de son étrangeté ou familiarité pour le spectateur (Sanaker 17-29). Ainsi, la présence d'autres langues peut aussi bien créer l'effet de réel que contribuer à l'exotisme. La langue étrangère peut rester incompréhensible aux personnages et aux spectateurs ou, au contraire, elle peut être rendue plus proche par les procédés de traduction tels que le sous-titrage ou la traduction d'autres personnages. Dans ce cas, la langue étrangère devient compréhensible soit uniquement aux spectateurs soit à la fois aux spectateurs et aux personnages du film.

Dans le film de Pilon, ces procédés de traductions permettent de rendre l'univers des Autochtones plus proche aux spectateurs et ainsi de déplacer les frontières entre le familier et l'étranger. Le plus souvent, c'est à l'aide des sous-titres que le cinéaste rend la langue inuite compréhensible, donc plus familière, aux spectateurs. Ceux-ci sont ainsi invités à adopter la perspective et à partager la langue de l'Inuit qui cesse d'être un étranger. Un rôle important est joué également par les personnages. Kaki, qui maîtrise aussi le français, joue le rôle du traducteur entre le héros et la communauté canadienne-française. Sa fonction de médiation ne se limite pas d'ailleurs à la traduction : il explique à son grand ami les règles et la culture occidentales et signale les besoins de ce dernier au personnel de l'hôpital. Kaki traduit les conversations courantes mais aussi les histoires racontées par Tivii à l'infirmière. La parole inuite permet ainsi d'introduire les récits traditionnels autochtones.

Un autre personnage de traducteur est celui du prêtre francophone qui parle la langue inuite. Représentant de l'Église, institution qui a joué un grand rôle identitaire pour la communauté canadienne-française, il connaît les terres des Inuit et prend volontiers la part de Tivii qui veut adopter l'orphelin inuit. Si la traduction qu'il effectue lors de l'entretien de Tivii par le pouvoir ecclésiastique n'est pas fidèle (le prêtre, au lieu de traduire les propos de l'Inuit, donne des réponses qui permettront à Tivii d'atteindre son but), cela n'amointrit pas son rôle de médiateur. Au contraire, le personnage du prêtre essaie de manipuler la culture canadienne-française pour la rendre plus accessible à l'« Autre ». En outre, la confrontation entre l'Inuit et les principes du catholicisme permet de relativiser les règles de la foi catholique en soulignant leur caractère imposé. Tout en critiquant l'attitude conservatrice de l'Église, Pilon suggère pourtant qu'il n'y a pas de contradiction entre la fidélité aux valeurs canadiennes-françaises et l'ouverture à l'altérité. Le

personnage du prêtre unit ces deux attitudes et la scène, avec son humour, fait de lui un personnage positif.

Si pour un « Blanc » la médiation peut être une expérience perçue sur le mode humoristique, pour le garçon inuit, lier les deux cultures s'avère beaucoup plus problématique, voire tragique. En effet, il serait intéressant d'interroger le personnage de Kaki, ce « médiateur culturel » par le biais de la problématique de l'assimilation. Or, si son compatriote plus âgé, tout en s'adaptant à la culture dominante, ne cesse de désirer de retourner chez lui, Kaki subit la politique assimilationniste de manière plus dure. Contrairement à Tivii, le garçon a perdu le lien avec sa culture d'origine beaucoup plus tôt. La mort de ses parents, puis de sa grand-mère qui décède en route de retour de l'hôpital symbolise la rupture de lien avec la culture traditionnelle. Privé de points de repère, Kaki se laisse assimiler par la culture des « Blancs ». Le cinéaste suggère l'influence qui exercée sur le garçon la civilisation occidentale par les détails de l'univers représenté : le garçon écoute la radio, dessine des avions et s'émerveille devant la bande dessinée avec Tintin qu'il a reçue comme cadeau de Noël et qu'il reconnaît tout de suite par la couverture. Il n'éprouve pas de si grande joie pour le cadeau de Tivii : une petite figure sculptée dans du bois. Ce n'est pas qu'il ne s'intéresse pas à ses origines. Il écoute volontiers les histoires racontées par son ami, il témoigne du désir d'apprendre des activités traditionnelles mais il est conscient de l'impossibilité du retour à la vie traditionnelle. En tant qu'enfant, il sait mieux s'adapter à la culture dominante jusqu'à perdre les liens avec ses origines. S'il joue le rôle de médiateur entre deux cultures, il ne peut plus redevenir un Inuit. La tentative d'adoption du garçon par le héros échoue : le retour à la filiation avec la culture amérindienne et à la vie d'avant semble impossible. La mort du garçon au moment où renaît son espoir du retour peut être ainsi lu comme la mise en garde contre le risque de la disparition de la culture autochtone.

S'il avertit contre les risques de l'assimilation qui peut conduire jusqu'à la perte de l'identité, le cinéaste ne prône pas, pour autant, la distance entre les deux communautés qui forment la société québécoise. Au contraire, il se prononce pour l'identité hybride et le métissage entendu, suivant la définition qu'en a donné Alexis Nouss : « Ni une condition ni un état, le métissage désigne un processus, révélant une multi-appartenance. Celle-ci peut être ouverture ou déchirure, gain ou perte, heureuse ou malheureuse » (Nouss 29). Le chercheur insiste sur le caractère interpersonnel du métissage qui consiste en passage d'une identité à l'autre, tout en gardant les deux à la fois (31). Le personnage de Tivii illustre parfaitement ce type de relation entre les identités : il s'adapte à la vie dans la société canadienne française mais garde ses traditions et ses coutumes. Les dessins qu'il crée sous l'influence de la culture occidentale sont une forme d'art hybride : les radio-X des animaux de l'imaginaire autochtone et des Inuit. L'expérience qui participe à la création

de l'identité métisse est difficile mais enrichissante, l'ouverture, comme le dit Nous, s'accompagne de la déchirure.

Le cinéaste ne se prononce pas uniquement pour le métissage nécessaire des peuples autochtones mais invite au renouveau du dialogue interculturel. Le personnage de l'Inuit et la présence de la parole inuite dans le film permettent ainsi une prise de position envers le caractère de la société québécoise et une proposition identitaire pour le groupe de plus en plus diversifié des Québécois du début du XXI^e siècle. En notant un certain « retard » de la littérature québécoise dans l'intégration de l'« Indien » dans l'éventail de ses personnages, Gilles Thérien explique une plus grande place accordée à ces personnages par la volonté de se démarquer du centre : « L'hypothèse la plus vraisemblable nous amène à considérer que pareil mouvement est un signe d'éveil national et de recherche d'autonomie culturelle par rapport à la métropole. La périphérie contre le centre » (Thérien 27).

Ainsi, l'apparition des figures de l'Indien dans la littérature québécoise des années 1960 s'explique par l'autonomisation de celle-ci. Pourtant, Thérien remarque que les personnages des Autochtones sont aussi bien présents dans la littérature contemporaine. De même, ils occupent une place importante dans le cinéma contemporain qui a pourtant derrière lui la phase de la recherche d'autonomie. Ainsi, si les personnages issus des populations autochtones dans les films aussi bien documentaires que ceux de fiction des années 1950 et 1960 permettaient la prise de conscience de la particularité de la société québécoise par rapport à la métropole et s'inscrivaient dans la recherche identitaire, dans le cinéma contemporain il faudrait envisager leur rôle autrement. Le personnage de l'Autochtone, perçu non plus comme un Autre par rapport auquel se définit l'identité nationale ou un colonisé qui symbolise les relations avec la métropole mais comme une partie intégrante de la société, permet une réflexion sur la diversité et l'identité complexe de celle-ci. Gilles Thérien voit dans la figure de l'Indien la métaphore du métissage et de l'hybridation caractéristique de la condition du Québécois :

Qu'est-ce qu'un Québécois ? Quelle est sa nature spécifique ? De quelle tribu vient-il ? Ce problème d'identité n'est pas gratuit. Le Québécois a deux langues maternelles : le français, langue de la mère patrie, du centre, et l'anglais, langue du conquérant, et de la périphérie. Or, centre et périphérie s'inversent sur le plan de la majorité qui n'a qu'une langue. Le français devient périphérique, soumis à l'errance. Comment peut-on arriver à parler les deux à la fois ? Comment peut-on exprimer cette hybridité profonde qui engage tous les mécanismes créateurs ? Comment être soi quand on est toujours en danger d'être un autre ? [...] À quoi sert la figure de l'Indien sinon à marquer cette perplexité profonde, cette inquiétude de soi que l'Indien réel a été le premier à sentir et dont il n'a pas réussi, lui non plus, à se déprendre ? (Thérien 27)

La « parole inuite » qui fonctionne dans le film sur le mode de la langue « sienne », principale et non étrangère ou périphérique participe à la création de cette hybridité. Le dialogue interculturel devient possible à condition de respecter les autres cultures. Dans ce contexte, la fin du film, à première vue pessimiste pour les possibilités du dialogue – le retour du héros sur sa terre natale où, selon ces mots, « il y a tout ce qu’il faut pour vivre » – peut être interprétée comme une proposition de coexistence entre les communautés dans le respect mutuel dans un pays multiculturel.

Ce respect ne doit pas pourtant s’accompagner de l’oubli de l’histoire marquée par les relations coloniales entre les communautés canadienne-française et autochtones. Comme le note Bill Marshall, en étudiant le cinéma québécois comme le cinéma national, la figure de l’Autochtone introduit la réflexion sur le statut postcolonial du Québec qui ne se limite pas à ses relations avec la France ou le Canada anglais mais englobe celles que la province francophone a eu avec les populations autochtones :

En plus de et en contradiction avec les vagues de l’immigration et la mobilité géographique généralisée qui sont caractéristique pour le monde postcolonial, et qui [...] redéfinissent les identités culturelles dans la nouvelle Europe et dans ses état-nations particulières, la figure (littéraire, cinématographique, télévisuelle) de l’Autre indigène, celui qui a été ici avant, est le véhicule non seulement de l’hétérogénéité mais aussi des interrogations plus spécifiques. Elles concernent les cultures et les systèmes de croyances pré- et non-capitalistes qui sont marqués simultanément par la différence raciale et ethnique, la signification des conquêtes de la modernité européenne et de l’expansion capitaliste, des grands récits eux-mêmes ; et la constitution de la nation moderne dans ces lieux, la manière dont un « peuple » national peut être constitué dans une culture dont le(s) prédécesseur(s) sont visibles, voisins, ancrés, liés, mais séparés (Marshall 242 ; trad. Katarzyna Wójcik).

La parole inuite dans le film de Pilon fonctionne sur le même mode. Sans se limiter à introduire l’hétérogénéité, elle est porteuse d’une autre mémoire, d’une autre expérience de l’histoire et du monde contemporain. Le film *Ce qu’il faut pour vivre*, en donnant la parole à des « colonisés » réaliserait ainsi ce que Diana Bryndon désigne comme la « décolonisation des représentations » (Bryndon 44). La parole inuite, qui n’est plus une parole étrangère, enrichit la société québécoise dont elle fait désormais part tout en interrogeant son histoire et son mémoire.

BIBLIOGRAPHIE

- Brydon, Diana. « Kanada i postkolonializm: pytania, problemy, perspektywy ». trad. Dorota Gutfeld. *Państwo – naród – tożsamość w dyskursach kulturowych Kanady*. Éd. Mirosława Buchholtz et Eugenia Sojka. Kraków : UNIVERSITAS, 2010. 41-71.
- Cornellier, Bruno. « Je me souviens (maintenant) : altérité, indianité et mémoire collective ». *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'Études Cinématographiques* 19.2 (2010) : 99-127.
- . « L'Indien, mon frère : Identité, nationalité et indianité dans *Le Confessionnal* ». *London Journal of Canadian Studies* 21 (2005-2006) : 49-70.
- Elder, Bruce. *Image and Identity. Reflections on Canadian film and culture*. Ontario : Wilfried Laurier UP, 1989.
- Fish, Stanley. « Boutique Multiculturalism, or Why Liberals Are Incapable of Thinking about Hate Speech ». *Critical Inquiry* 23.2 (1997) : 378-95.
- Gauvin, Lise, éd. « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone ». *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*, sous la de Lise. Paris : Karhala, 1997. 5-15.
- Grutman, Rainer. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Montréal : FIDES, 1997.
- Heinze, Friedrike. « L'interculturalité dans le film documentaire de l'Office national du film du Canada : l'exemple du Goût de la farine de Pierre Perrault ». *Multiculturalisme et diversité culturelle dans les médias au Canada et au Québec*. Éd. Hans-Jürgen Lüserbrink et Christoph Vatter. Würzburg : Königshausen, 2013. 51-70.
- Kwaterko, Józef. *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: UNIVERSITAS, 2003.
- Lafleur, Guillaume. « Kanadyjskie kino bezpośrednie (cinéma direct). Problem przedstawienia międzykulturowego ». Trad. Maciej Abramowicz. *Państwo – naród – tożsamość w dyskursach kulturowych Kanady*. Éd. Mirosława Buchholtz et Eugenia Sojka. Kraków: UNIVERSITAS, 2010. 508-14.
- Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*, Montréal/Kingston : McGill-Queen's UP, 2001.
- Nouss, Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris : Textuel, 2005.
- « Peuples et collectivités autochtones. » *Affaires autochtones et du Nord Canada*. Gouvernement du Canada. Le 28 avril 2016 <<https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100013785/1304467449155>>.
- Poirier, Christian. « L'imaginaire filmique ». *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?* Vol.1. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2004.
- Ruffö, Armand Garnet. « Dlaczego literatura rdzennych mieszkańców ? ». trad. Anna Kwiatkowska et Monika Linke. *Państwo – naród – tożsamość w dyskursach kulturowych Kanady*. Éd. Mirosława Buchholtz et Eugenia Sojka. Kraków: UNIVERSITAS, 2010. 165-78.

- Rycerska, Izabela. *Grupy narodowe i etniczne w systemie politycznym Kanady*. Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, 2003.
- Sanaker, John Kristian. *La Rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France – Maghreb*. Québec : Presse de l'Université de Laval, 2010.
- Schein, Marie. « Groupes minoritaires au sein du système scolaire. L'élève autochtone et le système éducatif au Québec : vers une meilleure entente ? ». *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire. Entre tradition et modernité*. Éd. Marie-Christine Weidmann Koop. Québec : Presses de l'Université Laval, 2008. 174-82.
- Sternberg, Meir. « Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis ». Vol. 2. *Poetics Today* 4 (1981) : 221-39.
- Thérien, Gilles, éd. *Figures de l'Indien*. Montréal : Éditions Typo, 1995.

Katarzyna Wójcik est doctorante à l'Institut d'Études romanes de l'Université de Varsovie où elle prépare sa thèse de doctorat sous la direction du professeur Józef Kwaterko sur les adaptations cinématographiques de la littérature québécoise, elle est titulaire d'une Maîtrise en études romanes (Université de Varsovie) et d'une Maîtrise en cinéma et nouveaux médias (Université Jagellonne, Cracovie). Son premier mémoire de Maîtrise, écrit dans le cadre du séminaire du professeur Henryk Chudak, portait sur le cinéaste et théoricien du cinéma Jean Epstein et ses idées sur les relations entre le cinéma et la littérature. Son second mémoire de Maîtrise, écrit dans le cadre du séminaire du professeur Krzysztof Loska, était consacré au cinéma du Québec, de la Révolution tranquille aux films contemporains.