

La Flor de Mariano Llinás

Carlos Solano

Numéro 192, septembre 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91966ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Solano, C. (2019). Compte rendu de [*La Flor* de Mariano Llinás]. *24 images*, (192), 154–157.

La Flor

de Mariano Llinás

PAR CARLOS SOLANO



154

Dans *La Flor*, à l'issue du quatrième épisode, les quatre actrices principales s'unissent pour faire face au réalisateur. Au bout de six ans de tournage, épuisées par l'incohérence assumée du projet, ne sachant plus si le film a besoin de leur jeu ou de leur soutien moral, elles réclament un scénario. Les rivalités éclatent, accentuées par l'arrivée supposée d'une cinquième actrice, menaçant leur place dans le montage. Face à cette confrontation, le réalisateur, caché au bord du cadre, annonce qu'il préfère filmer des arbres (c'est d'ailleurs ce qu'il fera juste après). Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que le film scénarise et expose ouvertement sa propre difficulté à faire avancer la narration. Probablement parce qu'en dépit de son apparence, homérique et monumentale, il n'y a jamais eu de véritable récit. Par tous les bords du cadre, si le film oublie sans cesse de faire dérouler son fil narratif, s'il foudroie la possibilité de mettre un terme à son entreprise, c'est parce que chaque plan entraîne avec lui la possibilité d'une nouvelle histoire ; il suffit d'une réplique, parfois d'un geste simple,

insignifiant, et c'est un nouveau récit qui commence, apparaît et s'accomplit, non pas nécessairement à l'intérieur du plan mais le plus souvent, et de façon beaucoup plus limpide, dans notre imagination.

D'avantage qu'une œuvre réflexive aux résonances pirandelliennes, ce moment surprenant où les quatre actrices exigent du réalisateur un peu de consistance narrative, prouve que *La Flor* est un film beaucoup plus proche des *Mille et une nuits* de Miguel Gomes (2015) que de n'importe quelle fiction associée à l'acte de création. Ne sachant plus gérer la pression du tournage, incapable d'établir un dialogue avec son équipe, ayant entièrement oublié le propos de son film, Gomes mettait en scène dans le prologue des *Mille et une nuits* sa propre fuite insensée pour être aussitôt rattrapé et châtié par tous les membres de l'équipe. Mettant lui aussi en scène un acte de lâcheté, ayant réussi à s'évader impunément, Mariano Llinás amorce son film avec le même sens de l'humour que le cinéaste portugais, attablé sur une aire d'autoroute pitoyable, coupé de l'équipe, provisoirement introuvable.

D'abord pour lui, ensuite pour nous, Llinás fixe et annonce dès le prologue sur un bout de papier les axes principaux autour desquels s'organisera *La Flor*. Étalaé sur une durée de quatorze heures, composé de six épisodes, le film respecte la structure d'une fleur : les quatre premières histoires, les pétales, connaîtront un début mais n'auront pas de dénouement ; le cinquième épisode, le calice, fonctionnera à la façon d'un conte puisqu'il possède un début et une fin ; le dernier, la tige, commencera par la moitié et se chargera de clore le film. Chaque épisode naviguera à l'intérieur d'un genre en particulier, du film d'horreur de série B au mélodrame musical, en passant par le film d'espionnage et l'expérimental. Le prologue se terminera par un aveu qui sera confirmé par la suite : *La Flor*, annonce Llinás, est un film *sur* et *pour* ses quatre actrices : Valeria Correa, Elisa Carricajo, Laura Paredes et Pilar Gamboa. Parce que le tournage du film a duré près de dix ans, avec tout ce que ceci suppose de rigueur, de patience et de passion ; parce qu'elles font partie de Piel de Lava – une troupe théâtrale très prolifique en Argentine ; parce qu'à l'exception du cinquième épisode, en noir et blanc et muet, profondément endeuillé, elles jouent dans tous les épisodes du film et apparaissent pratiquement dans chaque plan ; parce qu'à en croire strictement la fiction, elles prennent en charge le projet et deviennent rapidement souveraines d'un film « abandonné » par son réalisateur ; parce que, à l'évidence, elles s'avèrent capables d'incarner n'importe quel personnage, du plus improbable au plus familier. En tant que film somme, il serait ainsi justifié de lire *La Flor* comme un documentaire sur ses quatre actrices.

Avec Gomes, Llinás partage le même désir décomplexé de remettre du possible dans le cinéma. Il donne l'impression de redécouvrir celui-ci, d'évaluer ses limites par un jeu qui s'engendre dans la fiction, depuis ses bords, son centre, sa périphérie, ses impensés. *La Flor* possède l'intuition qu'avait déjà formulée Gomes dans des termes très similaires, avec la même absence de prétention et la même clarté aveuglante : réduire le cinéma à la seule fiction, là n'est pas l'enjeu ; l'essentiel se joue dans l'espoir que la fiction, exaltée par ses possibilités (y compris parfois par sa négation), puisse rétablir, ressouder ou fonder une communauté, rassembler ce qui un jour fut divisé, sauver ce

qui est menacé de mort. En atteste l'épisode trois, le plus long de tous, le plus complexe aussi, consacré au film d'espionnage. On y retrouve les quatre actrices transformées en tueuses indomptables, chargées d'une mission qui se retournera contre elles : n'ayant pas respecté les consignes de leur chef, une deuxième cohorte de tueuses est désignée pour les retrouver et les éliminer. Dès lors, cachées au milieu de nulle part, prévoyant qu'elles seront bientôt assassinées, chacune d'entre elles, tour à tour, commence à se remémorer son passé. C'est ainsi que le film commence à bifurquer de tous bords, revêtant plusieurs formes, du romanphoto style *La jetée* à la romance arctique façon *Doctor Zhivago*, se déployant dans tous les coins du monde, du fin fond de la Sibérie au Lac Kashwakamak, en passant par le Royaume-Uni de Margaret Thatcher. Suivant le récit fondateur de Shéhérazade, elles auront échappé à leur mort, sauvées par la puissance digressive du film.

Dans *La Flor*, si l'inachèvement devient un principe constant, s'il apparaît comme une nécessité bien plus que comme un caprice, c'est qu'il se confond avec un désir beaucoup plus inatteignable, fondé lui sur l'espoir que le film ne connaisse jamais de véritable issue. D'où l'attention privilégiée portée à la digression, capable comme dans n'importe quelle grande épopée de brouiller le récit et d'emmêler son déroulement, d'en empêcher sa résolution (éloge du voyage ; la destination importe peu), voire d'en oublier sa source, son point de départ. De sorte que flotte sans cesse l'idée que le cinéma est là comme pour nous accueillir, rassurant, pour nous dire que tout va bien, conçu comme un guide. Il y règne l'idée qu'il n'est pas près de s'arrêter quoi qu'en dise Llinás lui-même, lorsqu'il affirme que le cinéma est « menacé d'extinction »... tant que le film avance (non pas le récit, mais le film), rien de mal ne saurait advenir.

Sur cette base, et parce que le film n'a rien d'écrasant, tout devient recevable, y compris le fait que toute l'entreprise puisse finalement s'achever, cette fois de façon certaine, sur une pure abstraction : floues, réduites à quelques taches blanches, transplantées dans un récit aux allures coloniales, les quatre actrices se séparent pensant qu'on ne les voit plus ; elles s'éloignent à l'horizon, ayant pour seul destin leur propre disparition. Synthèse foudroyante ici de la méthode de l'acteur qui aura rythmé et, pour une part, structuré tout le film. Laquelle ? Qu'être actrice c'est, non pas aimer apparaître, ni même s'avérer capable d'incarner n'importe quel rôle, à tout moment et à tout instant : au contraire, l'essentiel du travail provient de la capacité à quitter le personnage, à l'abandonner, à se dissocier d'un rôle pour aussitôt migrer vers un autre. Dès lors, on comprend que le seul jeu que ces femmes auront véritablement joué aura été celui du jeu « actoral » lui-même.

Dans *La Flor*, le principe formel qui travaille à faire revenir des personnages, des thèmes ou des motifs, qui alterne tour à tour le bref et le long, l'épique et le trivial, qui compose avec des voix s'emboitant les unes dans les autres, enracine spontanément Llinás dans une tradition littéraire qui connecte les labyrinthes borgésiens aux compositions en puzzle de Roberto Bolaño. Une filiation où, par exemple, la

référence à d'autres œuvres, savantes ou populaires, échappe au mode traditionnel de l'hommage, terme que Llinás par ailleurs désapprouve systématiquement, et se manifeste sur le mode du déplacement et de la pure évocation. C'est le cas bien évidemment de la reprise que Llinás propose, dans le cinquième épisode, d'*Une partie de campagne* (1946), film lui-même inachevé (selon Renoir), bien que « parfaitement terminé » (selon Bazin). Calqué sur son modèle, déplacé dans la campagne argentine, la référence au film de Renoir opère ici comme une sorte de digression radicale. Du film, il ne reste presque plus rien : ni les actrices (elles reviendront plus tard, sous forme d'étranges fantômes), ni le son (à l'exception d'un court dialogue directement tiré du film d'origine), ni la musique (sauf à la toute fin de l'épisode, lorsque la trame originale de Joseph Kosma advient pour remettre dans l'image un peu de tristesse à l'état pur). Beau comme une fleur qui commence à flétrir, énigmatique comme le premier plan d'un film, la « partie de campagne » de Llinás prend surtout l'aspect d'une surimpression éblouissante où il devient impossible de dissocier le film de l'imaginaire qui l'irrigue : ici, chaque plan possède au moins une deuxième image, mentale et lointaine, prête à ressurgir comme un souvenir apaisant. Entaché par un spectacle aérien, l'épisode s'achève sur un plan de ciel, éclatant et plastiquement évocateur, simple comme un jeu d'enfants ; il vaut pour un peu d'espoir, écran sur lequel tout se projette, inabordable et inachevable ; il représente en cela, mieux que nulle autre digression, le film infini parfait. Tout ce que le ciel permet.

Argentine 2019 | Ré. et scé. Mariano Llinás | Ph. Agustin Mendilaharsu | Mont. Alejo Moguilansky, Agustin Rolandelli | Mus. Gabriel Chwojnik | Int. Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes, Esteban Lamothe, Pablo Seijo | 13h 28 minutes | Dist. Acéphale

