

De MAFI à DOCLA :
pour une recollectivisation du cinéma documentaire
en Amérique latine.

Entretien avec Juan Francisco González¹

par Claire Allouche

J

Un collectif est un centre de convergence de personnes et de pratiques mais aussi d'échanges et de mutations. Un collectif est ouvert et serait, ainsi, poreux par rapport aux autres collectifs, groupes et blocs de création – communautés. [...] Le collectif, de cette manière, n'est pas une formation agrégeant un certain nombre de personnes avec des idées communes, mais plutôt un bloc d'intérêts, d'affects, de dialogues, d'expériences, auxquels un certain nombre de personnes adhère, réaffirmant et transformant ce même bloc.

Telle est la proposition de l'enseignant chercheur brésilien Cezar Migliorin dans un texte intitulé « Qu'est-ce qu'un collectif ?² ». Cette vaste question, si elle se déplace volontiers selon les contextes et invite d'emblée à diverses déclinaisons, incarne une préoccupation continue dans le travail du cinéaste chilien Juan Francisco González, né en 1989, en pleine transition démocratique. De fait, l'évolution de son travail documentaire s'est essentiellement articulée avec différents processus de réalisation collective, dont les expériences les plus significatives sont le groupe MAFI puis le réseau DOCLA. Dans ces deux cas, la pratique du documentaire est envisagée à une échelle géographique, historique et politique circonscrite : le présent du cinéma chilien pour MAFI, l'horizon contemporain de la production audiovisuelle latino-américaine pour DOCLA.

Juan Francisco González se forme dès 2010 en communication audiovisuelle à l'Instituto Santo Tomás au Chili, puis obtient une bourse d'État en 2017 pour étudier dans le master de cinéma documentaire de l'EICTV de

¹ Entretien réalisé à distance entre février et juin 2020 et traduit de l'espagnol (Chili) par Claire Allouche.

² Cezar Migliorin, "O que é um coletivo ?" dans André Brasil (dir.), *TELA 2002 – 2012*, Belo Horizonte, TEIA, 2012, p. 308.

San Antonio de los Baños à Cuba. Il rejoint le collectif de cinéastes chiliens MAFI (*Mapa Fílmico de un País* – Carte Filmique d’un pays) en 2013, participant d’abord à de nombreuses réalisations du site web MAFI.tv³, celui-ci constituant une cartographie du pays à partir de vues Lumière, certaines résolument politisées, d’autres plus intemporelles et saugrenues. Il fait ensuite partie intégrante de la conception de deux longs métrages d’observation, *Propaganda* (2014)⁴ et *Dios* (2019). Le premier film accompagne la campagne présidentielle chilienne de 2013, en révélant la mise en scène des discours de plusieurs candidats. Le deuxième film met en lumière la marchandisation de la foi au Chili en attendant la visite du Pape François, en pleine crise de l’Église nationale. En 2017, Juan Francisco González co-fonde DOCLA – *Red de Documentalistas Latinoamericanos* (Réseau de documentaristes latino-américains) avec d’autres réalisateurs du Chili, Pérou, Colombie et Brésil entre autres, en se focalisant notamment sur les problématiques de films autochtones et de formes alternatives de production. Il participe par ailleurs à plusieurs résidences d’art collaboratif (*via* le programme *Red Cultura*) où il développe des projets de documentaires avec différentes communautés à travers le Chili. En 2015, il intègre une résidence artistique dans la commune de Petorca, où il réalise avec les habitants un court métrage documentaire intitulé *La Virgen de las Aguas*⁵, puis en 2018 dans le village de San Dionisio (commune de Colbún) un long métrage intitulé *La Reinvención Agraria*⁶. En 2019, Juan Francisco González se forme aux Ateliers Varan, dans le cadre desquels il réalise son premier court métrage en France, *Maria K.*, primé au Cinéma du Réel dans la section « Première Fenêtre ».

En considérant les nombreuses pratiques collectivisées du documentaire par Juan Francisco González, lesquelles sont chaque fois situées en des localités et contextes précis, peut-on effectivement saisir ce qu’est un collectif de cinéma aujourd’hui en Amérique latine ? En revenant sur le parcours de Juan Francisco González, nous souhaitons mettre en évidence que cette question est avant tout à envisager au pluriel, les collectifs en action primant sur l’idée d’un collectif : autant dans la diversité des trajectoires des cinéastes se regroupant

³ Il ne s’agira pas, ici, de réaliser un portrait du collectif en creux à travers l’unique voix de Juan Francisco González. Pour répondre à cet intérêt, nous conseillons la lecture de l’entretien suivant : Escobar, Cristóbal et Barceló, Gonzalo, « En conversación con el colectivo » Mafi.tv, *laFuga*, 20, 2017. Dernière consultation le 12 avril 2021. [En ligne]. URL : <https://lafuga.cl/en-conversacion-con-el-colectivo-mafitv/867>

⁴ Le film est accessible intégralement sur le compte Vimeo de MAFI (sans sous-titres). Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://vimeo.com/97471737>

⁵ Le film est visible (sans sous-titre) via ce lien : <https://vimeo.com/152351477>.

⁶ Le film est visible (sans sous-titre). Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2DgXPpcYjns>

pour travailler ensemble que dans l'ouverture continue des territoires filmés ainsi que dans la relation de prise sur les événements du présent.

Claire Allouche : *Quand, dans votre formation, avez-vous vu pour la première fois un film signé collectivement ?*

Juan Francisco González : Quand j'avais treize ans, j'ai commencé à participer à un atelier de cinéma destiné à des universitaires de Punta Arenas, ma ville natale, située au sud du Chili. C'est là que j'ai pu voir une grande quantité de films, parmi lesquels certains collectifs comme *Loin du Vietnam* (1967), les cinétracts de 1968 et *La Hora de los hornos* (*L'Heure des brasiers*, 1968) du groupe Cine Liberación. Un peu plus tard, j'ai découvert le travail de Video nas Aldeias⁷ et les films du groupe Ukamau⁸ qui m'ont beaucoup impressionné, surtout parce que les réalisateurs ont une proximité avec la réalisation collective

⁷ Fondé en 1987 dans le contexte de transition démocratique au Brésil par l'anthropologue et cinéaste Vincent Carelli, le projet *Video nas Aldeias* (littéralement « vidéo dans les villages ») a pour vocation de soutenir les communautés indigènes brésiliennes, autant en réalisant des films avec eux, comme l'indispensable *Martírio* (2017) de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho et Tatiana Almeida, qu'en formant les communautés aux outils cinématographiques pour qu'elles puissent réaliser elles-mêmes leurs propres films. Une partie de la production de *Video nas Aldeias* est accessible via leur chaîne YouTube. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/user/VideoNasAldeias> Cf. Felipe, Marcos Aurélio, "Do outro lado do espelho, história e problemáticas do Video nas Aldeias (VNA)", *Visualidades*, v. 17, 2019. Publié le 27/01/2020. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/56629> . Parmi les ouvrages consacrés à *Video nas Aldeias*, nous pouvons par ailleurs citer : Araújo, Ana Carvalho Ziller ; Carvalho, Ernesto Ignacio de et Carelli, Vincent (dir.), *Video nas Aldeias 25 anos: 1986-2011* Olinda, Video nas Aldeias, 2011 et De Araújo, Juliano José, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Video nas Aldeias*, São Paulo, Margem da Palavra, 2019.

⁸ Fondé en 1963 par le cinéaste bolivien Jorge Sanjinés et l'écrivain Óscar Soria, le *Grupo Ukamau* donne son nom (« c'est comme ça » en aymara) à un long métrage éponyme en 1966 et catalyse une ample production de documentaires et fictions prenant les cultures andines pour racine, à un moment où le pays bascule dans la dictature militaire. Il s'agit, dès les premiers courts métrages, selon les mots de Jorge Sanjinés, de « participer et contribuer à la lutte des secteurs appauvris de notre société bolivienne et, en parallèle, d'attirer l'attention de cette même société sur les valeurs culturelles des majorités indigènes qui constituent la présence quantitative humaine la plus importante de Bolivie ». Cf. María Gabriela Aimaretti, "Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo. Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)", *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 10, n° 13 -14, 2014-2015, p. 321-340. En France, plusieurs textes et films du Grupo Ukamau ont été publiés sur le site Dérives. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <http://derives.tv/?s=ukamau>

qui est bien plus communautaire. Je comprends désormais que le cinéma documentaire latino-américain, plus particulièrement chilien, a toujours eu un caractère collectif. Je me réfère notamment aux années 1970 et à l'impulsion de Chile Films⁹, au sein duquel il existait des échanges importants entre réalisateurs de cinéma documentaire, lesquels partageaient le matériel et utilisaient les mêmes équipements techniques. Ce projet à caractère étatique s'est chargé de soutenir plusieurs films, principalement pour que les cinéastes accèdent à des formations et des équipements, car il y en avait très peu au Chili à cette époque. Je m'y réfère car c'est un espace où circulaient non seulement les gens, mais aussi beaucoup d'énergies qui ont permis la création de projets de documentaires et de fictions. Je pense que j'ai néanmoins pu comprendre et expérimenter d'une manière plus claire les problématiques du cinéma collectif quand j'ai intégré MAFI en 2013.

CA : *Comment revoyez-vous les premiers films collectifs que vous avez découverts maintenant que vous réalisez aussi des films ?*

JFG : *Loin du Vietnam* me semble être un film qui a bien vieilli, conservant intact le regard des différents réalisateurs sur un fait historique. Tous les cinéastes s'expriment de manière individuelle dans une œuvre collective. Les ciné-tracts ont quelque chose de magnifique qui me réjouit immensément encore aujourd'hui, c'est qu'ils ont conservé l'anonymat des auteurs. Le contenu cinématographique est placé au premier plan et il y a ainsi un détachement quant à l'auteur individuel de l'œuvre. Je sens que ces œuvres parviennent encore à influencer de nombreux collectifs cinématographiques, particulièrement ceux qui ont surgi récemment au Chili.

⁹ Lors de l'accession à la présidence de Salvador Allende en 1970, la *Unidad Popular* (UP) ne crée pas de nouvelle institution cinématographique. Elle réinvestit Chile Films, une entreprise étatique créée en 1942, qui avait fait faillite en 1949. Dans les années cinquante et soixante, le cinéma chilien a surtout produit des courts-métrages documentaires avec le soutien de deux institutions universitaires, l'Institut filmique de l'université catholique et le Centre de cinéma expérimental de l'université du Chili. L'ambition première sous Allende est de transformer Chile Films en organisme chargé du développement du cinéma national. L'absence de politique cinématographique définie de l'UP (*a contrario* de celui du premier gouvernement de la Révolution cubaine) et une restriction d'approvisionnement par Kodak pour motifs idéologiques rendent toutefois la tâche complexe. Cette structure donnera lieu à la production de peu de films mais davantage à des ateliers de cinéma pour un large public. Le 11 septembre 1973, Chile Films est occupé par les militaires, ce qui occasionne la disparition du matériel filmique. Son directeur d'alors, Eduardo Paredes, est arrêté et exécuté peu après. Voir : Ignacio Del Valle Dávila, *Le Nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 207-238.

Dans l'enseignement de l'histoire du cinéma au Chili, il est beaucoup question de la Nouvelle vague. Cela peut expliquer pourquoi les cinéastes assimilent ce qui se passe actuellement au Chili avec le mai 68 français. Il y a peut-être une influence directe ou indirecte, surtout en ce qui concerne la recherche de l'expression de la « réalité » à travers un style cinématographique beaucoup plus lié à l'enregistrement original, où il n'y a pas de montage important mais davantage une incorporation dans le film final de ce qui a été filmé, une recherche d'images qui parlent pour elles-mêmes. Il me semble que c'est la ligne que suivent au Chili le Colectivo Registro Callejero, le Colectivo Frente Audiovisual et MAFI.

Quant à *L'Heure des brasiers*, son contexte et sa forme sont intéressants mais je pense néanmoins qu'il y a eu par la suite une rupture dans le cinéma militant. Cela a conduit les cinéastes à vouloir transmettre leurs idées depuis les films mêmes, et à cesser d'être réflexifs vis-à-vis du spectateur. À sa manière, c'est ce que Fernando Birri est parvenu à faire avec son film *ORG* (1979). Le cinéma collectif a muté de la même manière que la société. Le temps passant, le cinéma collectif s'est transformé en une expérience beaucoup plus individualiste.

Cela a à voir avec les changements politiques en Amérique Latine, et plus particulièrement avec la disparition d'une pensée collective dans la société, à cause des dictatures qui ont détruit les processus collectifs en cours de conception et ce, pour aboutir à l'irruption d'un système néolibéral, où l'individualité et le bien personnel sont prioritaires face au collectif. Je sens que cela se prolonge naturellement dans le cinéma qui se transforme alors plus facilement en un bien de consommation et non en un ensemble d'idées qui apportent quelque chose à la société. Le collectif surgit d'une carence économique et matérielle, qui n'est pas seulement le reflet de la société mais aussi du cinéma. On travaille avec peu de ressources pour faire des films, lesquels sont très difficilement rentables. Les productions n'ont pas toujours à voir avec une dimension monétaire, ce qui donne une plus grande ouverture pour les échanges et pour le soutien entre cinéastes, lesquels font partie de la même société précaire. C'est ainsi qu'émerge un lien naturel entre l'événement social et la création du cinéma, dans la volonté de faire activement partie de la société. À mon sens, c'est pour cela que surgissent les collectifs et créations communes, dans cet esprit d'aide mutuelle.

C'est pour cela que je pense que certains films ont bien vieilli, comme ceux de *Video nas Aldeias* ou ceux du Groupe Ukamau notamment, maintenant que la pensée collective revient avec énergie, maintenant qu'il y a à nouveau un travail réalisé pour replacer le collectif au centre. Ces projets sont des références pour moi, non seulement parce qu'ils sont issus d'une création collective, mais aussi en raison de leur proximité avec le sujet filmé, c'est-à-dire, parce qu'ils font réellement du cinéma avec l'autre. Je me réfère

particulièrement au fait de travailler avec une population des plus exploitées, comme les communautés indigènes, à qui on donne la parole. C'est de cette manière que surgissent différentes formes de portraits de vie, bien plus proches des sujets. À l'heure où le travail de ces collectifs a été archivé et catalogué, il me semble pertinent qu'ils soient vus dans des festivals et sur la totalité du continent. Ce sont des films qui sauvegardent une culture, des traditions et des rites qui semblent actuellement disparaître.

CA : *Quand vous avez rejoint MAFI en 2013, ce collectif existait depuis deux ans. Comment s'est établie votre collaboration dans un groupe qui était déjà au travail ?*

JFG : J'ai intégré MAFI en 2013, projet qui était mené à cette époque par Antonio Luco, Christopher Murray, Ignacio Rojas et Pablo Carrera. MAFI avait commencé peu de temps avant, alors qu'ils faisaient ensemble leurs études dans l'école de Dirección Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En 2011, ils ont commencé en lançant le site web mafi.tv. Celui-ci intégrait alors différents réalisateurs comme Maite Alberdi, Iván Osnovikoff, Bettina Perut, José Luis Torres Leiva, Antonio Luco, Cristián Jiménez et Ignacio Agüero.

La plateforme web permet aux visiteurs de naviguer en regardant les documentaires, filmés par différents réalisateurs dans tout le Chili, invitant ainsi le spectateur à penser à partir des images, à s'arrêter pour observer. Le format des œuvres est simple : un cadre fixe, une durée brève et l'usage de son direct. Chaque plan est l'œuvre d'un réalisateur, qui est parfois accompagné par un producteur, un ingénieur du son et un directeur de la photographie. Ce qui me semble singulier dans ce processus, c'est la recherche d'un moment unique, non reproductible comme un geste d'auteur. Avant MAFI, je n'avais pas beaucoup d'expérience dans le cinéma documentaire. J'étais encore moins habitué à utiliser le tripode. C'est pourquoi MAFI a joué le rôle d'une école, en m'aidant à connaître ce qui constitue aujourd'hui mon travail. Je pense que pour cette raison, MAFI a configuré ma manière de filmer pour un certain temps.

Le monde du cinéma documentaire à Santiago est petit. J'ai connu Christopher Murray chez une amie cinéaste et je lui ai fait part de mon envie de rejoindre MAFI.tv. À ce moment-là, j'allais justement voyager à Punta Arenas où j'ai réalisé *Iglesia Tomada* (Église occupée) mon premier plan MAFI¹⁰. Au début, j'ai été invité à collaborer comme réalisateur de plusieurs plans MAFI, puis j'ai été convié à participer au premier long métrage de MAFI, *Propaganda* et

¹⁰ Il est possible de visionner ce plan MAFI. Dernière consultation le 30 novembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TJL5ai97UQs>.

ensuite, à intégrer l'équipe comme « coordinateur territorial », ce qui impliquait de penser comment nourrir le projet MAFI, de mettre en œuvre l'expansion du projet tout au long du territoire chilien.

Le fait de venir du sud du Chili et d'avoir grandi dans une ville comme Punta Arenas, où la programmation cinématographique est presque nulle, apporte immédiatement une vision différente en ce qui concerne la carte et le cinéma. Cela a joué quand il s'est agi de proposer de nouvelles idées pour orienter MAFI et permettre au projet d'être davantage ancré dans différents territoires, sachant que le Chili est un pays socialement très hétérogène, pas seulement en termes de revenus mais aussi de styles de vie, de manières de parler et de façons de voir la vie. Je pourrais dire que mon vécu à Punta Arenas a contribué à ma présence dans MAFI, dans le sens où j'avais pour objectif de créer un pont entre le monde le plus universitaire et une population connaissant peu le cinéma documentaire. Ce fut particulièrement le cas pour les projets "Visionados MAFI: en zonas extremas" (Visionnage MAFI : en zones extrêmes), "Contando juntos la historia de nuestra población" (« Racontant ensemble l'histoire de notre population »). MAFI participe aux résidences d'Art Collaboratif RED Cultura, toujours avec le projet d'ouvrir le cinéma documentaire à différentes expériences, de la réalisation à la diffusion, tout en incluant une création cinématographique communautaire.

La communauté audiovisuelle de MAFI ne converge pas seulement par sa volonté de capturer des moments uniques, ou par certaines thématiques. Il y a un processus antérieur qui surgit au cours des réunions, durant lesquelles on partage nos idées quant à des moments ou des circonstances que nous pourrions filmer. Nous en discutons tous ensemble, pour ensuite passer à une étape de recherche de réalisation de l'idée, qui implique de trouver un espace où certaines situations ou événements se donnent à filmer. Il y a beaucoup de plans MAFI qui sont pensés et produits de manière anticipée avant d'être effectivement réalisés. Au demeurant, certains plans surgissent de manière plus spontanée et individuelle en termes de réalisation mais à l'heure de les monter, nous revenons à un processus collectif. La monteuse et les autres participants de MAFI donnent leur *feedback*, nous prenons certaines décisions tous ensemble.

Quand on regarde l'ensemble de ces réalisations documentaires, nous sommes conscients de fabriquer une cartographie collective qui permet d'observer un pays étendu. Et ce, pas uniquement pour des raisons climatiques et géographiques mais également du fait de ses différences en termes de classes sociales. Voir ces réalisations documentaires apporte une vision panoramique de ce territoire délimité que l'on nomme Chili. Au moment de les réaliser, nous savons que nous serons immédiatement en train de dialoguer avec un autre film conçu en une autre extrémité du pays ou encore un autre réalisé dans le

même lieu, montrant par là même la multiplicité de couches qui façonnent un même espace où se croisent divers temps, actions et personnes qui donnent vie au même pays.



Photogramme de *Iglesia Tomada* de Juan Francisco Gonzáles, MAFI.tv.
Manifestation contre l'extermination de chiens de rue dans la région de Magallanes, 2013.

CA : *Vous avez collaboré aux deux longs métrages de MAFI, Propaganda (2014) et Dios (2019), principalement à l'image. En quoi, selon vous, ces deux films ont-ils été faisables seulement parce qu'il s'agit de films collectifs ? En quoi le mode opératoire de réalisation collective a-t-il été différent pour les deux films ?*

JFG : Ces deux films n'auraient pas pu être réalisés autrement, étant donné qu'ils englobent des périodes de tournage courtes, ce qui implique un déploiement d'énergie plus important et une capacité à prendre en charge différents territoires en même temps et à se confronter à différents lieux de tournage. Il est important d'avoir plusieurs réalisateurs dans la même équipe. De plus, il s'agit d'un apport précieux, au moment d'échanger des idées rapidement pour la réalisation d'un film ancré dans une temporalité spécifique. La réalisation collective a permis de résoudre les problèmes dus aux carences économiques propres au cinéma documentaire, en comptant sur une équipe nombreuse. De la sorte, différentes équipes ont travaillé en même temps tout au long du Chili, en se déployant en fonction de leur connaissance des territoires ou par rapport à des situations spécifiques. Cela a favorisé la fluidité et la rapidité dans la mise en œuvre de nos projets, mais a rendu aussi possible l'accumulation d'une quantité importante de matière filmique en un temps court. Il s'agit en quelque sorte d'une manière de se démultiplier tout en gardant le point de vue similaire et cohérent que le film souhaite transmettre. Aussi faut-il garder à l'esprit que ce sont deux longs métrages qui se déroulent

en un temps précis, où il est nécessaire d'anticiper certains événements. Disposer de plusieurs réalisateurs permet aussi une recherche plus spécifique à l'heure des prises de vues, notamment quand il s'agit de filmer des moments particuliers. Pour *Dios*, je me rappelle par exemple qu'en réaction à la visite du Pape dans la région de la Araucania, il y avait une rencontre de communautés indigènes dans le Cerro Nielol de Temuco. En parallèle, le Pape était sur le point d'arriver en ville. Dans un moment pareil, il était vital de compter sur deux équipes pour réaliser un tournage optimal.

En général, avant de commencer à filmer, nous nous réunissons avec l'intégralité des équipes. Ensuite, nous étudions les propositions émises, afin de déterminer si elles sont réalisables. Une fois que nous avons la certitude d'avoir un accès ou un permis de filmer, nous décidons collectivement qui va filmer. Nous réalisons aussi des tournages « de contingence », quand nous apprenons au dernier moment que quelque chose d'intéressant a lieu et mérite d'être filmé. Il y a une équipe spéciale prévue à cet effet. Il nous est aussi arrivé d'aller filmer tous ensemble, comme lors de manifestations massives ou à l'occasion de voyages dans divers points du Chili qui sont chaotiques et où il est nécessaire de compter sur plus d'un regard. Les tournages n'ont rien de particulier en soi, la dimension collective vient davantage du partage d'idées et de l'anticipation commune. Au moment du tournage, la structure est plutôt traditionnelle, avec une personne à la production, une au son, une autre à l'image – cette dernière étant parfois également le responsable de réalisation. En revanche, pour les deux films, nous utilisons les conversations menées lors de différentes réunions, jalonnant l'ensemble du processus de réalisation et de montage, pour nous mettre d'accord et nous avons aussi recours à un groupe WhatsApp pour partager des idées qui irrigueraient les documentaires.

Propaganda a été réalisé dans un temps limité de tournage, avec un nombre de personnages restreint, puisque le cadre est celui des élections présidentielles. Nous savions que le tournage serait synchrone aux élections et se terminerait donc avec elles. Dans ce contexte, il était plus facile de concevoir une structure narrative et de savoir qui étaient les personnages pour construire un début et une fin au documentaire. Dans le cas de *Dios*, cela a été différent étant donné que nous pensions au départ créer un récit sur les différents cheminements spirituels, en prenant en compte les trajectoires d'une variété de personnages. Au cours du tournage, nous nous sommes rendu compte que cela ne permettrait pas de structurer le film. Par ailleurs, la visite du Pape au Chili a été annoncée alors que la dénonciation des abus commis par l'Église augmentait. Un élément narratif assez proche du développement de *Propaganda*, dans lequel la fracture entre la classe politique et les mouvements sociaux au Chili est mise en perspective, a alors surgi. En effet, dans le cas de *Dios*, quelque chose de similaire au précédent film se joue : une figure d'autorité, celle du Pape, visite le

Chili au cœur d'une série de dénonciations, alors que l'Église, discréditée, paraît très peu populaire, au moins chez une frange de la population.

Le processus de réalisation collectif de *Propaganda* surgit durant la campagne électorale pour les élections présidentielles. Grâce à différentes réunions entre réalisateurs, producteurs et équipe technique, nous avons défini les fils directeurs du tournage et orienté le film. Nous tournions en parallèle, regardions ce que nous filmions mutuellement et cherchions des éléments pouvant nourrir les tournages suivants. Nous étions toujours attentifs à la contingence et, en même temps, nous proposions des schémas de tournage aux réalisateurs qu'ils étaient en droit d'accepter ou non.

Après cela, nous avons commencé à tester le montage entre ces différents plans, ainsi que le dialogue provoqué par l'assemblage de ces derniers. C'est alors que les tournages suivants ont été décidés. Le rôle d'Andrea Chignoli, qui a assuré le montage, a été très important : pendant les visionnages des plans et des premières versions de montage, elle prenait en compte les différentes opinions et corrections à apporter au film, en tentant toujours d'unir les points de vue.

Dans le cas de *Dios*, la collectivité n'a pas pris la même ampleur. Une grande partie de l'équipe était en train de se perfectionner ou de réaliser également des projets personnels. Il a été plus difficile de réunir les énergies communes ; au demeurant la collectivité a été forte à deux moments, lors du choix des personnages puis pour la définition du montage final. Au cours des réunions, quand nous réfléchissions à comment structurer *Dios*, nous évoquions des personnages et des situations possibles qui nous aidaient à narrer les différentes quêtes spirituelles. En identifiant plus clairement les personnages, situations et autorisations que nous avions, nous avons commencé à structurer un plan de tournage. Le film a connu un tournant fondamental dès que nous avons appris la visite du Pape au Chili. Nous avons dû nous réunir à nouveau pour voir comment appréhender cette visite alors que les dénonciations contre les abus de plusieurs personnalités de l'Église catholique étaient en pleine augmentation. Le film a pris une autre tournure et nous sommes revenus au processus de pré-tournage, en discutant et planifiant ce que nous allions faire. Pendant le montage, nous nous sommes réunis pour visionner le travail en cours et donner notre avis dessus, réagir sur ce qui nous semblait fonctionner, ce qui nous paraissait superflu et ce qui manquait encore pour donner une force plus grande au film. Toutes les opinions ont été prises en compte par la monteuse, qui prenait des notes sur les propos de chacun. Il faut dire que les opinions coïncidaient souvent, ce qui aidait à arriver à un accord général.

L'un des processus les plus difficiles à collectiviser est clairement celui du montage. C'est là que la tâche du directeur général prend toute son importance. Pour *Dios*, cette fonction était assurée par Christopher Murray, Josefina

Buschmann et Israel Pimentel qui ont érigé un pont entre les idées de chacun des participants et le matériel filmé par les réalisateurs. Nous avons toujours une grande confiance en la monteuse et en les directeurs généraux, car nous savions qu'ils porteraient les opinions collectives en prenant ponctuellement des décisions de caractère plus individuel. Tout le monde ne peut pas être en salle de montage en permanence, cela donnerait lieu à quelque chose de trop chaotique.



Photogramme de *Propaganda*.



Photogramme de *Dios*.

CA : *Quels ont été les principaux financements pour rendre ces longs métrages possibles ? Pensez-vous qu'il est essentiel que des fonds publics soutiennent la création collective au Chili ?*

JFG : *Propaganda* a été réalisé avec un petit fonds étatique, le Fondo audiovisual, initialement destiné à faire des plans MAFI. Le projet s’est transformé en un long métrage en raison de la motivation individuelle de nombreuses personnes du projet. *Dios* a aussi été réalisé avec ce même fond étatique, qui a permis de faire des recherches et de voyager en différents points du Chili, même s’il y avait une participation bénévole de nombreuses personnes de l’équipe et un salaire très bas pour les autres.

Je crois que la création collective au Chili a urgemment besoin d’une indépendance économique vis-à-vis de l’État. Je me réfère particulièrement aux mouvements sociaux actuels au Chili, prenant en compte le fait que, malheureusement, les fonds étatiques sont souvent associés au gouvernement en place. C’est pour cela que dissocier les projets que nous réalisons de ces fonds peut aider à générer une plus grande crédibilité aux yeux de la population, dans le sens où nous pouvons démontrer qu’il est possible de travailler de manière autogérée. En même temps, pour le moment, ces fonds sont l’une des rares options pour réaliser des projets, lesquels ne sont souvent pas viables économiquement autrement. C’est pour nous une problématique constante. De toute manière, tant que les fonds n’affectent pas le fonctionnement du collectif et n’impliquent pas d’engagement particulier vis-à-vis de l’État, il est logique de continuer à en bénéficier et d’en faire le meilleur usage possible.

CA : *MAFI a filmé de nombreuses vues pendant les manifestations au Chili depuis octobre 2019. Vous étiez en France au moment des événements mais vous avez accompagné et relayé de près cette production, notamment lors d’une séance au cinéma La Clef Revival le 1er décembre 2019¹¹. Ce moment historique, et ce qu’il a impliqué comme positionnement cinématographique, a-t-il redimensionné le projet collectif de MAFI ?*

JFG : Je crois que ce moment historique a contribué à ce qu’il y ait de nouveaux regroupements. C’est normal qu’il se passe la même chose dans les collectifs. Il y a des raisons pour se réunir et filmer, pour repenser la manière de filmer et réfléchir à ce qui se filmait jusqu’ici. Il semble spécialement important qu’il y ait un travail de positionnement en tant que contre-information vis-à-vis des médias officiels, notamment pour dénoncer les

¹¹ Le cycle “Chile Despertó” s’est tenu du 28 novembre 2019 au 1^{er} décembre 2019 au cinéma occupé La Clef Revival à Paris. Une dizaine de films documentaires chiliens engagés dans des luttes politiques ou questionnant l’héritage historique de la dictature d’Augusto Pinochet ont alors été montrés. Le programme complet est accessible *via* la page Facebook de la Clef Revival. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : www.facebook.com/events/la-clef-revival/chile-despert%C3%B3-cycle-de-cin%C3%A9ma-documentaire/466921190596977/.

violations des droits de l'homme. J'ai l'impression que, pour mes camarades, la priorité a été d'être plus présents dans les manifestations, d'y contribuer à leur manière et de chercher une nouvelle forme cinématographique de liaison avec les mouvements sociaux.

Je crois que tous ceux qui participent à un collectif doivent chercher constamment la place qui leur permet d'apporter quelque chose au projet. Ils ne doivent pas attendre cet espace, ils doivent le créer. Souvent, les meneurs de projets changent ; il y a aussi des personnes ponctuellement motivées. C'est essentiel pour que l'énergie se maintienne. Par ailleurs, les collectifs ont besoin d'être constitués d'énergies nouvelles, sans dépendre nécessairement ou directement de quelqu'un. C'est essentiel pour ne jamais cesser d'expérimenter, apporter de nouvelles idées et de nouveaux projets.

Je voudrais aussi évoquer des projets journalistiques comme *Teleanálisis* (1980-1989) qui avaient surgi avec la volonté de dénoncer la répression et la censure de la dictature de Pinochet au Chili. Nous vivons une situation semblable depuis le mouvement social du 18 octobre 2019. Le cinéma ne peut plus être seulement un espace de création mais se doit aussi d'amener une contre-information. Dans certains cas, cela ne se traduit pas dans un film mais dans d'autres formes audiovisuelles ou dans des courts métrages qui circulent sur Internet et qui aident à dénoncer ce qui arrive dans le pays. Cela me rappelle le temps de *Teleanálisis*.



Photogramme du court métrage collectif *Archivo en proceso*.

CA : *Pour vous, quels sont les principaux enjeux pour continuer à filmer collectivement au Chili « après » octobre 2019 ?*

JFG : Je pense que nous devons essayer de ne pas reproduire dans le cinéma les logiques de marché, de ne pas chercher à tirer à tout prix profit de ce moment historique. De la même manière, nous devons questionner nos privilèges, et chercher depuis quel espace nous pouvons apporter quelque chose.

Les mouvements sociaux actuels peuvent ouvrir de nombreuses portes aux réalisateurs pour penser différentes thématiques sociales dans tout le pays. Ils vont rencontrer des personnes désormais beaucoup plus ouvertes à l'idée de transmettre leurs récits et partager leur vie. Pour cela, il est important que notre cinéma travaille à dénoncer les violations des Droits de l'Homme, à en terminer avec la stigmatisation et qu'il aide à construire des relations bienveillantes.

Par ailleurs, il s'est créé un grand réseau de cinéastes. Je me réfère notamment aux projets, organisations et collectifs comme le CCC – ou *Centro de Cine y Creación* –, MAFI, *Registro Callejero*, *Nosotras Audiovisuales*, *API Chile*. De nombreux et différents professionnels du cinéma se sont rapprochés à cette occasion, en filmant beaucoup ensemble et la majorité du temps de manière anonyme. Cela a renforcé le surgissement de nouveaux collectifs et la possibilité d'un vaste réseau de diffusion national et international. Il faut continuer à nourrir ce réseau et rendre compte d'un système économique et social qui n'est viable ni au Chili ni dans d'autres pays.

CA : *Comment et avec qui avez-vous décidé de co-fonder DOCLA – Red de Documentalistas Latinoamericanos ?*

JFG : Pendant mes études à l'EICTV Cuba en 2017, j'ai échangé avec le cinéaste péruvien Diego Sarmiento, notamment au sujet de la nécessité de mieux nous connaître entre documentaristes latino-américains, d'établir un dialogue plus fluide, en cherchant de nouveaux espaces de partage, de création et de diffusion. À la fin de 2017, nous nous sommes retrouvés au Chili, pendant le salon *Conecta*¹². C'est là qu'avec Diego Sarmiento (Pérou) et Álvaro Olmos (Bolivie), nous avons décidé de fonder DOCLA.

¹² Le salon *Conecta* est un espace de rencontres annuel au Chili, en vue de favoriser le financement de projets de films de non fiction par des producteurs, distributeurs et vendeurs internationaux. Site officiel : dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://chileconecta.cl/quienes-somos/>.

CA : *Comment a surgi la nécessité de fonder une structure collective transnationale pérenne, à l'heure où se multiplient les laboratoires de festivals indépendants, lesquels regroupent des cinéastes de manière éphémère ?*

JFG : Nous nous sommes réellement rendu compte que les espaces de diffusion pour les cinéastes latino-américains sont minimes sur notre continent. Nous avons une méconnaissance importante des travaux réalisés par les collègues d'autres pays. Nous n'avions que des échos des grandes productions. Ce manque de réseaux locaux, qui s'explique par le fait que seuls quelques réalisateurs latino-américains circulent en Europe, conduit à cette carence structurelle pour une grande partie de l'Amérique latine. Notre projet n'a pas d'autre prétention que de susciter des échanges au sein de praticiens du documentaire sur le continent.

CA : *Quelles sont les principales revendications cinématographiques qui continuent à vous réunir ?*

JFG : Il y a un intérêt commun à tous ceux qui participent, qui est l'envie de permettre au cinéma documentaire latino-américain d'être présent en différents lieux du continent pour donner une visibilité aux projets qui touchent des thématiques transversales, bien qu'initialement ancrées en des réalités nationales.

Cette année aura lieu la première édition de DOCLA *Itinerante* qui parcourra différents points du Chili, en montrant une sélection de films documentaires latino-américains de ces dernières années, dans des localités qui n'ont pas de salle de cinéma ni d'accès à ces films. Pendant le mois d'octobre 2020, nous réaliserons aussi au Chili DOCLA *Escuela*, une formation destinée aux documentaristes (principalement) régionaux et nationaux qui commencent tout juste leur carrière comme réalisateurs. Tous ceux qui nous écrivent et qui peuvent trouver un espace dans le projet DOCLA y sont les bienvenus. Ils doivent comprendre que ce n'est pas un travail unidirectionnel, mais qu'il est nécessaire de favoriser la création d'espaces nouveaux, permettant la croissance du réseau.

CA : *Comment parvenez-vous à travailler ensemble malgré les distances géographiques et les différences de contextes politiques ?*

JFG : Nous tentons de nous rencontrer régulièrement dans des festivals ou à d'autres occasions, même si c'est peu. Nous avons également un *chat* où nous partageons des idées, des nouvelles, des appels à projet ou des informations que nous devons diffuser. Nous sommes aussi ouverts à ce que n'importe

quelle personne qui participe au réseau puisse proposer un projet ou instiguer une étape de travail. Je crois que les différences de contexte politique nous font trouver des similitudes et nous aident aussi à être plus attentifs à ce qui a lieu sur le continent.

Nous nous sommes rendu compte que les problèmes sociaux dans nos pays n'ont pas uniquement à voir avec les coupes dans les budgets visant à soutenir la production cinématographique, mais aussi avec de vastes problèmes politiques et sociaux qui frappent le continent. C'est pour cela que nous envisageons cet espace pour réfléchir à la manière dont les cinéastes affrontent ces moments de crise, et pour concevoir des contributions à partir de ce que nous savons faire. Pour traverser ces périodes, il est important que nous nous connaissions et que nous apprenions des projets qui surgissent sur le continent, afin de susciter un échange qui nous nourrisse et nous forme mutuellement. Nous avons par exemple réalisé des *streamings* à partir de notre page Facebook pour présenter différentes plateformes qui diffusent des documentaires réalisés en Amérique Latine. Cela nous permet non seulement de connaître le fonctionnement de ces plateformes mais aussi de les partager avec des spectateurs et cinéastes. Nous espérons pouvoir en réaliser un autre qui nous permette de connaître la situation du cinéma documentaire dans différents pays dans toute la profondeur que ce moment critique pour le cinéma implique.

CA : *Avez-vous pour projet de réaliser un film collectif avec les différents participants de DOCLA ?*

JFG : Ces derniers jours de février 2020, Diego Sarmiento (Pérou), Paula Compagnucci (Argentine) et moi, nous sommes réunis pour filmer trois courts métrages collaboratifs, dont deux sont déjà en ligne¹³. Nous avons travaillé ensemble avec une communauté mapuche du Sud du Chili. L'échange de perspectives a été très fructueux et a permis de générer des échanges entre nous. Pendant le mois d'avril 2020, nous espérons diffuser le résultat sur Internet et sur nos réseaux.

¹³ *Antu Liven – Canto de resistencia*, dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NRk-iOiyPYc> et *Auki,ko, el eco de todas nosotras* n'est plus disponible à l'heure actuelle. [En ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=R5KTszQLv2U&t>



Photo de tournage de DOCLA
(Paula Compagnucci, Juan Francisco González et Diego Sarmiento)
dans la communauté indigène Coñomil Epuleo, avec la chanteuse et compositrice Antu Liwen.
Photographie cédée par Juan Francisco González.

CA : *Votre trajectoire personnelle de cinéaste croise plusieurs échelles et modalités de praxis cinématographiques collectives : MAFI, collectif à échelle nationale, DOCLA, coopérative cinématographique à échelle continentale. Vous menez également des expériences de cinéma collaboratif dans des communautés rurales et autochtones, cine de comunalidad. En quoi ces différentes expériences se rencontrent-elles dans l'élaboration d'un cinéma collectif ?*

JFG : Dans tous les cas, ce sont des espaces où nous trouvons des visions similaires quant à l'observation de la société, avec une attention aux événements sociaux et politiques en Amérique Latine. Nous souhaitons impulser de nouveaux espaces de création et d'expérimentation en relation au cinéma documentaire, en vue de générer une réflexion entre les communautés. À chaque fois, des professionnels différents participent et contribuent depuis leurs champs de travail respectifs. C'est pourquoi il est important que ces projets soient ouverts, afin que des gens de divers horizons s'en rapprochent. Il s'agit de faire émerger un espace pour que plus de personnes puissent partager et générer des projets cinématographiques. J'attache donc une importance particulière à l'ouverture des projets, d'autant plus qu'il s'agit de projets jeunes,

qui dépendent le plus souvent de la bonne disposition des gens et que nous sommes tous en train d'apprendre et d'explorer de nouvelles formes de faire du cinéma. En intégrant continuellement de nouveaux participants, non seulement cela oblige à changer la direction des projets, mais aussi à maintenir la vitalité des projets au fil du temps.

CA : *En quoi les différences d'échelles et de structures, entre MAFI et DOCLA par exemple, impliquent de définir différemment les enjeux et les modalités du travail collectif ?*

JFG : Les différents projets collaboratifs se développent dans différentes sphères. Certains sont plus centrés sur la présence en festivals, dans des lieux de projection professionnels, dans des ciné-clubs, des salles de cinéma et des cercles académiques, avec une attention plus importante aux problématiques esthétiques. D'autres sont davantage liés à la présence dans un territoire particulier, à la recherche d'un sens et d'un langage local qui peut générer un plus grand sentiment d'appartenance à un niveau narratif et esthétique.

CA : *Dans son texte « Qu'est-ce qu'un collectif », Cezar Migliorin émet l'hypothèse qu'une pratique collective ne signifie pas qu'un collectif se crée simplement parce que tous produisent ensemble mais parce que des personnes partagent une intensité d'échange supérieure entre elles qu'avec le reste de la communauté et qu'avec d'autres sujets, et qu'à un moment donné, une tension s'installe entre eux¹⁴. En quoi le processus de travail avec un groupe de cinéastes, comme MAFI, et le processus de réalisation collaboratif avec des habitants, réalisateurs non professionnels, se sont-ils distingués dans vos expériences collectives ?*

JFG : D'une part, le travail avec des personnes qui ne sont pas cinéastes est très riche. On apprend à s'éloigner un peu plus des questions esthétiques et des réflexions sur la structure ; on apprend également la patience quant au succès du projet cinématographique. De plus, l'expérience cinématographique de ces non professionnels du cinéma est importante pour que ces derniers puissent parler dans leurs milieux de certains thèmes et inciter à une réflexion locale. D'autre part, travailler avec un groupe de cinéastes comme MAFI est toujours passionnant car nous apprenons des autres et nous établissons un lien au-delà de la dimension strictement cinématographique. Ce qui nous unit n'est pas seulement le fait de faire des films, c'est aussi de partager une vision critique quant aux événements politiques et sociaux.

¹⁴ Cezar Migliorin, *op. cit.*, p. 309.

CA : *Avec le court métrage Maria K, vous avez vécu une expérience de réalisation documentaire plus solitaire en France tout en continuant à participer à des films collaboratifs au Chili. Comment avez-vous traversé ce tournage avec la mémoire des projets collectifs ?*

JFG : C'est une manière d'explorer de nouvelles formes plus personnelles, de traiter des thématiques plus intimes et de surtout de me permettre de continuer à faire du cinéma. Il est aussi important pour moi de ne pas m'enfermer dans quelque chose, d'ouvrir la possibilité de développer différents projets cinématographiques.

CA : *À la lumière de vos différentes expériences de cinéma collectif, selon vous, où commence la possibilité d'un film collectif ?*

JFG : Je crois que les films collectifs qui touchent des thématiques transversales de notre société peuvent avoir plus de possibilités de se développer. Il est important de conserver différents accès et perspectives, spécialement à l'heure d'affronter un tournage avec ces caractéristiques-là. Les équipes des films collectifs doivent être ouvertes à l'échange, même en cas de désaccord initial. Il est important que l'intérêt personnel ne prime pas sur le projet collectif et que tous aient la possibilité d'y contribuer à égalité.

J

Tous mes remerciements vont à Juan Francisco González pour sa disponibilité et sa générosité dans nos échanges, son partage d'expériences dans le cadre du séminaire doctoral pluridisciplinaire « Penser la création contemporaine dans le Cône Sud » le 03 juin 2019 à l'ENS Ulm ainsi que dans le cadre du cours « Stations décoloniales dans les cinémas d'Amérique latine (1950 - ...) » à l'Université Paris 8 le 04 décembre 2019.

Je remercie également Axel Barenboim, les âmes complices du Cône Sud artistique, Ignacio Alborno Fariña, Leslie Cassagne, Célia Jesupret et Baptiste Mongis ainsi que les étudiants de L3 de mon cours d'histoire du cinéma (Paris 8, premier semestre 2019-2020).

J

Bibliographie

- AIMARETTI María Gabriela, “Cuando recordamos a través de la belleza. Redención y aprendizaje ético en dos casos de trabajo. Grupo Ukamau y Teatro de los Andes (Bolivia)”, *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. 10, n° 13-14, 2014-2015, p. 321-340.
- ARAÚJO Ana Carvalho Ziller, CARVALHO Ernesto Ignacio (de) et CARELLI Vincent (dir.), *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*, Olinda, Vídeo nas Aldeias, 2011.
- DE ARAÚJO, Juliano José, *Cineastas indígenas, documentário e autoetnografia: um estudo do projeto Vídeo nas Aldeias*, São Paulo, Margem da Palavra, 2019.
- DEL VALLE DÁVILA Ignacio, *Le Nouveau cinéma latino-américain, 1960-1974*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- ESCOBAR Cristóbal et BARCELÓ Gonzalo (2017), « En conversación con el colectivo Mafi.tv », *la Fuga*, 20. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://lafuga.cl/en-conversacion-con-el-colectivo-mafitv/867>
- FELIPE Marcos Aurélio, “Do outro lado do espelho, história e problemáticas do Vídeo nas Aldeias (VNA)”, *Visualidades*, v. 17, 2019, Publié en ligne le 27/01/2020. Dernière consultation le 1^{er} décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/56629/34438>
- MIGLIORIN Cezar, “O que é um coletivo ?” dans André BRASIL (dir.), *TEIA 2002-2012*, Belo Horizonte, TEIA, 2012, p. 307-313.