Document généré le 1 juin 2025 03:15

Ciné-Bulles

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Chloé Leriche, réalisatrice d'*Avant les rues*

Nicolas Gendron

Volume 34, numéro 2, printemps 2016

URI : https://id.erudit.org/iderudit/81059ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Gendron, N. (2016). Chloé Leriche, réalisatrice d'*Avant les rues*. *Ciné-Bulles*, *34*(2), 4–9.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Photo : Éric Perron

En couverture Chloé Leriche, réalisatrice d'**Avant les rues**

« Je me suis découvert une espèce d'ergonomie de la narration que je ne pensais pas avoir. »

NICOLAS GENDRON

De Manawan à la Berlinale, où il fut présenté en février dans la section Générations avant de clôturer les Rendez-vous du cinéma québécois, **Avant les rues** a littéralement avalé des milliers de kilomètres. Il y a dans ce film Shawnouk (Rykko Bellemare), un jeune Atikamekw qui s'éclipse de la maison familiale, non sans inquiéter sa sœur (Kwena Bellemare Boivin), après avoir frayé tristement avec un étranger de la ville (Martin Dubreuil). Talonné par son beau-père policier (Jacques Newashish), Shawnouk se voit dès lors déchiré entre les traditions et ses remords. Outre ses interprètes d'une belle profondeur, cette œuvre, autoproduite aux Films de l'autre, est d'abord portée par l'expérience et l'intuition d'une autodidacte accomplie. En 15 ans de métier, Chloé Leriche a tâté du Kino, goûté à la vidéo d'art (**Qui est là**), visité le TIFF avec son court **Les Grands**, sans oublier de se commettre à la scénarisation télé (*Tactik*). Mais surtout, elle a sondé l'âme humaine en participant au Wapikoni Mobile, en mettant ses talents de formatrice et de vidéaste au profit des « négligés » de notre société. Son premier long métrage s'en ressent et impose le respect, entre chants douloureux et puits de lumière.

Ciné-Bulles : Tout juste débarquée de l'avion, Chloé Leriche, l'envie vous prend-elle de déclarer vous aussi : Ich bin ein Berliner*?*

Chloé Leriche : Oui, mais j'aimerais retourner à la Berlinale un jour, pour voir la sélection. C'est un peu honteux, devant les meilleurs films du monde, de ne pas pouvoir en profiter. Mais l'accueil était magnifique. Les journalistes ont apprécié le film, les salles étaient pleines et, pour le dernier *Q & A*, on a battu le record du festival en termes de durée! Non seulement les gens avaient plusieurs questions pour les comédiens, mais, à chaque *Q & A*, on leur demandait s'ils pouvaient chanter, c'était comme un spectacle! À la fin, on ne parlait presque plus du film, mais de la culture atikamekw, ça devenait même politique. Jacques et Kwena adoraient témoigner de leur culture. Mais Rykko, l'acteur principal, était moins à l'aise avec la promo. Il s'ennuyait de la forêt. En fait, contrairement aux autres, il a moins envie de continuer dans ce milieu-là… Ça a été une expérience difficile pour lui, parce qu'il est de toutes les scènes, et que c'est un film sombre.

Sur papier, ça peut sembler lourd, mais ce n'est pas ce que l'on reçoit. Vous préoccupiez-vous de tirer le spectateur vers la lumière?

Je me rappelle qu'en l'écrivant, j'étais dans des états de création hyper intense, parce que tout ce que mon personnage vit, je le vivais toute seule dans mon salon. J'avais besoin de plonger dans ces émotions-là, comme un acteur qui se prépare pour un rôle. Mais ensuite, entre autres au montage, c'était vraiment une préoccupation qu'il y ait de l'espoir. Et c'est pour ça que j'ai emprunté la voie de la fiction : c'est tellement puissant, ça te permet d'aller toucher le cœur des gens, par le biais de la musique, de l'image, de la construction minutieuse d'une courbe dramatique. Avec l'idée du Blanc rencontré en ville, je voulais absolument décoller de la réalité, pour ne pas produire un film social aride où l'on met uniquement de l'avant les clichés que l'on connaît déjà sur les Premières Nations. Je souhaitais plutôt que ce soit une histoire dans laquelle tu entres, dans laquelle la nature humaine est complexe.

Le chant occupe une place prépondérante et très sensible dans le film. Qu'est-ce qui a motivé ce choix? Provient-il (in)directement du talent de vos interprètes?

Depuis le tout début, il y avait la scène où Rykko chante après le *sweat*. Pour évoquer le retour à la culture, pour que le personnage prenne la parole sans passer par les mots et pour sortir de cet emprisonnement, la musique a toujours été présente, comme un élément charnière. Mais c'est en apprenant à les connaître que j'ai découvert leur talent. J'ai ajouté quelques moments chantés au scénario et l'on en a enregistré d'autres au tournage, spontanément. Même Jacques chantait, mais je ne l'ai pas gardé, parce que c'était rendu une comédie musicale… Pas une comédie, mais un film musical! La musique des Premières Nations est un mode d'expression en soi. La première fois que je suis allée à Obedjiwan — une des trois communautés atikamekws, avec Wemotaci et Manawan; les deux premières en Haute-Mauricie, la dernière dans Lanaudière —, des jeunes de 10 ans s'étaient cotisés pour acheter leur premier tambour et pratiquaient au cœur du village. J'ai senti à quel point c'était libérateur pour eux. Le tambour a une signification particulière, c'est l'homme qui se purifie en chantant.

Je me rappelle qu'en l'écrivant, j'étais dans des états de création hyper intense, parce que tout ce que mon personnage vit, je le vivais toute seule dans mon salon. J'avais besoin de plonger dans ces émotions-là, comme un acteur qui se prépare pour un rôle.

J'imagine que votre expérience avec le Wapikoni Mobile, en tant que cinéaste-formatrice, est directement liée à la naissance de votre long métrage…

Tout à fait! Quand j'ai commencé à collaborer avec le Wapikoni, ça faisait cinq ans que je travaillais presque à temps plein pour Vidéo Paradiso, un projet similaire, aussi de Manon Barbeau, au centre-ville de Montréal, avec des jeunes marginaux. Manon voulait toujours que j'embarque avec le Wapi, mais j'ai horreur du bois, alors je luttais… Lorsque j'ai finalement accepté, je savais, deux jours plus tard, que j'allais écrire un film pour la jeunesse autochtone. Avec le Wapikoni Mobile, rapidement, tu veux mettre une caméra entre les mains des gens pour que ça vienne d'eux. Un jeune m'avait amenée à différents endroits de son village. J'avais fini par comprendre qu'il s'agissait des lieux où ses proches s'étaient enlevé la vie. J'ai été happée. Mon père est décédé quand j'avais quatre ans et je me suis toujours questionnée sur le sens de la vie. Je me suis demandé : « Quand tu habites sur

une réserve, qu'il faut trois heures de route pour en sortir, qu'est-ce que tu as? Quand tu n'as pas de maison des jeunes, pas de cinéma, pas de bar ni de resto, rien… » Maintenant, il y a un aréna, une maison des jeunes, mais à l'époque, il n'y avait même pas d'asphalte partout. Que leur reste-t-il? Sans doute le bois, et ces traditions-là, encore très fortes. Lors de cette même visite, au milieu des années 2000, j'avais assisté à des rassemblements d'aînés qui disaient : « Il faut absolument qu'il y ait plus de jeunes en thérapie dans le bois! Ce n'est pas vrai que les Blancs vont nous dire d'aller voir un psychologue, ils ne nous connaissent pas. Nos jeunes doivent apprendre à bûcher et à suer; il faut qu'ils vivent leurs traditions, c'est comme ça qu'ils vont s'en sortir. » Ça avait du sens, parce que si tu vis aussi loin, tu n'as pas le choix d'être en contact avec cette nature-là et avec ta communauté.

Sans le Wapikoni, vous seriez-vous sentie la légitimité de réaliser un tel film?

Honnêtement, oui. J'ai appris que mon père était métis en préparant le film. Ça fait partie de l'identité de bien des Québécois, même si ça reste quelque chose de méconnu. Mon rapport aux Autochtones a vraiment beaucoup changé. Tout ça pour dire que quiconque effectue un vrai travail de recherche, part vivre là-bas et réussit à être en contact avec eux, aurait pu tourner ce film sans être passé par le Wapi… C'est une question de respect. Comme cinéaste, tu as le droit de faire un film sur n'importe quel sujet, mais tu peux te planter plus facilement si tu ne t'en imprègnes pas un minimum.

Comment votre travail de terrain s'est-il articulé?

Je faisais beaucoup d'allers-retours, pour repérer les lieux et rencontrer les gens, me trouver des alliés. Au départ, le projet était plus social, je voulais que la moitié de l'équipe soit autochtone, mais ça n'a pas été possible. Le *casting*, ça a été une tout autre histoire, parce que pour Shawnouk, j'avais besoin d'un acteur particulièrement physique, qui peut incarner les émotions par sa simple présence, et ça, c'est quelque chose qui ne s'enseigne pas. Quelqu'un m'avait parlé de Rykko, mais il ne s'est pas présenté aux auditions. J'avais rencontré sa sœur, la veille, que j'ai choisie tout de suite. Kwena est une actrice née, c'est une boule d'émotions. Quand j'ai trouvé Rykko, il était minuit et l'on devait prendre la route, il était à sa pratique de musique. J'étais venue avec mon ancien professeur de théâtre. J'ai dit à Rykko : tu viens de voir sortir ce gars-là de chez ton ex-blonde… Tout de suite il s'est bombé le torse comme un coq! J'observais la transformation physique s'opérer en lui, à chacune de mes indications. C'était lui! J'ai organisé ensuite des ateliers dirigés avec Louise Laparé, spécialisée en *coaching*. On y a testé les dynamiques et l'on a pu voir quelles étaient les forces de chacun.

*Le titre **Avant les rues**, était-ce un clin d'œil à votre expérience avec Vidéo Paradiso?*

Ça se pourrait, mais non. Lorsque tu vas dans une communauté autochtone, en tout cas atikamekw, tu fais entre 86 et 165 km de chemin de terre. Alors quand tu reviens chez vous, la route bitumée, tu as hâte de la voir. Comme je le disais, la première fois que je suis allée à Obedjiwan, la moitié du village n'était pas encore asphaltée. Il y avait cette idée-là de la poussière partout, et le rapport entre la ville et le village, façon « avant la civilisation », mais sans égard à la modernité. J'aimais l'idée d'un titre non poétique, qui ne dit rien de précis, mais qui reste ouvert.

D'où est apparu le désir de convier les écrits d'Hubert Reeves dans votre scénario?

Ça faisait un an ou deux que j'écrivais et je me demandais si, pour eux, la nature était une porte de sortie… Je voulais que mon personnage soit déconnecté de lui-même. Après un crime, tu ne dois pas être dans ton corps. Comment alors te ramener les deux pieds sur terre? Peut-être en regardant les étoiles. Ou en se rapprochant de quelque chose de plus grand que toi, mais qui te ramène précisément à l'essence de ce que tu es.

Vous usez des ellipses avec soin dans ce premier long métrage. Comment avez-vous travaillé la notion du temps, dans un contexte où celui-ci s'arrête, en quelque sorte, par la nature du crime, mais aussi par les traditions employées pour l'expier?

À l'écriture, c'était clair que je voulais que l'on entre dans une espèce de rythme effréné, que ça coupe totalement et que l'on se ramasse dans le bois, en suspension… Je n'ai jamais pensé que je ferais un film aussi lent, ce n'est pas en moi. Et il y a aussi eu le rythme des comédiens. C'était hyper organique. Quant au montage elliptique, c'est

tellement un choix intuitif que je ne peux pas l'expliquer, du moins pour l'instant.

Qu'entendez-vous par « le rythme des comédiens »?

Je voulais absolument saisir ce qu'ils ont vécu. Certains interprétaient les émotions, d'autres les vivaient et parfois ça prenait du temps avant que ça survienne. On tournait le temps qu'il fallait, j'acceptais qu'il ne se passe rien pendant une minute et demie. Ça a donné au film son rythme, pas hyper conventionnel, mais que j'ai respecté au montage. J'aimais laisser des scènes venir d'elles-mêmes, plutôt que d'intervenir avec des plans de coupe pour resserrer l'ensemble. De la même manière, le chant dure trois minutes et demie; on voit Rykko se reprendre trois fois, mais ce temps-là était nécessaire pour que l'émotion monte. J'ai fait l'exercice de ne garder que le point culminant, au montage, mais c'est inintéressant. Vaut mieux le voir se tromper et recommencer, autrement dit le voir se relever. Avec les amateurs, les premières prises sont souvent les meilleures. On répétait des scènes similaires, juste pour les habituer à diverses émotions, pour leur fournir des outils, pour voir où ça bloquait pour eux. Avec les comédiens, tout repose sur la confiance et sur l'abandon. Parfois, j'interprétais les rôles en leur présence, pour donner le ton. On nous dit de ne pas jouer devant les comédiens, mais c'était une façon de leur dire : « Je suis *game* de le faire, de pleurer devant tout le monde. Si personne ne me juge, personne ne va te juger non plus. » Comme la fameuse histoire du réalisateur qui se met tout nu pour filmer une scène de nu! C'est ça, faire de l'art : il faut que tout le monde se jette, plonge et personne ne va rire autour, au contraire.

Quel était votre rapport avec la langue atikamekw au cours du projet?

Premièrement, j'avais travaillé les textes avec les comédiens pour qu'ils les traduisent eux-mêmes du français à l'atikamekw. Cela me permettait de parler des intentions et d'utiliser leur mémoire physique. Les gens étaient étonnés par ce que je pouvais dire sur le plateau : « Cette réplique-là, tu t'es trompé en la livrant, non? » J'étais tellement connectée à mon histoire que j'arrivais à comprendre ce qui se passait, par de simples échanges. J'ai eu quelques surprises, quand on a fait traduire le matériel, la plupart du temps pour le mieux. Comme cette notion de respect, centrale dans les

Rykko Bellemare est Shawnouk dans **Avant les rues**

Jacques Newashish, Kwena Bellemare Boivin et Janis Ottawa interprètent respectivement le beau-père, la sœur et la mère de Shawnouk dans **Avant les rues**
Photos 1 et 2 : Yola Van Leeuwenkamp

communautés, qu'une jeune fille met de l'avant. Le fait que ça vienne d'eux enrichit le film et, lorsque je le regarde, je me dis que c'est vraiment un film autochtone.

C'est un film de peu de mots où les expérimentations se font aussi discrètes, même quand on brise le quatrième mur. Cette économie était-elle un leitmotiv?

Au départ, Shawnouk a une prise de parole impossible, à cause du geste posé. En général, les Autochtones parlent peu. Mais quand ils parlent… ils parlent! Ce sont des gens de peu de mots, justement, qui réfléchissent beaucoup. Ça peut arriver que tu poses une question à un Autochtone, qu'il te regarde et ne te réponde pas; ce n'est pas un manque de respect, il répondra plus tard, il a besoin de temps. Ils ont un autre rapport aux mots que nous. Ça me donnait l'impression de tourner un film à l'étranger et de respecter des codes culturels. C'est excitant de créer une œuvre et de sentir qu'elle te dépasse, que ça ne provient pas que de toi, que tout n'est pas calculé… Quant aux expérimentations, il devait y en avoir plus, mais je les ai enlevées de la structure finale, parce que ça coinçait dans le rythme. Je me suis découvert une espèce d'ergonomie de la narration que je ne pensais pas avoir. Avant, j'étais plus décousue, alors que là, une ligne narrative s'imposait. J'y suis allée avec parcimonie, pour que les expérimentations aient une certaine efficacité. Quand on voit l'homme se peindre le visage, par exemple, il y a quelque chose de très fort dans le geste et dans le regard, entre le passage à la tradition que Shawnouk vient de vivre et cet homme qui en a vu d'autres…

*Vous aviez collaboré au collectif poétique **Un cri au bonheur**; cette fois-ci, votre film est teinté des éléments naturels, la forêt et le sable, entre autres… Quel est votre rapport à la poésie, lors de l'écriture et au tournage?*

Deux de mes films sont plus narratifs, mais en général, c'est toujours un peu un travail poétique. Pas nécessairement dans la poésie nommée, mais dans cette façon de faire intervenir divers concepts les uns avec les autres pour que naisse une part d'inconnu. Dans le film, c'était essentiel pour moi de trouver une manière d'avoir de ces moments de poésie. Qu'une fille soit en train d'essayer d'attraper un oiseau à la fenêtre, pendant que son frère tente de se suicider, ce sont des images comme celle-là que je souhaite créer. Je dirais même qu'à chaque scène, au tournage, on cherchait le cadre, mais aussi ce qui, dans l'environnement, pouvait devenir un élément de poésie.

On revient toujours au sens… de la vie?

Complètement. Mais parce que c'est la courbe du personnage; il ne fallait pas que je me raccroche au sens de la vie, mais à l'absence de sens. Ça a été un projet assez douloureux pour moi. Ce sont des thématiques qui m'habitent depuis toujours. Ce retour à l'identité profonde et aux racines, aussi le lien à la nature, je sens que ça répond en partie à l'absurdité de la vie. Je suis une admiratrice de

Camus, j'ai également étudié les existentialistes et mon film prend sa source dans tout ça. Pour Camus, une des manières de contrer cela, c'est de vaincre sa propre mort en vivant plusieurs vies différentes, de passer d'un univers à l'autre, parce qu'une seule vie, ce n'est pas assez.

Comment les drames récents de Val-d'Or et du Lac-Simon vous touchent-ils?

C'est extrêmement triste parce que ça dénote une immense souffrance humaine. À un autre niveau, quand c'est repris par les médias et maintenant sur les réseaux sociaux, c'est l'enfer : avec ce qui est écrit dans la section commentaires du *Journal de Montréal* ou ailleurs, on ne peut plus dire que le Québec n'est pas raciste, ça saute aux yeux! C'est inquiétant parce qu'on est dans une période de changement positif dans notre rapport aux Premières Nations et chaque fois qu'un drame éclate, j'ai peur que l'on ne recule. Justin Trudeau a fait des belles promesses aux dernières élections, mais il doit passer à l'action, pas seulement en s'excusant, c'est crucial. Dans le dossier des femmes autochtones disparues, on a senti qu'elles n'étaient même pas traitées comme une sous-culture, mais presque comme des sous-humains. C'est pour ça que j'articule une partie de la promotion en parlant de ces réalités. Avec mon film, je souhaite participer à la reconstruction d'une fierté.

Vous avez déclaré qu'un des plus beaux moments de l'histoire du film reste sa projection à La Tuque.

J'y ai rencontré les chefs des trois communautés, dont le Grand Chef de la nation atikamekw, et leurs élus, peut-être une cinquantaine de personnes. Le chef de Manawan m'a dit : « Les trois nations ont beaucoup à apprendre de ton film. » Notamment, parce que j'ai réussi à créer une famille avec des membres de différentes nations. Même s'ils ont un accent différent, même si les mots varient d'un groupe à l'autre, la famille existait. Je sais aussi que le film est encore plus fort pour eux que pour quiconque, car la langue atikamekw est puissante et suggestive; la construction des phrases y est différente et ils ont accès à toute cette richesse-là. La communauté s'est sentie représentée. Pour moi, c'était presque plus important que tout le reste. Après, j'espère que ça puisse délier le dialogue des Premières Nations avec les non-Autochtones. J'ai l'air d'une nonne quand je parle, c'est effrayant! (rires) Mais tu ne travailles pas pendant 10 ans sur un tel projet, juste pour faire un film!

Chloé Leriche, devant le moniteur, regarde la scène tournée plus loin, au centre
Photo : Frédéric Devost