

# ATELIER Cinéma, genre et politique Cinélatino 2019

EN 2019, LES INVITÉ·E·S DE L'ATELIER ÉTAIENT

**Claudia Calviño** PRODUCTRICE CUBAINE & **Mariano Llinás** RÉALISATEUR ARGENTIN

EXTRAITS DE L'ENTRETIEN RÉALISÉ  
PAR MICHÈLE SORIANO\*

## Mariano Llinás

réalisateur argentin,  
auteur de *Balnearios*,  
*Historias extraordinarias*  
et *La Flor*

Mariano Llinás répond à propos de la standardisation et de la stérilisation de la fiction et des futurs alternatifs que permettrait la production indépendante.

Vous êtes cofondateur de l'association de production El Pampero Cine en 2002, au moment de la sortie de votre premier long-métrage : *Balnearios (Balnéaires)*. Il s'agit d'un groupe d'ami-es réuni-es autour de certains objectifs, en premier lieu l'indépendance par rapport aux logiques de l'industrie cinématographique. Ceci implique des budgets réduits mais surtout une radicale liberté d'action par rapport aux financements reçus. Vous soulignez que ce qui importe est ce que l'on fait avec ces fonds. C'est une modalité que l'on retrouve aujourd'hui dans le cinéma argentin. Ce type de production représente, selon vous, l'avenir du cinéma. Pourriez-vous nous expliquer quels sont les enjeux actuels de ces aventures assez minoritaires ? Aujourd'hui on a remplacé un système par un autre. Dans le système classique, celui dans lequel tous les cinéastes ont appris leur métier, on faisait tous les métiers du cinéma ; tous les cinéastes que nous admirons, Fellini ou Visconti ont appris de cette façon. Aujourd'hui un autre système est en place que je peux qualifier de fonds de laboratoires et de festivals. Mais si ce nouveau système a parfois ses qualités, il comporte aussi ses défauts et le grand problème que je vois, c'est

## TALLER Cine, género y política Cinélatino 2019

EN 2019, LO·A·S INVITADO·A·S DEL TALLER FUERON

**Claudia Calviño** PRODUCTORA CUBANA  
& **Mariano Llinás** RELIZADOR ARGENTINO

FRAGMENTOS DE LA ENTREVISTA  
REALIZADA POR MICHÈLE SORIANO\*

## Mariano Llinás

realizador argentino de *Balnearios*,  
*Historias extraordinarias* y *La Flor*

Mariano Llinás contesta sobre la estandarización y la esterilización de la ficción y sobre los futuros alternativos que permitiría la producción independiente.

Usted es cofundador de la asociación de producción El Pampero Cine en 2002, cuando se estrena su primer largometraje *Balnearios*. Se trata de un grupo de amigos y amigas reunidos en torno a varios objetivos y, en primer lugar, la independencia con respecto a las lógicas de la industria del cine. Eso implica bajos presupuestos pero, sobre todo, una libertad de acción radical con respecto a los financiamientos recibidos. Usted subraya que lo importante es lo que se hace con estos fondos. Es una modalidad que se observa en el cine argentino actual y este tipo de producción representa, en su opinión, el porvenir del cine. ¿Podría explicarnos lo que está en juego hoy en día con estas aventuras todavía minoritarias?

Hoy se ha reemplazado un sistema por otro. En el sistema clásico, en el que todos los cineastas aprendieron su oficio, todos trabajábamos en los diferentes oficios del cine. Todos los cineastas que admiramos, Fellini o Visconti, aprendieron de esta manera. Hoy existe otro sistema que podría calificar de fondos de laboratorios y de festivales. Pero si este nuevo sistema tiene sus ventajas, también tiene inconvenientes y el principal defecto que observo es que, los que estudian cine no hacen muchas películas.

Ayer por ejemplo, leí algo escrito sobre el gran director de cine japonés, Ozu. Este pequeño texto se preguntaba en qué momento Ozu empezó a hacer películas-Ozu, tan características de este director. ¿Ese historiador había entendido que Ozu empezó a ser él mismo, a crear el estilo Ozu con su película número 37! ¿Quién puede pretender



que ceux qui apprennent notre métier ne font pas beaucoup de films. Par exemple hier, je lisais quelque chose d'écrit sur le grand réalisateur japonais Ozu et ce petit texte se demandait à quel moment Ozu a commencé à faire les films-Ozu si caractéristiques de ce réalisateur. Cet historien a compris que Ozu a été lui-même à son 37<sup>e</sup> film, le style Ozu ! Qui aujourd'hui peut prétendre faire 37 films pour avoir du style ? Personne, Spielberg peut-être, je ne sais pas. Avec le rythme actuel, c'est encore plus difficile aujourd'hui, presque impossible, les laboratoires et les producteurs veulent que vous ayez du style avant de faire le film. Alors quand il s'agit de quelqu'un, un jeune qui prend une caméra à la main pour faire des petits courts-métrages, on espère du gamin qu'il ait du style, une vision du monde. Comment fait-on alors pour obtenir de l'argent ? On parle, on ment, on prononce les mensonges qu'ils veulent entendre. Blaise Cendrars, un de vos écrivains que j'admire beaucoup, dans son livre *Hollywood, la Mecque du cinéma*, dit pour définir l'industrie du cinématographe quelque chose comme : « tous mentent et tous croient à ces mensonges ». C'est une définition très juste dans le moment présent du cinéma. Alors l'obligation, le devoir d'avoir du style avant d'avoir fait un film, c'est ridicule, cela va à l'encontre de la compréhension du cinéma, parce que le cinéma, on le fait avec une caméra, en regardant le monde, loin de la table de ceux qui donnent l'argent

hacer 37 películas para tener un estilo? Nadie, Spielberg quizás, no lo sé. Con el ritmo actual, es aún más difícil hoy en día, casi imposible, porque los laboratorios y los productores quieren que tengas estilo antes de hacer la película. Entonces cuando se trata de un joven que empuña la cámara para hacer pequeños cortometrajes, se espera de ese joven que tenga estilo, una visión del mundo. ¿Cómo hacemos entonces para obtener dinero? Hablamos, mentimos, decimos las mentiras que quieren escuchar. Blaise Cendrars, uno de sus escritores que admiro mucho, en su libro *Hollywood, la Mecque del cine*, dice algo así para definir la industria del cine: "todos mienten y creen en todas estas mentiras". Es una definición muy acertada en el momento presente. Es ridícula la obligación, el deber, de tener estilo antes de haber hecho una película. Va en contra de la comprensión del cine, porque el cine se hace con una cámara, mirando al mundo, lejos de la oficina de los que dan el dinero para la película. Para alguien que lleva a cabo su proyecto hasta la exhibición frente a un público, pueden pasar cinco años, a veces ocho, pero menos de cuatro es muy difícil. Puede preguntarles a los directores que muestran sus filmes aquí. Lo más duro es que durante estos cinco años, uno trabaja con la cámara solamente uno o dos meses. Dos meses en cinco años, es

\* Michèle Soriano est professeure à l'Université Toulouse 2- Jean Jaurès, spécialiste en culture argentine contemporaine et en études genre.



pour le film. Pour quelqu'un qui amène son projet jusqu'au moment où il montre son film au public, avec de la chance, il peut se passer cinq ans, quelque-fois huit, mais moins de quatre ans c'est très difficile. Vous pouvez demander aux réalisateurs qui ici montrent leurs films. La chose la plus dure, c'est que pendant ces cinq ans, on passe un ou deux mois avec une caméra. Deux mois sur cinq ans, c'est très peu donc très difficile. [...]

**Mariano Llinás répond à propos de son film *La Flor* sur la liberté que donne le cinéma indépendant.**

**Nous allons parler de *La Flor*. Le film est un succès, il est salué par la presse en France, dans les festivals de Locarno, de Biarritz. Vous avez donné de nombreux entretiens. On sait que le tournage a pris dix ans, et que le film dure quatorze heures, c'est une aventure cinématographique totale, c'est aussi un film qui montre ce que peut faire le cinéma indépendant par sa liberté et par son audace. Il y a une insistance sur cette pratique du cinéma et c'est cette indépendance qui lui permet de s'affranchir des contraintes traditionnelles, financières, techniques, esthétiques. Cette liberté est une leçon pratique, matérielle, humaine et sensuelle de cinéma.** Il faut savoir que dans le cinéma courant, il y a des costumes mal taillés. Pour *La Flor*, nous avons créé une société, une sorte de mariage avec quatre femmes, avec un autre groupe, Piel de Lava, quatre comédiennes complètement indépendantes. Nous avons fait connaissance et eu envie de faire quelque chose ensemble, nous sommes tombés amoureux l'un de l'autre, ça a été un véritable coup de foudre. Alors, j'ai dessiné une fleur, sorte de carte pour un film futur qui comprendrait tous les films possibles avec ces quatre femmes. Le film deviendrait alors un véritable portrait cinématographique de ces quatre copines. C'est le contraire de ce qui se pratique habituellement dans l'industrie du cinéma. Ici, les personnages sont là pour montrer les comédiennes, comme chez Manet, c'est la même chose. Dans l'industrie, le metteur en scène passe en revue avec le producteur les comédiennes pour choisir celle qui sera l'élue. C'est quelque chose qui relève du Moyen-Âge, cela devrait être interdit et c'est ce qu'on appelle le casting. Alors pourquoi ne pas établir des rapports différents ? Le film peut être fait entre copains. Cette liberté dont vous parlez vient de ce nouveau genre de rapports. Bien sûr, en tant que directeur, comme on dit en espagnol, j'ai à prendre des décisions mais ce n'est pas la même chose que le choix du maître parmi un groupe de comédiennes nombreuses rassemblées. C'est une situation un peu perverse, d'une autre époque. Il faut maintenant que le mariage cinématographique devienne plus égalitaire. Et même les féministes que j'appuie ne remettent guère en cause cette pratique du casting. Il faut bien sûr que cela change.

**Mariano Llinás conclut sur son goût de la longueur et l'équilibre à trouver entre le souci du réel et le souci de la tricherie. Le film commence avec un "tableau de direction", un mode d'emploi, un schéma sur un carnet et une voix off qui guident**

muy poco y por lo tanto muy difícil. [...]

**Mariano Llinás contesta sobre su película *La Flor* y la libertad que da el cine independiente.**

**Ahora vamos a hablar de *La Flor*. La película tiene mucho éxito, con buenas críticas en la prensa francesa y en los festivales de Locarno y Biarritz. Usted ha tenido numerosas entrevistas. Sabemos que el rodaje duró diez años y que la película dura catorce horas. Es una aventura cinematográfica total y también es una película que muestra lo que puede el cine independiente por su libertad y audacia. Se insiste mucho en esta práctica del cine y esta independencia es la que le permite salirse de los marcos financieros, técnicos y estéticos tradicionales. Esta libertad es una lección de cine práctica, material, humana y sensual.**

Es preciso saber que en el cine tradicional hay aberraciones entre producción y realización. Para *La Flor*, fundamos una sociedad, una suerte de casamiento con cuatro mujeres, con otro grupo, Piel de lava, compuesto por cuatro actrices totalmente independientes. Nos conocimos y tuvimos ganas de hacer algo juntos, nos enamoramos los unos de los otros, fue un verdadero flechazo. Entonces dibujé una flor, como un mapa de una película futura en el que aparecerían todas las películas posibles con estas cuatro mujeres. La película se convertiría entonces en un verdadero retrato cinematográfico de estas cuatro amigas. Es lo contrario de lo que se hace habitualmente en la industria del cine. Aquí, los personajes existen para mostrar a las actrices, como en Manet, es lo mismo. En la industria, el director, junto con el productor hace algo así como un catálogo de actrices para saber quién será la elegida. Es algo que viene de la Edad Media, debería estar prohibido y se llama casting. Entonces, ¿por qué no establecer relaciones diferentes? Se puede hacer una película entre amigos. Esta libertad que menciona viene de este nuevo tipo de relaciones. Claro que como director tengo que tomar decisiones, pero no es lo mismo que las decisiones de un maestro frente a un numeroso grupo de actrices. Es una situación un poco perversa, que viene de otra época. Ahora, el casamiento cinematográfico tiene que ser más igualitario. E incluso las feministas, que yo apoyo, tampoco cuestionan mucho los castings. Obviamente, esto tiene que cambiar.

**Mariano Llinás concluye sobre su gusto por el tiempo largo y el difícil equilibrio entre la necesidad de lo real y la necesidad de la trampa.**

**La película empieza con un "tablero de dirección", un modo de empleo, un esquema sobre un carnet y una voz en off que guían a los espectadores, las espectadoras y exponen las reglas del juego. Este mismo espacio se vuelve a encontrar en los intervalos que estructuran el filme y guían nuestro recorrido. La fuerte estructura que materializa *La Flor*, omite una serie de ramificacio-**



**les spectateurs, les spectatrices, qui exposent les règles du jeu. On retrouvera ce même espace dans les intervalles qui ponctuent le film et guident notre parcours. La structure que matérialise *La Flor* omet une série de ramifications secondaires, elle révèle et cache en même temps, crée des symétries qui n'existent pas. Elle nous guide et nous perd. Elle nous ouvre la porte d'un labyrinthe, un jardin de sentiers qui bifurquent. C'est le jeu auquel elle nous invite. Ce que l'on apprend dans cette phase liminaire, c'est la poétique de l'interstice, de l'entre-deux qui va revenir sous différentes formes, dont celle des intervalles. Cette poétique ou cette pratique du dissensus est paradoxalement soutenue par la fiction d'une maîtrise absolue – ubiquité, omniscience – que matérialisent les voix hors champ, qui nous racontent des histoires, qui "nous font marcher".**

[...] La chose la plus intéressante de cet exercice pour moi est que je peux voir les choses que j'ai faites à des années de distance l'une à côté de l'autre. Quels sont les motifs qui m'ont fait prendre des décisions diverses ? Je trouve que ce qu'il y a d'épatant à remarquer c'est la tendance évidente à la longueur : quatre-vingt minutes, quatre heures et quatorze heures de film [il s'agit de la durée, respectivement, de *Balnearios*, *Historias extraordinarias* et *La Flor*]. Il faut arrêter, mais il y a une jouissance pour les deux aspects du cinéma, le souci du réel et le souci de la tricherie. Le cinéma a ses deux parents masculins que sont les frères Lumière et Méliès et ces deux mondes sont encore possibles. Ces deux aspects sont les deux rives qui nous permettent de nous situer. Être metteur en scène aujourd'hui, c'est essayer de trouver dans chaque plan, chaque séquence, chaque scène, chaque film, l'équilibre entre ces deux envies de cinéma, l'envie de réel qui n'est pas postulé comme tel et l'envie du faux, trouver l'équilibre précis dans ces deux possibilités infinies du cinéma, du faux et du réel tiré directement du réel. C'est cela le but de notre métier, trouver cet équilibre, cette chose nouvelle faite des deux matières opposées. Être metteur en scène, c'est trouver cet infini dégradé de possibilités entre ces deux ennemis qui peuvent devenir amis. ■

nes secundarias, revela y esconde al mismo tiempo, crea simetrías que no existen. Nos guía y nos pierde. Nos abre la puerta de un laberinto, un jardín de senderos que se bifurcan. Nos invita a este juego. Lo que se revela en esta frase inicial, es la poética del intersticio, de este punto intermedio que vuelve bajo diversas formas, como los intervalos. Paradójicamente, esta poética o ejercicio de la disensión es sostenida por una ficción completamente dominada (ubicuidad, omnisciencia) materializada por voces fuera de campo que nos cuentan historias y nos hacen caer en la trampa.

[...] En este ejercicio, lo más interesante para mí es que puedo ver juntas las cosas que hice en temporalidades diferentes. ¿Por qué motivos tomé decisiones diferentes? Lo que me parece más importante recalcar es la tendencia evidente a la larga duración: ochenta minutos, cuatro horas y catorce horas de película [NdT: se trata de las duraciones de *Balnearios*, *Historias extraordinarias* y *La Flor*]. Hay que parar, pero hay un goce de los dos aspectos del cine, la necesidad de lo real y la necesidad de la trampa. El cine tiene dos padres masculinos que son los hermanos Lumière y Méliès y estos dos mundos son todavía posibles. Estos dos aspectos son las orillas que permiten que nos situemos. Ser director hoy es intentar encontrar en cada plano, en cada secuencia, en cada escena, en cada película el equilibrio entre estos dos deseos de cine: el deseo de lo real, que no se formula claramente, y el deseo de la trampa, encontrar el equilibrio preciso entre estas dos posibilidades infinitas del cine, lo falso y lo real provenientes directamente de lo real. Ese es el objetivo de nuestro oficio: encontrar el equilibrio, esta cosa nueva hecha a base de dos materias opuestas. Ser director de cine es encontrar este degradé infinito de posibilidades entre dos enemigos que pueden volverse amigos. ■

TRADUIT DU FRANÇAIS PAR MARION GAUTREAU