

MARIANO LLINÁS : «SE REMETTRE À FAIRE DES FILMS CONSCIEMMENT IDIOTS»

Avec «la Flor», qui dure quatorze heures, l'Argentine a subjugué le public du festival de Locarno. Sa troupe d'actrices et ses explorations jouissives de tous les genres font de ce film-fleuve une œuvre hors-norme qui renoue avec l'énergie pionnière du cinéma.

L'enthousiasme général qui a entouré la présentation des quelque quatorze heures de *la Flor*, film à épisodes du cinéaste argentin Mariano Llinás, au festival de Locarno - qui s'est clos samedi -, au rythme de séances matinales pendant huit jours, n'est peut-être pas seulement dû à son caractère extrêmement divertissant. Jouée par les quatre mêmes actrices principales (Pilar Gamboa, Laura Paredes, Elisa Carricajo et Valeria Correa) dans divers rôles, empruntant successivement à tous les genres et toutes les périodes (du film d'horreur, film noir, musical, au film-essai, film d'époque, fantastique, muet, jusqu'au cinéma primitif ou son fantôme) pour en proposer quelque chose comme la théorie insaisissable, cette *Fleur* semblait venir répondre à un grand désir dont elle resterait l'obscur objet. Dans la fatigue générale des formes et des contenus, mais contre la déploration permanente de celle-ci, réapparaissait le plaisir de la fiction comme «anthologie» (du grec, «cueillette des fleurs»), capable pourtant de nous rappeler tout le réel. Après le temps des chevaliers vient celui des Don Quichotte : mais si leur folie est un jeu, ce jeu est aussi une folie, qui hante tous les degrés entre le sérieux et l'humour. Pour en appeler au désir du lecteur, ou celui de son frère spectateur, voici le florilège d'un entretien volubile accordé sur les flancs d'une vallée suisse par ce Cervantès de la pampa né en 1975, découvert en 2008 avec son *Historias extraordinarias*, et après une dizaine d'années de tournage, désormais ogre botaniste d'une *Flor* carnivore. La sortie française du film n'est pas encore garantie, bien que plusieurs distributeurs intéressés lui tournent autour en se frottant le menton.

L'écriture

«La découverte que j'ai faite avec ce film, mon apprentissage comme réalisateur, c'est l'extrême arbitraire qu'il y a à écrire les films avant de les tourner, plutôt que l'inverse. Pourquoi fait-on comme ça depuis si longtemps ? Est-ce que Chaplin, dans sa période muette, ou Mack Sennett écrivaient des scénarios ? Ça n'a pas de sens d'écrire sur le papier avant d'avoir les images. Pour les dialogues, c'est autre chose : parfois, il vaut mieux que l'acteur sache quoi dire plutôt que d'avoir à inventer. Pour les passages de *la Flor* qui sont doublés dans d'autres langues, c'était nécessaire. Mais pourquoi parler d'images qui n'existent pas encore ? Il fallait donc écrire avec des images qui existent déjà : ça a été ma grande surprise. Au fur et à mesure du tournage, de moins en moins de choses s'écrivaient, et pour les derniers épisodes, plus rien n'était écrit.»

L'auteur dans son film

«Les apparitions de l'auteur ou du narrateur sont avant tout des jeux. Elles deviennent de plus en plus fictionnelles. J'aime l'idée du cinéma comme perversion de la théorie des auteurs, qui est la seule manière de penser le cinéma aujourd'hui, par exemple dans les festivals, qui sont une grande succession d'auteurs, de regards personnels, ce genre de mensonges. C'est le cinéma comme défilé de mode ou tapis rouge : pas seulement le tapis rouge littéral, mais l'idée du cinéma comme un catalogue de talents. Le cinéma est précisément le contraire de ça. De tous les arts, avec la photographie, il est celui qui inclut nécessairement de la société, d'un côté de la caméra comme de l'autre. On ne dit pas assez le rôle mystérieux que joue cet appareil, qui transforme ce qu'on voit et ce qu'on veut. Quand on parle de cinéma aujourd'hui, on a l'impression qu'il n'y a pas cette machine au milieu qui génère les images, mais seulement des intentions. Rossellini n'était pas l'auteur d'Ingrid Bergman, ni Hitchcock, pas plus qu'elle n'était auteure d'elle-même. Le plus vraisemblable, c'est que la caméra soit l'auteure du film, un filtre étrange, magique et presque hypnotique.»

La fiction

«Rafael Spregelburd, un ami dramaturge de Buenos Aires, où je vis, parle aujourd'hui d'une "nouvelle éthique de la fiction". Je ne sais pas si elle est si nouvelle, ou s'il ne s'agit pas de revenir à des choses si vieilles qu'elles nous paraissent comme neuves. On peut penser bien sûr à Borges, à Bolaño, aux grandes œuvres littéraires du passé comme le *Roland furieux*, la volonté de recueillir à un moment toute la fantaisie du monde. D'après moi, cette éthique est celle d'une fiction sans moralité. Hollywood et ses versions télévisuelles nous ont habitués au règne de la moralité, au règne du sens. Mon père était un poète surréaliste, et quelqu'un qui a eu une éducation surréaliste a en horreur les explications. Ce qui est interdit, c'est d'interpréter, c'est un sentiment presque ancestral, familial, une question d'honneur. Sur ce point, le monde et l'art ont perdu la bataille contre le langage : tout est devenu explication, ou marchandise, la matière ne peut pas exister. Et la seule manière de résister à cela, c'est de se refuser à toute forme d'explication.»

Le plaisir

«Je fais partie d'un groupe qui s'appelle El Pampero [société de production fondée en 2002, ndr]. Il y a dans ce groupe une fable originelle, qui nous est constitutive. Avec mon associé Alejo Mogueillansky, à une époque où nous travaillions, très lentement, sur un de nos premiers projets qui était très mal payé, nous passions notre temps à aller manger. Un jour, Alejo arrive et me dit : "Là-bas, au coin de la rue, ils font un gâteau au chocolat qui a tout le bon du gâteau au chocolat, et rien du mauvais." Vous savez que dans les gâteaux au chocolat, il y a toujours une partie ennuyeuse, avec plus de pâte, plus farineuse. Nous y allons, et en effet : il n'y avait absolument rien de bureaucratique dans ce gâteau, c'était le plaisir intense du chocolat. Je crois que ce moment de communion a influencé notre manière de faire des films. Seulement le bon ! Seulement le chocolat ! Et pas seulement dans nos films, en évitant toutes les scènes stupides de transition ou de narration au profit de scènes divertissantes, mais aussi dans la manière de faire, sur le tournage. Si on a passé dix ans à faire ce film sans presque jamais s'arrêter, c'est que ça a été un plaisir permanent, qu'on a su éviter tous les moments bureaucratiques. Ça vaut aussi pour la production. Le film s'est fait avec 250 000 ou 300 000 euros, donc avec très peu d'argent. Il est financé de façon conventionnelle, mais ce qui est moins conventionnel, c'est ce qu'on a fait avec l'argent, en le dépensant seulement pour ce qui se verrait à l'écran, pour ce qui ferait du bien au film, jamais pour des choses superflues.»

La troupe

«Travailler en groupe est une autre manière de faire de la fiction. Je disais que les images devaient exister avant l'histoire, cela vaut aussi pour les personnages. Avec les actrices, qui forment elles-mêmes une troupe de théâtre, on cherchait ensemble ce qui pouvait arriver ensuite, au fur et à mesure. Mais les films que nous aimons sont comme ça, n'est-ce pas ? *Le Carrosse d'or* de Renoir, un film de théâtre sur le cinéma, semble dire que sans troupe il n'y a pas de bons films possibles. Et il faut voir ce qu'on oppose à l'idée de troupe : par exemple, le casting, une idée capitaliste, ou celle d'un roi faisant défiler devant lui des personnes qui doivent prouver qu'elles veulent être employées. Ça me paraît une idée antérieure à la Révolution française. Il y a eu l'affaire Weinstein, mais le casting en général n'est pas si éloigné de tout ça. La grande solution, c'est la troupe. Tout imaginer pour les gens que tu connais, et faire avec ce que tu as.»

Après Godard

«Je crois qu'après *les Histoire(s) du cinéma* de Godard [en 1991], qui sont le grand requiem du cinéma, il est très difficile de continuer à faire des films. J'ai l'impression que les films qui font comme si ce requiem n'avait pas été fait se trompent. Faire des films comme si on était Elia Kazan ou Ingmar Bergman, c'est un peu à côté, c'est trop tard. La seule façon de continuer est de revenir aux premiers temps, à un certain primitivisme, et de faire des bêtises. Retrouver un désir enfantin, recommencer à s'amuser, à filmer des chevaux au galop, des machines, des paysages, des armes à feu, des coups de pied au cul et des femmes qui regardent la caméra, tout ce que le cinéma a découvert. Aujourd'hui, les Américains sont dans une impasse, ils ont oublié comment filmer les premières choses, les bagarres, les coups de poing, alors qu'ils avaient découvert, à un moment où les Européens filmaient des inepties théâtrales, que le cinéma servait à ça : à filmer la violence. La seule manière de recommencer à faire du cinéma, ou de la fiction, ce qui est la même chose, après les films funèbres de Godard, c'est de se remettre à faire des films idiots. Ou consciemment idiots, comme le fait Godard lui-même.»

Terminer

«Personne ne voulait terminer. Personne n'a eu l'impression que le film était terminé, après dix ans. Et je me demande si je ne vais pas continuer pour toujours à faire *la Flor* dans les autres films que je ferai. J'ai du mal à y penser comme à un film. Une journaliste me demandait de le définir en trois mots, j'ai dit : "Hay cuatro mujeres" ["Il y a quatre femmes"]. Ça ne lui a pas suffi, elle m'a répondu : "Et alors ?" Mais c'est le résumé du film en trois mots. Il y a quatre femmes. L'explication du générique de fin [un plan de quarante minutes], c'est qu'il n'y a pas de fin, que personne ne voulait terminer. Et il y a des spectateurs qui restent. On a l'impression que si on s'en va, ça peut reprendre à tout moment. Que si on reste, le film va recommencer.»