

Des films hantés par la guérilla

Introduction¹

PASCALE THIBAUDEAU
(Université Paris 8 – Laboratoire d’Etudes Romanes – IHTP)

C'est en Espagne, lors de la guerre d'indépendance contre les troupes napoléoniennes, que naît le phénomène de la « petite guerre », cette « guerrilla » issue de la résistance des populations civiles à l'envahisseur français. Contre toute attente, ce que l'empereur pensait devoir être une guerre éclair n'engageant guère plus que quelques milliers de soldats s'éternise pendant cinq années et mobilise des centaines de milliers d'hommes². Pour la première fois dans l'histoire des guerres européennes, l'implication des civils allait non seulement être déterminante mais modifier radicalement le mode opératoire des combats. Ces derniers n'avaient plus lieu uniquement sur les champs de bataille, entre deux armées régulières et selon une stratégie savamment orchestrée par des officiers, mais dans les rues des villes et des villages, au détour de chemins de campagne et de sentiers montagneux.

Des troupes irrégulières se forment pour organiser la résistance et lancer des offensives meurtrières, tandis que les récits de leurs exploits se propagent à travers le pays et enflamment le patriotisme des habitants. Face à l'armée française, cet ennemi-là ne porte pas d'uniforme, n'a ni âge ni sexe, les femmes participant activement à la lutte. Invisible, il est partout, prêt à tout. Ignorant des codes militaires, il est imprévisible et compte sur l'appui, passif ou actif, d'une grande partie de la population qui payera au prix fort (un demi-million de morts) l'assimilation du civil au guérillero. Comme le fait remarquer Jean René Aymès³, on assiste à l'apparition de la « guerre sale » qui fait voler en éclat le droit coutumier de la guerre et les règles partagées par les élites de l'art militaire⁴. La répression est brutale, indiscriminée ; les actes de cruauté et de barbarie se multiplient de part et d'autre, comme en témoigne Francisco de Goya dans la série de gravures *Desastres de la guerra*.

Ces traits, brossés ici rapidement, qui caractérisent la guérilla espagnole – et sa répression –,

¹ Ce numéro est partiellement issu d'une journée d'études co-organisée avec Emmanuel Vincenot (Université Paris-Est Marne-la-Vallée) le 13 février 2015, au Colegio de España.

² Jean-René AYMÈS, J.-R., *L'Espagne contre Napoléon*, Paris, Nouveau Monde, Fondation Napoléon, 2003.

³ *Ibid*, p. 17.

⁴ Telles que décrites par Carl von CLAUSEWITZ dans *De la Guerre*, [1832], Paris, Editions Perrin, coll. « Tempus », 2014.

au tout début du XIXe siècle, vont se retrouver tout au long du XXe dans des contextes très différents où des civils prennent les armes pour combattre une armée régulière, qu'elle soit nationale ou d'occupation. A ces caractéristiques communes, il convient d'ajouter une dimension spécifique au XXe siècle, l'ambition révolutionnaire qui va animer de nombreuses guérillas, notamment en Amérique Latine.

Bien que ce nouveau format de la guerre essaime en plusieurs points du globe, les contributions ici réunies ne s'intéressent qu'à quelques guérillas qui se sont développées dans le monde hispanique et hispano-américain. Dans le cas de l'Espagne, c'est bien entendu la guérilla antifranquiste qui a retenu l'attention de plusieurs chercheurs, tandis que l'Argentine, la Colombie, le Mexique et Cuba offrent des exemples moins homogènes mais tout à fait éclairants sur les multiples visages que peut prendre le phénomène.

Toutefois, il ne s'agit pas ici d'envisager ces guérillas à travers le prisme de l'histoire, même s'il est impératif d'y avoir recours, mais de considérer les formes de représentation qu'en donne le cinéma, et la façon dont la mémoire de ces luttes armées hante les images cinématographiques depuis la seconde moitié du XXe siècle jusqu'en ce début de XXIe siècle. Une période marquée par le passage de l'élaboration des grands récits filmiques ayant pour fonction de construire la mémoire future des événements (la Résistance française, la Révolution cubaine...), au militantisme politique, puis à l'activisme mémoriel visant à faire entendre la voix des victimes et revendiquant des discours alternatifs sur le passé. Une époque, la nôtre, où la mémoire, écrit Henry Rousso, « est devenue une valeur cardinale de notre temps, un nouveau droit humain, un marqueur des sociétés démocratiques »⁵. Le cinéma, en tant que média de masse, participe évidemment à la transmission collective de la représentation des événements du passé, et à la construction de mémoires communes ou alternatives puisque, dans l'immense majorité des cas, il fait appel aux émotions du spectateur. Leur activation est indispensable à l'appropriation de la mémoire secondaire, c'est-à-dire la mémoire rapportée des événements qui n'ont pas été directement vécus.

Les cinématographies espagnole et latino-américaines des soixante dernières années, à la fois rendent compte de ce changement, et participent à la « mémorialisation »⁶ du passé conflictuel et douloureux, notamment dans des pays ayant connu des dictatures et des guerres civiles. C'est

⁵ Henry ROUSSO, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016, p. 10.

⁶ Ou « mise en mémoire » du passé, selon le terme anglais « memorialization » régulièrement repris dans les études sur la mémoire.

dans ce contexte d’exploration et de réappropriation d’un passé qui a du mal à passer, pour paraphraser un titre célèbre⁷, que l’on observe depuis la fin du XXe siècle, dans de nombreuses productions, une recrudescence de scénarios abordant les luttes armées, soit frontalement, en tant que thématique centrale, soit en tant que motif secondaire ou toile de fond sur lequel s’inscrit l’argument principal.

Il s’agit donc d’un passé que l’on croyait révolu, qui fait retour dans le présent pour reconstruire un récit pouvant modifier les représentations antérieures de la guérilla et se muer en mémoire collective, selon le niveau de diffusion des films. Pour la lutte armée antifranquiste, l’image négative transmise par la propagande franquiste se modifie à partir de la transition démocratique, mais le caractère idéologique et la dimension révolutionnaire qu’elle a pu prendre à certains endroits sont la plupart du temps passés sous silence. Dans le cas du cinéma cubain immédiatement postérieur à 1959 ou des films de l’exil argentin, c’est au contraire cet aspect révolutionnaire qui est mis en avant, tandis que les films plus tardifs, qui revendentiquent la mémoire des luttes, adoptent une perspective victimaire favorisant le partage des émotions et servant *a posteriori* de justification au choix des armes.

Afin d’aborder ces différentes déclinaisons de la guérilla, et partant de l’augmentation notoire des productions sur le sujet depuis les 15 dernières années, il a été proposé aux différents contributeurs de ce numéro de les examiner à la lueur de la question de la hantise et de la spectralité, qui impliquent de tenir compte de la façon dont les éléments du passé font retour dans les films, des modèles iconiques qui réapparaissent, de la problématique de l’héritage et du refoulement, mais aussi de la spécificité de l’image cinématographique dans son rapport à la spectralité.

Partant de la réflexion de Roland Barthes dans *La Chambre claire*, Jacques Derrida a exploré les liens qui unissent l’image photographique et l’image cinématographique au spectre : « Dans la série des mots à peu près équivalents qui désignent justement la hantise, *spectre*, à la différence de *revenant*, dit quelque chose du spectacle. Le spectre, c’est d’abord du visible. Mais du visible invisible, la visibilité d’un corps qui n’est pas présent en chair et en os »⁸. Une qualité propre au cinéma que déjà Maxime Gorki avait pointé en 1896, après avoir vécu, avec effroi, sa première expérience du « royaume des ombres », de cette « vie grise et silencieuse, [...] comme

⁷ Eric Conan et Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris Fayard, 1994.

⁸ Jacques DERRIDA, Bernard STIEGLER, *Echographies de la télévision*, Entretiens filmés, Paris, Galilée/ INA, 1996, chapitre « Spectographies », p. 129.

dépossédée de tout [...] effrayante à voir, avec son mouvement d'ombres, et uniquement d'ombres »⁹. L'image cinématographique est spectrale non seulement parce qu'elle rend visible un corps absent et parce qu'elle donne au spectateur l'illusion que les morts reprennent vie, mais aussi pour des raisons optiques de décomposition du spectre lumineux lors de la projection. Et nous verrons dans certains articles que cette spécificité de l'image projetée est loin d'être négligeable à l'heure d'évaluer ce que disent les films. Mais ceux dont il est question ici sont aussi hantés par des revenants, des figures s'étant absentées des mémoires, qui resurgissent comme le refoulé de sociétés qui auraient voulu les enterrer trop vite ou mal. Car la hantise, comme la mémoire et l'oubli, ont aussi partie liée aux mécanismes psychanalytiques dont le cinéma est souvent un miroir grossissant.

Pour des raisons de primauté chronologique et d'homogénéité thématique, la première partie de ce numéro est consacrée à la mémoire de la guérilla antifranquiste, tandis que la seconde rassemble les contributions traitant des représentations des mouvements révolutionnaires et de résistances en Amérique Latine.

Agustín Gómez Gómez s'intéresse aux films espagnols où la lutte apparaît en toile de fond, où les personnages de guérilleros disparaissent sous d'autres oripeaux proprement filmiques (gangsters ou malfrats dans le cinéma franquiste, par exemple), où les enjeux politiques de la lutte se dissolvent au bénéfice d'une intrigue sentimentale ou mélodramatique, ou bien disparaissent au profit de l'anecdote (de la transition démocratique à nos jours). Ainsi le conflit hante-t-il les films en inscrivant sa présence en creux, dans le non-dit et dans l'ellipse, point commun des différentes périodes examinées. Certaines productions font néanmoins réapparaître, dans les années 1970, les personnages de « maquis »¹⁰ sous un jour complètement nouveau, moins éloigné de la réalité historique mais teinté par la mélancolie des perdants. Prenant pour objet deux opus représentatifs de la période (*Pim, pam, Pum, ¡Fuego !* de Pedro Olea, 1975 et *Los días del pasado*, Mario Camus, 1977), Pedro Poyato Sánchez propose une analyse comparée de l'image qui est donnée de ces revenants à l'époque. Entre victime aux abois et combattant d'une cause perdue, il s'agit de réhabiliter ceux qui auparavant étaient présentés comme des brutes sanguinaires ou des faibles manipulables, de « soul[ever] les pierres de silence et d'oubli »

⁹ Maxime GORKI, « Brèves remarques » [4 juillet 1896], dans Daniel BANDA & José MOURE, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920. Textes choisis*, Paris, Flammarion, p. 49.

¹⁰ Nom souvent attribué aux guérilleros espagnols, en référence au passage de certains par le maquis français pendant la Seconde Guerre Mondiale.

sous lesquelles avait été ensevelie, pendant la dictature, la mémoire de la résistance armée antifranquiste.

L'article de Virginie Gautier N'Dah Sékou s'intéresse, quant à lui, à trois documentaires produits en France (*Siempre será la Pastora* de Ismaël Cobo et Pierre Linhart, 2004 ; *L'île de Chelo* de Ismaël Cobo, Odette Martínez-Maler et Laetitia Puertas, 2010) et aux États-Unis (*Death in El Valle* de Christina Hardt, 1996), consacrés à la mémoire de la résistance au franquisme, où la figure du spectre permet d'interroger le rapport au passé et la question de l'héritage de l'antifranquisme au-delà des frontières de l'Espagne. Celui de Sonia Kerfa se penche également sur le documentaire français, *Siempre será la Pastora*, co-réalisé par le petit-fils d'un guérillero, Ismaël Cobo, parti à la recherche d'un personnage légendaire de la guérilla aragonaise. Ces quatre documentaires ont en commun de revenir sur les lieux où le passé a laissé des traces ou dont, au contraire, elles ont été effacées. L'espace devient alors déclencheur de mémoire et de parole, habité par des présences spectrales que les films révèlent et accueillent à la fois.

A la confluence de l'Espagne et de l'Amérique Latine, le film étudié par Pascale Thibaudeau (*Los condenados*, du cinéaste basque Isaki Lacuesta, 2009) fait s'entrecroiser les mémoires de la guérilla antifranquiste et celle des *Montoneros* en Argentine, tout en questionnant leurs conséquences au présent, sur les jeunes générations. En signalant des convergences entre des expériences plus humaines que politiques, il déconstruit, depuis la fiction, l'image du héros et désacralise le statut de victime.

A travers trois films réalisés entre 1959 et 1961 (*La vida comienza ahora* de Antonio Vázquez Gallo, *Historias de la Revolución* de Tomás Gutiérrez Alea, *El joven rebelde* de Julio García Espinosa) Emmanuel Vincenot rend compte de trois visages différents du guérillero cubain et de la façon dont s'est élaborée progressivement l'image d'une Révolution émanant d'un prolétariat rural en armes. Image et mythe qui vont hanter durablement les cinémas latino-américains.

Du fait de sa victoire sur la dictature de Batista, la guérilla des « barbudos », devenue Révolution à Cuba, bénéficie très tôt d'une mise en images visant à écrire la geste héroïque des combattants et à l'assimiler à celle de tout un peuple. Elle ne sera pas seulement un modèle pour les autres mouvements armés qui se développent dans plusieurs pays d'Amérique Latine, mais aussi pour les cinéastes qui vont reprendre dans leurs films une partie de l'iconographie inaugurée par le cinéma cubain révolutionnaire, comme le montre Françoise Heitz à propos du long métrage *El violín*, du Mexicain Francisco Vargas. Dans ce film, le souvenir de la « guerre

sale » de l'Etat du Guerrero dans les années 60-70 passe au second plan d'une volonté d'universalisation - renforcée par l'emploi du noir et blanc - de la situation d'oppression et de l'esprit de résistance. Mais c'est précisément cette relégation du particulier derrière l'universel qui détermine la nature spectrale de la référence historique.

Enfin, Moira Cristia s'intéresse à la rhétorique développée dans deux films réalisés en exil, à la fin des années 70, depuis le Mexique (*Montoneros : une guerre de libération* de Nicolás Casullo et Ana Amado, 1976-77) et la France (*Résister*, Jorge Cedrón, 1978), à l'initiative de militants, en vue de leur contre-offensive contre la dictature argentine. Elle montre à quel point ces films sont hantés par la mémoire des résistances et révoltes du passé, les révolutionnaires étant présentés comme des « revenants » et la lutte comme un héritage direct d'une résistance péroniste mythifiée. La « revenance » est ici envisagée autant du point de vue métaphorique que géographique par « le retour au pays afin de reconquérir le pouvoir par les armes ». Ainsi se confirme l'actualité des spectres et des fantômes, régulièrement convoqués dans les représentations pour agir sur le présent.