

Rencontre avec Nicolás Rincón Gille, au moment du montage de *Noche Herida*

Après **En lo escondido** (Ceux qui attendent dans l'obscurité) et **Los Abrazos del Rio** (L'étreinte du fleuve), **Noche herida** (Nuit blessée) est la dernière partie de la trilogie colombienne de Nicolas Rincon Gille. Titillé par le questionnement d'un père anthropologue, curieux des croyances populaires, Nicolas sait que les personnes sont capables d'imaginer tout un système d'existences et de pouvoirs, d'explications surnaturelles non contrôlables pour surmonter l'inacceptable. Dans ses films d'apparence folklorique ou sociale, où le mystique a la place qui lui est dévolue en Amérique latine, Nicolas démasque l'omniprésence des paramilitaires, la peur qu'ils engendrent et les choses que la population installe pour s'en protéger.

Noche Herida est en cours de montage. Les quelques séquences vues nous ont fait penser à des séquences de films de fiction, avec des angles variés, qui se succèdent comme si plusieurs prises avaient été faites d'une même action.

C'est sur l'aspect technique de prises de vue du documentaire que nous nous sommes penchés.

Nicolás Rincón Gille : C'est un tournage qui m'a demandé trois ans de préparation. Bogota est une ville de près de dix millions d'habitants, entourée de collines et de montagnes. Les classes moyennes et aisées vivent au centre et la population défavorisée sur les collines. On trouve, aux pieds des collines, la population issue de l'exode rural d'il y a cinquante ans et, au sommet, les derniers arrivants qui sont déplacés de force. Je suis allé jusques aux derniers quartiers qui se trouvent entre ville et campagne. C'est une véritable frontière visible à la caméra. C'était très intéressant visuellement, mais j'ai surtout eu la chance de rencontrer Bianca et Maria Eugenia, sa voisine. Ces deux femmes ont été déplacées dans la violence avec leur famille, en 2003.

Ce qui est frappant, c'est qu'il n'y a presque plus d'hommes. Soit ils ont été tués, soit la famille n'a pas résisté au bouleversement, ce qui fait que ce sont les femmes qui dirigent le noyau familial, surtout les femmes les plus âgées. Bianca a la garde de ses trois petits-fils qui ont entre 10 et 15 ans. Ce dernier a vite voulu quitter la maison, ce qui est fréquent, et il tente sa chance ailleurs dans des conditions difficiles. J'ai passé deux ans dans ce quartier avant de filmer, avec l'idée de casser les stéréotypes sur les quartiers défavorisés. Le film brésilien **La Cité de Dieu** qui se déroule dans les favelas a marqué les esprits, et beaucoup de gens n'osent pas aller dans ces quartiers de crainte de tomber sur des jeunes armés et des trafiquants. La violence latente et les trafics existent, mais sont loin de concerner la majorité des gens.

C. : Es-tu parti en repérage avec une caméra ?

N.R.G. : Non, je suis d'abord parti pour rencontrer les gens. J'ai fait plusieurs quartiers, et je suis resté plus d'un mois dans un quartier où je commençais à partager le quotidien des gens. J'y allais deux heures, trois heures, puis une journée... C'était un quartier marquant, avec beaucoup d'histoires sociales très intenses. Là-bas, les gens ne sont pas nombreux à avoir du travail, mais ils doivent bien gagner leur vie. Ils doivent partir toute la journée, mais ils ne peuvent pas laisser les enfants seuls. Certains enferment leurs enfants, mais beaucoup les emmènent avec eux. Comme ils viennent de la campagne, il y a encore beaucoup de rituels de magie pour les protéger. Ils croient beaucoup à l'âme, et lorsque quelqu'un meurt, il y a les âmes qui montent au ciel et celles qui restent dans un entre-deux. Du coup, beaucoup de personnes vont dans les cimetières et repèrent les tombes récentes et les anonymes puis,

elles font des prières, demandant à Dieu d'accepter cette âme, en échange celle-ci protège leurs enfants. Chaque lundi, elles vont arroser les fleurs et protéger cette tombe qu'elles s'approprient. Si elles estiment que leur famille est protégée, elles achètent une pierre tombale ou une vierge Marie.

Les femmes prient souvent ensemble avant de partir travailler car un garçon de 14 ans peut vite rentrer dans un gang ou une jolie fille de 12 ans se faire séduire et tomber enceinte.

En fait, j'ai passé trois semaines avec trois familles différentes, et j'ai eu envie de rester beaucoup plus longtemps afin de filmer. On m'a dit : « OK, si tu veux ». Le premier jour où j'ai amené la caméra, c'était il y a deux ans, un jeune d'un gang m'a fait comprendre que cela ne pourrait pas se faire. J'ai fini par trouver le quartier où vit Bianca et où les gangs sont moins présents.

C. : Comment as-tu rencontré Bianca ? On te l'a présentée ?

N.R.G.: Je suis allé voir les leaders de plusieurs quartiers, et au fur et à mesure des rencontres, on a sympathisé avec Bianca et Maria Eugenia. Tout ça sans caméra, car ça ne sert à rien. Un jour, j'ai amené mes travaux précédents, et on a fait une petite projection. Durant ces repérages, nous avons vécu des choses très dures, et je ne pensais pas pouvoir tourner un jour. Ce sont elles qui ont insisté. J'ai commencé à comprendre la logique de ces quartiers, savoir où et quand aller, ce que je pouvais ou ne pouvais pas faire. Lorsque j'ai amené la caméra, le mot avait circulé, mais ils savaient qui j'étais, et les gens bienfaisants m'ont protégé en quelque sorte.

C. : Dans des cas comme celui-là, une équipe fortement réduite s'impose. Une ou deux personnes maximum.

N.R.G. : Oui et nous étions deux car le son était très important. En plus, ce sont des quartiers où l'on écoute la musique très fort et tout le temps, donc il fallait être très proche des gens. J'étais derrière la caméra, et le son était assuré par mon ami Vincent Nouaille avec qui je travaille depuis toujours. Il y avait aussi Andreï, un ami colombien qui faisait le lien entre la population et nous. C'était un peu mon bras droit.

C. : Est-ce que vous logiez sur place ?

N.R.G. : Oui, on dormait dans l'ancienne petite chambre des enfants de Bianca. C'était très pratique d'être sur place. On restait quelques jours, on repartait et puis on revenait. On a fonctionné comme cela pendant deux mois, ce qui a nous permis de bien suivre leur quotidien. Je voulais filmer les gens de façon différente de ce que l'on voit d'habitude dans les « films de banlieue » où les personnes sont filmées en contre-plongée, avec des maisons qui s'empilent. Moi, je voulais montrer le contrechamp, c'est-à-dire voir la favela en contre-bas. Les habitants ont construit eux-même leur ville et leurs maisons avec des matériaux qu'ils récupéraient. Je n'appelle pas cela de la misère, mais de la force. Ces personnes ont réussi à créer avec rien une atmosphère chaleureuse et sécurisante pour leur famille. Je trouve ça très fort.

C. : Il y a une séquence que tu nous as montrée, où tu suis, ou plutôt tu devances deux personnes qui portent une bonbonne de gaz. Ta caméra est placée devant les personnages, tout au long de leur chemin. Les as-tu fait recommencer leur déplacement pour mieux te placer ?

N. R. G. : Ce sont trois plans-clés que j'ai pu tourner car je savais où me mettre. Je connaissais le chemin qu'ils allaient prendre. Comme ils s'arrêtaient régulièrement pour se

reposer, j'en profitais pour me déplacer. Mon pari était de montrer la nuit et selon leur point de vue, c'est-à-dire comment ils font pour vivre dans cette ambiance difficile, mais sans trop insister. Au niveau de l'image, j'ai choisi de me contenter de la lumière des lampadaires. J'ai toujours travaillé la lumière artificielle avec une balance des blancs, proche de la lumière du jour, ce qui donne une teinte orangée très chaleureuse. Dans cette séquence où Bianca et son petit-fils portent une bonbonne de gaz, ils avançaient très lentement à cause du poids de la bonbonne, ce qui m'a permis de filmer sur pied. A un moment donné, ils se retrouvent dans une zone très sombre, on aperçoit uniquement leur silhouette tout en entendant parfaitement ce qu'ils disent grâce au micro-cravate. Les silhouettes de deux hommes apparaissent furtivement, Bianca se tait jusqu'à ce qu'ils s'en aillent. On ne saura jamais qui ils sont mais le silence évoque parfaitement la tension du moment.

Les maisons de ce quartier sont très étroites, et lors des repérages, j'ai opté pour une position de caméra très basse ce qui m'a permis de filmer leurs conversations sans qu'ils ne soient dérangés par l'objectif. J'ai essayé de garder cette position durant tout le film car cela donne une harmonie.

C. : Tu as une formation de cadreur ?

N.R.G. : Oui, j'ai étudié l'"image" à l'INSAS. Mon idée était de tourner en Colombie et forcément avec une petite équipe donc je trouvais important de maîtriser l'image. Cette formation m'aide aussi à prendre des décisions très rapides durant le tournage.

C. : Pour financer ton film, tu as du remplir un dossier, écrire un scénario et décrire l'ensemble de ton film avant même de tourner. Ce qui peut poser problème en documentaire. Comment ça se présente? Est-ce que tu as déjà imaginé ton film avant de tourner quoi que ce soit?

N.R.G. : Je vais répondre à l'envers. En sortant de l'INSAS, j'ai réalisé des courts-métrages de fiction. J'avais un scénario, un plan de travail etc... On suit toutes ces indications et à la fin, on a plus ou moins le film que l'on veut. C'est surtout de l'écriture et du montage. La pression existe à cause du temps qu'il faut gérer. Si on doit faire un plan en deux heures et que l'on dépasse ce laps de temps, ça ne va plus. Je n'avais pas beaucoup d'expérience et je n'osais pas dépasser même si ce n'était pas bon. Ce que j'aime dans le documentaire c'est qu'on peut se tromper. Si je filme l'arrivée d'une voiture et que je me rends compte que cela ne fonctionne pas, ce n'est pas grave, je filmerai une autre séquence, qui sera nettement mieux.

Quand je montre **En lo escondido**, je suis étonné de la question que beaucoup de personnes me posent. Carmena, la protagoniste du film, m'explique des moments importants qui ont marqué sa vie, en les mimant devant la caméra. Souvent on me demande si c'est moi qui lui ai demandé de faire cela ou si c'est de sa propre initiative. Mais c'est une décision que nous avons prise ensemble, c'est dans nos échanges, notre dialogue, qu'il est apparu que cela donnerait très bien à l'image, que j'ai filmé ces scènes et que Carmena a voulu le faire. Est-ce elle ou moi qui ait eu l'idée en premier ? Qu'importe ! Dans le documentaire, on peut mettre la caméra en place pour filmer une conversation, préparée, et qui semble primordiale pour le film. Mais qui, en définitive ne vaut rien ! Et par contre, on peut capter quelque chose de magnifique, sans qu'on s'y attende. C'est ça la magie du cinéma.

C. : Du coup tu filmes énormément ?

N.R.G. : Oui ou je reste sur place le temps de trouver. Je sais que souvent ma première intuition ne sera pas la bonne ce qui est normal, c'est comme ça que l'on réalise un

documentaire. Par exemple, j'avais prévu certaines scènes qui me paraissaient indispensables et finalement on ne les a pas gardées au montage. Ce sont des scènes que j'avais construites, où j'avais demandé aux protagonistes d'entrer dans le champs, de faire un geste, de s'asseoir, ou je ne sais quoi. Mais on sent que ces actes n'étaient pas naturels, et ça ne marche pas. Les protagonistes d'un documentaire ne sont pas des comédiens. Il faut laisser l'émotion, la tension imprévue se dégager. Ce que l'on m'a appris à l'INSAS et que je vérifie à chaque fois c'est de capter ce qui résiste.

Le tournage a été très compliqué pour Vincent, il y avait beaucoup de bruits, de la musique très forte. Mais on ne pouvait pas demander à tout le monde d'arrêter de vivre. On a commencé le tournage le week-end en se disant que ce serait plus calme mais les hommes qui travaillent en ville, rentrent le week-end, ils font la fête et c'était impossible de tourner. J'ai demandé aux jeunes de baisser la musique mais ça a duré cinq minutes. On a décidé de ne plus tourner le samedi et le dimanche sauf besoin spécifique. On a aussi décidé de faire des plans plus longs afin d'avoir plus de possibilité au montage et pour que la musique devienne une part de la narration. La musique qui envahit l'espace sonore raconte la promiscuité entre voisins.

Avec Cédric Zoenen, le monteur, nous sommes persuadés que cela permet d'affiner le propos et je ne l'aurais ni pensé ni écrit dans le dossier.

C. : Parlons technique. Explique-nous comment tu choisis ta caméra. Est-ce toujours la même que tu as utilisée pour tes trois documentaires en Colombie ?

N.R.G. : Je suis parti à la campagne avec une petite caméra DV pour **En lo encodido**. On dit souvent que dans le cinéma il faut des couleurs pastels mais je préfère les contrastes, les couleurs très saturées. Cela m'a permis de tourner dans des endroits sombres mais d'avoir des couleurs un peu flashy qui réveillent l'image. Par contre le rendu était assez moche lorsqu'il y avait beaucoup de soleil.

Pour **Los Abrazos del Rio**, il me fallait une caméra de bien meilleure qualité car on filmait beaucoup plus de paysages. Les caméras HD se démocratisant, on a tourné avec une Sony X1 toujours avec cette idée de privilégier les couleurs. J'aurais aimé tourner en pellicule mais la vidéo me permet de filmer une heure même si je n'en garde qu'une minute.

J'ai gardé la même caméra pour **Noche Herida** car les conditions étaient difficiles, et je souhaitais une caméra relativement légère et que je maîtrisais. On a atteint les limites de la caméra car nous étions toujours en ouverture maximale. Cela diminue la profondeur de champ mais la HD permet une profondeur importante donc cela permettait un compromis. Il était hors de question de filmer avec un appareil photo car la profondeur de champ est nulle, le flou est tout de suite extrême.

J'avais un petit pied et c'était compliqué car le sol est en terre battue, souvent en pente et que beaucoup d'animaux déambulaient. Les habitants mettent des planches sur la terre battue du coup, la caméra bougeait lorsque quelqu'un marchait et je n'avais pas de solutions.

C. : Et concernant le son ?

N.R.G. : On a décidé, avec Vincent, d'opter pour un matériel discret et résistant. Il nous fallait surtout, vu l'ambiance des micros-cravate (HF) qui permettent de capter la voix sans trop entendre les bruits alentours, même si Vincent travaillait en même temps avec la perche.

Les HF ont permis de rentrer plus facilement dans leur quotidien. Lorsqu'ils les portaient, ils étaient dans le film. Dès qu'ils l'enlevaient, on soufflait, la séparation était très nette. Ils faisaient moins attention à moi également, je me moque des regards-caméra, mais il ne

fallait pas qu'ils s'adressent directement à moi. Bianca portait systématiquement un micro-cravate et on en mettait aux enfants selon les besoins.

À la base, j'avais imaginé un film sur deux familles, celle de Bianca et de sa voisine. La voisine avait un fils étudiant et il y avait aussi une fille qui terminait ses études secondaires, on sentait de l'attirance entre eux. J'avais écrit là-dessus, sur cette romance naissante, et lorsque je suis revenu ils étaient partis tous les deux de leur côté. La vie évolue tellement vite, et particulièrement là-bas, qu'il est difficile de savoir ce que l'on va exactement tourner. Au final, je préfère ce que nous avons fait à cette idée originelle.

C. : Comment fait-on pour monter lorsqu'on a, comme toi, 57 heures de rushes ?

N.R.G. : Le premier ours faisait 3h30, le montage final sera d'environ 2 heures. La collaboration avec le monteur est primordiale. Lorsque je ramène les images en Belgique, Cédric est le premier critique. Je crois avoir de bonnes choses, mais elles ne collent pas toujours. On regarde l'intégralité des rushes ensemble, et on effectue une hiérarchie. On se met rapidement d'accord sur les plans-pivots, mais il faut ensuite trouver des liens entre les séquences, aller chercher des plans qui vont se greffer à ce qu'on ébauche. Ce travail s'effectue sur papier, à l'aide de papiers colorés pour mieux s'y retrouver, et on commence à raconter l'histoire. Ensuite, on effectue un ours, séquence par séquence, pour voir si cela fonctionne. C'est un assemblage de moments qui donnent des séquences puis un film, c'est organique quelque part.

C. : Résumons : 2 ans de repérages, 2 mois de tournage et environ 6 mois de montage...

N.R.G. : Luis Ospina, un documentariste colombien, a dit une phrase que j'aime beaucoup : « L'important dans le documentaire, c'est le temps des gens, alors que pour le reportage, c'est le temps du reporter. » On ne peut pas, pour un documentaire, imposer ce que l'on veut aux gens. Pendant les repérages, j'écoute les gens, je n'enregistre rien ni ne note. Je ne retiens pas tout, mais l'essentiel et les personnes sont plus en confiance. Si je filme une maison, le propriétaire peut sortir furieux pensant qu'on filme parce qu'il vient de toucher un héritage alors qu'on ne sait évidemment rien de lui et de cet héritage. Le documentaire implique un rapport respectueux. On n'est jamais tout à fait à égalité, mais il est important de connaître la personne avant qu'elle ne devienne un personnage, dès que l'on commence à la filmer.

J'écris en ce moment un long métrage de fiction basé sur mon second documentaire **Los Abrazos del Rio**. Cette histoire était très touchante, ce fleuve où l'on jetait des corps pour effrayer une population qui résistait malgré tout. Le documentaire arrive en général après les événements alors que la fiction traite les événements instantanément, ce qui est très prétentieux. J'aimerais tenter de recréer ces histoires en trouvant l'équilibre entre la fiction et le documentaire.

Dimitra Bouras