

Espagne-Amérique Latine : mémoires croisées de la lutte armée

dans *Los condenados* de Isaki Lacuesta

PASCALE THIBAudeau

(*Université Paris 8, LER EA4585-IHTP*)

Résumé

Dans *Los condenados*, Isaki Lacuesta aborde la question de la violence politique, de la lutte armée contre un État et de sa répression sanglante, à travers le cas de l'Argentine, mais en offrant un ancrage suffisamment imprécis pour que s'entrecroisent différents référents politiques et historiques. Sans forcer l'assimilation, le film signale de nombreux points de convergence, en particulier pour ce qui concerne l'expérience humaine. Ainsi le spectateur espagnol peut-il associer sans difficulté les situations et les images proposées au passé violent de l'Espagne, mais le décentrement et le détour par l'Amérique Latine permettent une distanciation et offrent un autre regard sur la lutte et les personnages de guérilleros. La déconstruction douloureuse de la figure du héros vient ainsi nuancer les visions parfois manichéennes produites par le cinéma espagnol en introduisant de la complexité historique et humaine au sein de la fiction cinématographique.

Mots-clés : Isaki Lacuesta, guérilla, répression, mémoire, exhumations, spectre

Abstract

In *Los condenados*, Isaki Lacuesta raises the issues of political violence, the armed struggle against a State and its bloody repression in the case of Argentina. However, he offers a sufficiently imprecise anchoring to intertwine other political and historical referents. Without forcing the assimilation, the movie focuses on many focal points, particularly about human experience. Therefore, the Spanish viewer can easily associate the images and situations to the passed violences in Spain. But the detour by Latin America allows a more distant view of the fight and the guerrilla characters. Thus, the painful deconstruction of the hero figure gives a more nuanced vision than the ones produced by Spanish cinema, as it introduces the historical and human complexity among the cinematic fiction.

Keywords : Isaki Lacuesta, guerrilla, repression, memory, exhumations, specter

Los condenados (2009) est le premier film de fiction¹ d'un cinéaste basque ayant réalisé auparavant deux documentaires dans lesquels étaient néanmoins intégrés des éléments de fiction : *Cravan vs Cravan* (2002), sur le poète et boxeur Arthur Cravan, et *La leyenda del tiempo* (2006), sur l'impact de Camarón de la Isla sur les jeunes générations. Il a été formé à la Universidad Pompeu Fabra, dans le Master de Documental de Creación, dont l'influence stylistique et narrative est visible dans ses films². Il s'agit d'un cinéma qui s'inscrit dans la mouvance de ce que Antony Fiant a désigné comme un « cinéma soustractif »³, c'est-à-dire un cinéma qui retranche au lieu de verser dans la surabondance d'effets propres au cinéma contemporain de masse, qu'ils soient visuels, narratifs ou rhétoriques. Un cinéma qui prend le risque de l'étirement, du silence, de l'opacité, qui ne vise pas l'efficacité du récit, la transparence psychologique ou la cohérence des personnages. Un cinéma sans visée totalisatrice et qui ne craint pas de « perdre le fil »⁴. Sans être radical, le film de Lacuesta exige une démarche active de la part du spectateur s'il veut comprendre les enjeux de l'histoire qui lui est racontée. Car, bien que *Los condenados* présente de nombreuses séquences dialoguées, les conversations sont construites à partir d'implicites qui ne seront jamais totalement élucidés, pas plus que ne le sont les motivations profondes des personnages.

L'action se déroule en Argentine, dans la jungle de Tucumán où Raúl, universitaire et ex-guérillero, organise des fouilles avec une équipe de jeunes volontaires pour retrouver le corps d'un ancien compagnon d'armes, Ezequiel, qui n'a pas été retrouvé lors de précédentes excavations officielles. La mère d'Ezequiel, Luisa, et sa femme, Andrea, sont présentes sur les lieux, ainsi qu'une amie, Vicky, et son fils Pablo, qui prend une part active et exaltée aux recherches. On comprend à demi-mots, au fil des conversations, qu'Andrea et Vicky ont été emprisonnées et qu'elles ont subi des tortures du fait de leur militantisme politique, mais il n'est pas précisé si elles ont participé directement à la lutte armée.

¹ « En esta película al principio no pensábamos hacer una ficción, pero se fue imponiendo como la forma más adecuada, a medida que íbamos avanzando. Es un cambio claro con respecto a mis filmes anteriores, trabajas con un guión más cerrado que en el caso de los documentales y las dinámicas son muy distintas », Isaki Lacuesta dans Rocío GARCIA « Marcados por la violencia. Isaki Lacuesta presenta en San Sebastián 'Los condenados', un relato moral sobre la lucha armada », *El País Cultura*, 25/09/2009, [consulté le 13/01/2015] <URL : http://cultura.elpais.com/cultura/2009/09/25/actualidad/1253829603_850215.html>

² Voir la thèse de Brice CASTANON, *Renouveau du documentaire en Espagne et nouveau réalisme catalan : le Master en Documentaire de création de l'Université Pompeu Fabra (Barcelone)*, soutenue à Reims, le 22/06/2011, [consulté le 20/01/2015] <URL : <http://www.theses.fr/personnes/?q=brice+castanon>>

³ Antony FIANT, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2014.

⁴ Jacques RANCIERE, *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique Editions, 2014.

Au début du film, Raúl convainc Martín, un ancien membre du groupe de combattants, exilé à Barcelone depuis trente ans, de les rejoindre pour participer aux recherches. Le spectateur comprend très vite qu'un secret unit les deux hommes, mais il ne le découvrira que dans la dernière partie : c'est Martín qui a tué et enterré Ezequiel, sur ordre de Raúl, parce qu'Ezequiel, présenté par tous pendant tout le film comme un héros exemplaire, les avait trahis. Puis, traqués par l'armée à cause de cette dénonciation, ils se sont enfuis et beaucoup sont morts dans une embuscade. C'est la raison pour laquelle le corps d'Ezequiel fut enterré séparément et n'a pas été retrouvé dans la même fosse que ses compagnons, lors des fouilles précédentes.

Après avoir indiqué à Raúl l'endroit où se trouve le corps d'Ezequiel, Martín se rend à Buenos Aires pour tenter de convaincre Silvia, la fille de ce dernier et d'Andrea, de venir sur les lieux. En effet, celle-ci, contrairement aux autres jeunes qui participent aux recherches, a refusé jusqu'à présent de prendre en charge le passé de ses parents, et le revendique dans un long monologue particulièrement intéressant sur lequel nous reviendrons. Finalement, elle accepte de suivre Martín le soir de l'exhumation des restes d'Ezequiel. Pendant le dîner, Vicky s'aperçoit de l'absence de Martín et tout le groupe part à sa recherche dans la nuit. Le film s'achève à l'aube, sur un plan de la brume qui recouvre la jungle dans laquelle Martín a disparu.

Une localisation imprécise

Pendant les fouilles, tous les personnages vivent en communauté dans une grande maison isolée au cœur de la forêt, qui réunit les trois générations (la mère d'Ezequiel, la génération des combattants et celle de leurs enfants), et, hormis les rares séquences tournées à Barcelone et à Buenos Aires, l'essentiel du film se déroule entre cette maison et les espaces extérieurs : clairières où ont lieu les fouilles, méandres de la rivière, végétation touffue (fig. 1) où les personnages s'enfoncent et semblent se perdre régulièrement. La nature est omniprésente par le son puisque, même dans les séquences en intérieurs, les bruits de la jungle constituent un fond sonore permanent. Par ailleurs, et bien qu'il s'agisse d'une grande bâtisse, la fragilité de cette construction humaine face à l'immensité de la nature est soulignée lors de fortes pluies qui s'infiltrèrent à l'intérieur, et dans des plans montrant son état de délabrement. Le sentiment de précarité est palpable face à cette nature luxuriante et sauvage, capable d'effacer les traces d'une présence humaine toujours en sursis.



Figure 1, Isaki Lacuesta, *Los condenados*, 2009

En termes de contextualisation, peu d'éléments nous sont donnés : l'accent des personnages permet de localiser l'action en Argentine, des décorations de rue à Barcelone la situent pendant la période de Noël, et donc en été en Argentine. Puis, ce sont les conversations qui font comprendre progressivement que les personnages ont appartenu à un mouvement guérillero, une trentaine d'années auparavant, et qu'ils ont combattu l'armée à cet endroit. Quant aux éléments de l'intrigue, ils sont disséminés et livrés au compte-goutte, telles les pièces d'un puzzle que le spectateur doit assembler.

Ce n'est que grâce à des connaissances extradiégétiques que l'on peut identifier l'espace référentiel comme étant la jungle de Tucumán⁵, haut lieu d'activité dans les années 70 de l'ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), d'obédience marxiste guévariste⁶, dont l'objectif militaire était de faire basculer le pays dans la révolution et de l'étendre aux autres pays d'Amérique Latine. Cette guérilla était le bras armé du Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), et, dès la dernière présidence de Perón, la lutte contre les mouvements révolutionnaires s'intensifia, puis la dictature se chargea de venir à bout de tout foyer de résistance.

Mais ce contexte historique qui sert de substrat vraisemblable sur lequel s'appuie le film n'est jamais explicité. En effet, malgré l'ancrage argentin, les éléments précis permettant d'identifier politiquement la guérilla et ce mouvement révolutionnaire en particulier ne sont

⁵ En réalité le film a été tourné au Pérou, dans la province de Chanchamayo, un environnement naturel très proche, possédant le même type de relief et de végétation.

⁶ Cf. Julio SANTUCHO, *Los últimos guevaristas. La guerrilla marxista en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones B, 2004.

jamais fournis ouvertement⁷, on ne peut que le déduire de certains dialogues. Cela correspond à une volonté affirmée du réalisateur d'offrir une réflexion plus vaste sur la violence politique, qu'en tant que Basque il connaît bien (il y a d'ailleurs une référence explicite à l'ETA lors d'une dispute entre Martín et Pablo), et sur la responsabilité éthique et individuelle. Lorsqu'il revient sur l'origine de son film, Isaki Lacuesta met l'accent sur l'universalité du propos :

En 2003 estuve por primera vez en Argentina, y recorriendo un poco Paraguay y Uruguay. El mismo año estuve filmando la primera excavación que se hacía en la zona del Ebro con criterios arqueológicos para encontrar cuerpos de la Guerra Civil⁸. Luego la prohibieron y terminó siendo clandestina. Venía muy impactado de todas las historias que me habían contado amigos argentinos y pensé hacer una película que se llamara *Fosa común*, mostrando tres historias distintas que podían ser la de España de los años 30, la de Argentina en los 70 y una historia bosnia de los años 90, y cómo aunque había cosas que no tenían nada que ver entre ellas, había vínculos, situaciones que se repetían⁹.

Dans un autre article, il revient sur ce premier titre imaginé pour le film :

Esta expresión, por cierto, "fosa común", nos pareció de una precisión extrema, aunque su exactitud no radicara en la "fosa" (a menudo más bien una zanja, el recodo de un camino, un lago turbio o el fondo del mar) tanto como en el adjetivo: "común". Lo compartido. En Argentina, Chile, Argelia, Ruanda, Uruguay o Perú, en Granada y el Delta del Ebro¹⁰.

C'est donc une communauté de destins et l'universalité de la violence politique qui est au cœur de ce film. Même si seul apparaît le contexte argentin et que chaque contexte historique et politique est irréductible à un autre, il est évident qu'il est hanté par plusieurs spectres de l'histoire de l'Espagne : la guerre civile espagnole, la guérilla anti-franquiste et sa répression, la violence de l'ETA. Et c'est par un phénomène de déplacement tant géographique que psychanalytique que ces spectres font retour sur les écrans espagnols.

⁷ Pour Isaki Lacuesta, l'important était que « que cada uno pudiera imaginar su propia historia. He conocido a chilenos o argentinos que han identificado a un grupo armado específico. No quisimos ser tan precisos para poder ser más libres », Juan SARDA, « Isaki Lacuesta : 'Camus tenía razón, la violencia siempre es un fracaso' », *El mundo*, Suplemento cultural, 20/11/2009, [consulté le 20/01/2015]

<URL : <http://www.elcultural.es/revista/cine/Isaki-Lacuesta/26201>>

⁸ Court métrage *Soldats anonymes*, visible dans les bonus du DVD, Cameo, 2010.

⁹ Entretien avec Pamela BIENZOBAS, Revista de cine *Mabuse*, n° 83, diciembre 2009, [consulté le 24/01/2016], <URL : <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=19>>

¹⁰ « Isaki Lacuesta escribe sobre *Los condenados* », *ABC*, 20/11/2009, [consulté le 13/01/2015] <URL : <http://www.abcguionistas.com/noticias/articulos/isaki-lacuesta-escribe-sobre-los-condenados.html>>

Un art du décentrement

Cette façon de décentrer le contexte de référence n'est pas sans similitudes avec un film de Carlos Saura, *Los ojos vendados*, réalisé entre 1977 et 1978, en pleine transition démocratique espagnole. Dans une de ces mises en abyme dont il est coutumier, il filme un metteur en scène espagnol en train de monter un spectacle de théâtre pour dénoncer la répression, la torture et les exactions commises en Amérique Latine par les militaires des différentes juntes au pouvoir. En ces années où domine en Espagne la volonté de créer un consensus politique pour permettre la démocratisation du pays¹¹, et où se met en place progressivement sur la scène publique ce qu'on nommera plus tard le « pacte de silence », le film de Carlos Saura, tout en alertant sur des pratiques contemporaines ayant cours outre-Atlantique, entre en résonance immédiate avec les années de dictature franquiste mais aussi avec son contexte de production. En effet, les pressions et la violence subies par le protagoniste et ses acteurs (qui finissent assassinés par des sbires) font écho à celles commises alors par l'extrême droite espagnole et une partie des forces de l'ordre, bien déterminées à empêcher toute démocratisation¹². Dans ce film, situé en Espagne et dont l'intrigue principale concerne l'Amérique Latine, le réalisateur met en parallèle, de manière implicite mais sans équivoque, la répression féroce et barbare exercée par les dictatures américaines et espagnole, et vient rappeler aux spectateurs espagnols que ce passé national que l'on tente de refouler ne cessera de faire retour, même par des voies détournées¹³. En effet, si le déplacement de l'objet de dénonciation procède d'une mise à distance, cette mise à distance offre en même temps une acuité plus grande au regard, et exige du spectateur qu'il soit actif dans les liens qu'il peut tisser entre la situation proposée par la fiction et celles, diverses, auxquelles elle renvoie.

Trente ans plus tard, Isaki Lacuesta procède de façon similaire en situant l'action de son film, *Los condenados*, dans les montagnes argentines. Dès les premiers plans sur les fouilles, le film fait écho à l'ouverture des fosses communes espagnoles¹⁴, et tout son développement met en parallèle la recherche des disparus, victimes de la répression d'État et de la dictature

¹¹ Le PCE vient de renoncer à la révolution et de faire allégeance à la monarchie, en échange de sa légalisation.

¹² Rappelons l'attentat contre un cabinet d'avocats des Comisiones Obreras en janvier 1977, et les violentes tensions qui agitaient alors la société espagnole. Cf. Sophie BABY, *Le Mythe de la transition pacifique. Violence et politique en Espagne (1975-1982)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012. *Los ojos vendados* est d'ailleurs dédié à l'un des fils du réalisateur, alors lycéen, qui fut victime d'une agression de l'extrême droite.

¹³ C'est aussi le moyen, pour Carlos Saura, d'aborder la torture et les atteintes aux droits humains à une époque où la censure peut encore sévir malgré son abolition récente, comme le prouve l'affaire du *Crimen de Cuenca* (1979-1981), mis sous séquestre pendant deux ans par l'armée, et dont la réalisatrice, Pilar Miró, fut menacée de procès militaire pour insulte à la Garde Civile.

¹⁴ Actualité très prégnante en Espagne depuis le début des années 2000. Cf. Francisco FERRANDIZ, *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Barcelona, Anthropos, 2014.

argentine, et celle menée en Espagne par les familles et les associations pour retrouver les corps de leurs proches assassinés sous le franquisme.

Plusieurs points communs peuvent être relevés entre la fiction argentine de *Los condenados* et la situation en Espagne : la recherche des corps disparus, la question de la transmission et de la mémoire prise en charge par les jeunes générations, les désaccords entre les survivants et entre les héritiers, la rancœur de ceux qui sont restés et ont souffert des conséquences de la répression vis-à-vis de ceux qui se sont exilés, l'opposition entre les cadres et les militants de base. Ces éléments font écho aux polémiques, débats et mouvements associatifs qui entourent en Espagne, les questions de mémoire historique. Sans bien entendu se confondre avec elles, ils entrent en résonance.

Au regard des films de fiction contemporains espagnols, la vision qui est donnée de la guérilla, est fondamentalement différente : il n'y a ni ressort mélodramatique visant à déclencher l'identification, ni héroïsation des combattants. Les héros sont morts, s'ils ont existé, et il n'y en a pas parmi les survivants. Lorsqu'Andrea reproche à Martín d'avoir fui en Europe alors que d'autres continuaient à résister et étaient victimes de la répression, il répond : « Yo me salvé de milagro, si tuviese un balazo en la cabeza ¿sería mejor persona ? », interrogeant ainsi les processus de mythification. En effet, celui qui est vénéré comme un héros, par sa mère, sa femme et les jeunes qui participent aux fouilles, c'est Ezequiel (fig. 2), le mort, l'absent, or c'est un mythe que le film se charge de déconstruire.

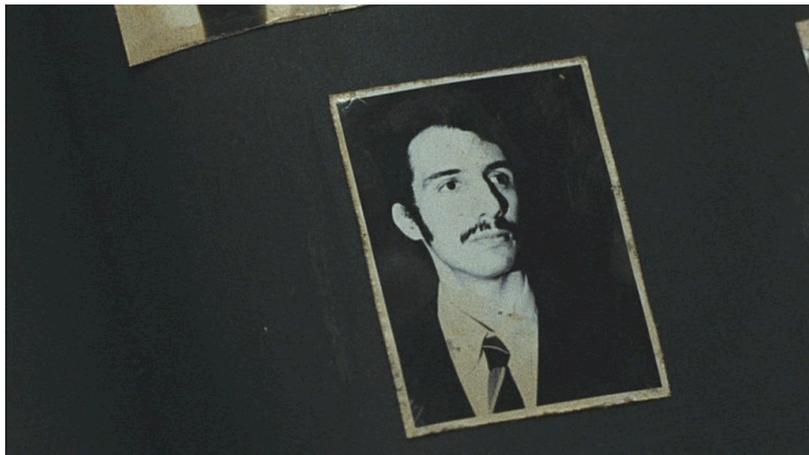


Figure 2, Isaki Lacuesta, *Los condenados*, 2009

Mais c'est aussi un spectre qui tourmente les personnages et qui détermine leurs actes.

Le spectre – écrit Derrida dans « Spectrographies » -, [...] c'est quelqu'un par qui nous nous sentons regardés, observés, surveillés, comme par la loi : nous sommes "devant

la loi", sans symétrie possible, sans réciprocité, là où l'autre ne regarde que nous, nous qui l'observons (comme on observe et respecte la loi), sans même pouvoir croiser son regard. [...] Le tout-autre - et le mort, c'est le tout-autre - me regarde, et me regarde en m'adressant, sans toutefois me répondre, une prière ou une injonction, une demande infinie, qui devient la loi pour moi : elle me regarde, elle me concerne, elle ne s'adresse qu'à moi, tout en m'excédant à l'infini et universellement, sans que je puisse échanger un regard avec lui ou avec elle¹⁵.

Cette loi du spectre va donc planer sur le film et déterminer les actions des personnages jusqu'à ce que celui sur lequel elle pèse le plus, Martín, disparaisse à son tour sans laisser de trace.

Fouiller la terre et le passé

La séquence d'ouverture en trois parties, qui inclut le générique initial, nous présente le thème central du film : les excavations. La découverte d'une botte permet de délimiter l'objet des fouilles (il s'agit de trouver un/des corps) et de désigner le personnage qui les supervise, Raúl (en expert, il écarte l'objet, trop récent). Puis, un montage alterné entre le lieu des fouilles et un hôpital indique qu'un lien les unit au personnage qui passe un IRM, Martín. On n'en saura pas plus sur la santé de Martín, on verra juste qu'il a de fortes douleurs à un bras et qu'il prend des médicaments à plusieurs reprises. Cela suffit pour laisser planer le doute sur la gravité de sa pathologie, dont le diagnostic pourrait l'avoir décidé à répondre à la demande de Raúl en dépit de son refus initial, et de revenir sur les lieux de son passé pour finalement y disparaître.



Figure 3, Isaki Lacuesta, *Los condenados*, 2009

¹⁵ Dans Jacques DERRIDA et Bernard STIEGLER, *Échographies de la télévision, Entretiens filmés*, Paris, Galilée/INA, 1996, p. 136-137

Si cette ouverture présente les protagonistes et l'objet de l'action, elle a surtout une fonction métaphorique qui se situe à plusieurs niveaux. La première partie se déroule la nuit, le groupe se déplaçant de nuit pour moins souffrir de la chaleur. Ce trajet nocturne nous informe également que le chantier de fouilles est loin de la maison, au cœur de la forêt. Mais cette nuit initiale est surtout un moyen de faire émerger l'image de l'obscurité (de l'écran et de la salle de cinéma). Les tout premiers plans montrent les visages de Raúl et Pablo (l'ex-guérillero et l'aspirant révolutionnaire) éclairés par le feu dans une obscurité totale, ils soufflent sur ce feu dont on ne voit que la lueur et les étincelles qui s'envolent. Leurs visages apparaissent et disparaissent dans la noirceur de la nuit selon les variations lumineuses de ces braises qu'ils tentent de raviver, et l'on peut se demander de quoi sont les métaphores ces flammes qui surgissent sous l'effet de leur souffle. Est-ce la lumière du souvenir qui vacille dans la nuit de l'oubli, ou bien l'élan révolutionnaire qu'ils essaient de ranimer ? A moins que pour ces deux personnages les deux soient intimement liés, puisque Raúl semble avoir transmis à Pablo son militantisme (comme le confirme le tee-shirt qu'il porte sur le chantier et le distingue des autres, fig. 3). Ils sont donc réunis, dès le début du film, en un même souffle obstiné à ranimer un feu qui ne s'est jamais complètement éteint et semble se propager dans le plan suivant où l'on voit, telle une guirlande lumineuse, la file indienne des chercheurs marchant dans la nuit, lanternes à la main. Il s'agit donc d'éclairer la nuit, réelle et métaphorique, tout en marchant dans les pas des anciens combattants, de reprendre un flambeau en quelque sorte. Les silhouettes qui se découpent sur le ciel nocturne pourraient être celles des guérilleros qui, eux aussi, se déplaçaient la nuit ; elles en sont les spectres cinématographiques.



Figure 4, Isaki Lacuesta, *Los condenados*, 2009

La deuxième partie sert de support au générique et débute par un gros plan en plongée de la terre, avant qu'elle soit fouillée. Deux mains entrent dans le champ pour retirer une pierre, sous laquelle grouillent les fourmis, puis une pelle commence à creuser et à rejeter la terre à gauche du champ tandis que la caméra amorce un travelling latéral qui d'abord accompagne les mouvements de la pelle, puis la devance, ne filmant plus que son ombre sur le sol et la terre projetée. Ce n'est qu'après une quarantaine de secondes que le champ s'élargit et que l'on peut détacher le regard du sol. On découvre alors les différents points du chantier et les jeunes qui s'affairent à la tâche (fig. 4). Ainsi l'énonciation filmique commence-t-elle par épouser le point de vue des chercheurs en scrutant la terre, en mettant le nez sur cette matière muette qu'il s'agit d'interroger, puis elle s'en détache et prend de la hauteur pour s'intéresser aux êtres réunis en ces lieux et à leur quête. On retrouvera au long du film d'autres plans serrés de la terre et des objets qui la fouillent, toujours de façon infructueuse ; et lorsqu'enfin le corps d'Ezequiel – prénom aux résonances bibliques non fortuites¹⁶ – sera retrouvé, on ne verra rien de l'exhumation. Les fosses creusées par le groupe et que l'on voit à l'écran resteront obstinément vides. Dans cette recherche du corps absent, la béance demeure jusqu'à la fin. La vision des ossements retrouvés nous est également refusée¹⁷, seules les fosses et la terre ouverte sont filmées. Car ce corps qui manque à jamais à l'image n'est pas seulement celui du personnage recherché mais celui de tous les disparus des dictatures argentine, espagnole et autres. Ce dont rend compte le film, c'est de cette absence fondamentale et générale des corps, qui est le propre de l'image, que nulle exhumation particulière ne viendra combler.

Enfin, la dernière partie de la séquence alterne des plans du chantier et du corps de Martín allongé pour l'IRM. Le montage induit ainsi un lien invisible entre ce personnage et le chantier de fouilles, entre, d'une part, la terre sondée par les pelles pour retrouver le corps absent, et d'autre part, le corps présent de Martín en position de gisant, exploré par la résonance magnétique. Par ailleurs, le dernier plan est monté comme un raccord regard de

¹⁶ Le prophète Ezéquier est mené par Yahvé jusqu'à une vallée pleine d'ossements desséchés et lui dit : « Fils d'homme, ces ossements, c'est toute la maison d'Israël. Les voilà qui disent : 'Nos os sont desséchés, notre espérance est détruite, c'en est fait de nous'. C'est pourquoi, prophétise. Tu leur diras : 'Ainsi parle le Seigneur Yahvé. Voilà que j'ouvre vos tombeaux, et je vais vous faire remonter de vos tombeaux, mon peuple [...]'. » *Livre d'Ezéquier*, III. 37-11 et III. 37-12. Le prophète s'exécute et voit repousser la chair, les nerfs et la peau sur les ossements, puis le souffle divin transmis par Ezequier leur redonne vie : « Je prophétisai comme il m'en avait donné l'ordre, et l'esprit vint en eux, et ils respirèrent vie et se mirent debout sur leurs pieds : grande, immense armée ». *Idem*, III. 37-10. Dans *Los condenados*, c'est Ezéquier qui est dans la tombe et Raúl qui tente d'insuffler la foi révolutionnaire aux jeunes qui l'entourent, et de ressusciter les luttes passées.

¹⁷ À l'exception d'un plan bref et sombre, dans la maison, où l'on devine quelques os dans des sachets en plastique. Dernières traces fragmentaires et dérisoires du corps du héros recherché.

Martín qui ouvre les yeux. Il montre la végétation touffue de la jungle animée au ralenti par le vent, comme s'il s'agissait d'une vision hallucinatoire du personnage. Sur ce fond végétal légèrement flou et instable, apparaît le titre.

Mémoire et transmission générationnelle

À travers la recherche archéologique concrète qui interroge les lieux dans leur matérialité, se pose la question de la mémoire des faits et de leur transmission aux générations futures. Dès la séquence d'ouverture les deux protagonistes sont opposés : Raúl est présenté comme quelqu'un d'actif et de déterminé, tandis que les premières images montrent Martín dans un état de passivité et de grande vulnérabilité. Plus tard, cette opposition se manifestera dans le rapport que chacun entretient avec le passé : Raúl est favorable à une version édulcorée et héroïque pour ne pas ternir l'aura des combattants et préserver les familles, et peut-être aussi pour ne pas avoir à reconnaître sa part de responsabilité dans la mort d'Ezequiel. À cet égard, il ne manifeste à aucun moment le moindre regret, s'abritant derrière les règles de fonctionnement de la guérilla, identiques pour tous : « Ezequiel conocía las normas igual que vos, perfectamente. Si no lo hubieras matado, estarías enterrado acá con él ». En revanche, Martín a fait le deuil des illusions révolutionnaires, il semble rongé par la culpabilité et préfère dire la vérité, même si elle est difficile à entendre. Or, cette vérité-là (que tous les guérilleros n'ont pas été des héros, que certains ont été des criminels, que d'autres ont trahi les leurs) est peut-être celle qui est la plus difficile à dire, non seulement en Amérique Latine, mais en Espagne dans le contexte actuel et après une longue tradition filmique de mythification des personnages de « maquis » et de mélodramatisation de leur geste¹⁸. D'où le détour par l'Amérique Latine pour obliger à une certaine prise de distance visant à nuancer des visions parfois manichéennes et introduire de la complexité historique et humaine au sein de la fiction cinématographique : quand Andrea comprend que son mari a trahi les siens et que ceux-ci l'ont exécuté, elle demande à Martín de ne rien dire à Luisa, la mère d'Ezequiel. Le mensonge apparaît alors comme inévitable, un moyen de protéger ceux qui ont déjà trop souffert.

¹⁸ Cf. Pascale THIBAudeau, « La guérilla antifranquiste au prisme du cinéma, de la transition démocratique à nos jours », dans Delphine LETORT et Erich FISBACH, *La Culture de l'engagement au cinéma*, Rennes, PUR, 2015, p. 115-131.



Figure 5, Isaki Lacuesta, *Los condenados*, 2009

En revanche, Martín se rend à Buenos Aires pour dire la vérité à Silvia, la fille d'Ezequiel qui a refusé de participer aux recherches malgré l'insistance de sa mère et de sa grand-mère. C'est-à-dire qu'il choisit de dire la vérité à celle qui ne veut rien savoir. Or, et c'est l'une des grandes forces de la séquence, on n'entendra rien de ce que Martín dit à Silvia. La caméra filme de l'extérieur la rencontre dans un bar entre les deux personnages, puis un plan de coupe nous fait pénétrer à l'intérieur, face à la jeune femme. Dans la conversation qui est restituée, on n'entend que ce qu'elle dit, dans un long monologue tourné en un seul plan fixe de 7 minutes, qui est en réalité un dialogue tronqué dont la parole de Martín est inaudible pour le spectateur, de même qu'il demeure invisible. Seul le regard de Silvia désigne sa présence dans le hors champ (fig. 5), et elle seule entend ce qu'il lui dit. Si le spectateur a déjà compris dans les grandes lignes ce que Martín vient lui révéler, il ne l'entendra pas de sa bouche puisque l'explication, les détails sont engloutis par cette ellipse qui s'inscrit au cœur même de la séquence. Des silences ponctuent les répliques de Silvia, qui apparaissent clairement comme des réponses et non des pauses, et les modulations de ses expressions indiquent qu'elle réagit à ce qu'elle entend. Signalons au passage la performance de l'actrice Bárbara Lennie, qui parvient à transmettre toute une palette d'émotions et à faire exister cet interlocuteur que l'on sait présent, mais qui semble s'être absenté de l'image et du son. Le choix de ne pas donner à entendre les répliques de Martín est encore plus radical que celui de ne pas le montrer : l'effet produit est que Silvia parle à un être dont elle est seule à entendre la voix, comme si elle s'adressait à un fantôme. Martín n'est pas seulement celui qui revient de l'exil, il est le revenant qui surgit du passé avec le poids d'une dette à solder, celui qui est hanté par le remords et qui ne peut laisser l'autre en paix tant que ce qui doit être dit ou fait ne

l'a pas été. Et, comme tout fantôme, il disparaît dans les limbes une fois l'objectif atteint¹⁹. Son invisibilité et son inaudibilité tout au long de la séquence - à l'exception de la fin où sa voix réapparaît, comme surgie d'outre-tombe, pour clore la conversation²⁰ -, renforcent la dimension spectrale de cet échange qui n'en est pas vraiment un. On retrouve ici l'impossible réciprocité dont parle Derrida entre le spectre, le « tout-autre », et celui qu'il regarde.

Mais le fait le plus remarquable de la séquence est qu'elle fait entendre la parole de celle qui refuse de faire sienne la mémoire de la génération antérieure, la mémoire de l'expérience, de la souffrance de l'autre. Contrairement à Pablo, fasciné par ses aînés et prêt à prendre à nouveau les armes, Silvia ne se reconnaît pas dans ce passé, elle refuse de s'y identifier, même si elle en a souffert :

Ni siquiera fui a la [exhumación] que organizó el gobierno hace dos años. ¿Para qué ahora ésta ? No Martín, yo ya sé que mi viejo está muerto. Ya lloré lo que tenía que llorar, no necesito tener sus huesitos para nada, muchas gracias. [longue pause] Martín, ¿qué llevan ustedes ? Treinta años tratando de escaparse de toda esta historia y no lo consiguieron. No lo consiguen, no lo van a conseguir nunca. Se van a morir con esta mierda encima. ¿Por qué me quieren meter a mí en esto ? Dejenme en paz. Decile a mi vieja que me deje en paz.

À sa façon, Silvia est celle qui trahit en refusant d'assumer la mémoire de ses ascendants et en revendiquant ce droit, mais comme le dit Martín à Andrea, dans la première partie du film : « vos, ¿quién sos para decidir quién es un revolucionario, quién es un traidor y quién no lo es ? ». Car cette question de la trahison et de la fidélité hante aussi le film et ses personnages : trahison d'Ezequiel par qui le groupe de guérilleros est tombé, fidélité de Martín aux principes du groupe qui, en tuant Ezequiel trahit un compagnon d'armes, fidélité de Raúl à l'utopie révolutionnaire et à la mémoire des disparus. Mais de quelle mémoire s'agit-il ? Celle mythifiée par le temps, la répression subie, la reconstitution d'une communauté perdue le temps des fouilles ? Ou bien la mémoire des faits et des êtres, avec leurs défaillances, leurs erreurs et leurs errances ? Il semble bien plutôt que ce soit cette mémoire, qui désanctuarise le passé, qui finit par convaincre Silvia de suivre Martín dans la jungle.

¹⁹ Voir le plan final de la jungle noyée de brume où Martín a disparu.

²⁰ Martín : « Yo no he venido a ayudarte, no podría. Sí, te pido a vos que me ayudes a mí y que me escuches, y que me permitas contarte la verdad. Eso es todo lo que te pido, que me dejes contarte la verdad una sola vez, y luego te aseguro que no te volveré a molestar ».



Figure 6, Isaki Lacuesta, *Los condenados*, 2009

Si la nouvelle génération a la possibilité de choisir de prendre en charge le passé ou de ne pas le faire, les survivants sont condamnés, comme le dit le titre, à en rester prisonniers, soit parce qu'ils sont persuadés d'avoir eu raison et veulent le reproduire (« Nosotros no nos equivocamos conceptualmente, no, nos equivocamos con los tiempos [...] el momento es ahora », affirme Raúl), soit parce qu'ils sont hantés par les remords et la certitude de s'être trompés : cette hantise se traduit visuellement dans un plan de Martín en train d'écrire dans son carnet (fig. 6), après qu'il a indiqué à Raúl l'endroit où est enterré Ezequiel. D'autres plans, nombreux, montrent les visages de Raúl et Martín brouillés par des reflets ou des jeux d'ombres et de lumière, traitement qui n'est pas réservé aux autres personnages et marque les deux anciens combattants d'une instabilité visuelle. Tant du point de vue éthique qu'esthétique, ce sont des personnages qui s'avèrent difficiles à cerner. Dans ce plan en particulier, rien ne justifie diégétiquement, dans l'espace de la chambre, cette vision démultipliée, elle n'a de sens que comme émanation spectrale de la puissance agissante du passé sur le présent. Dans cette dissémination de l'image, Martín est déjà en train de s'effacer.

En revanche, Raúl lutte avec acharnement contre cette disparition en pariant sur la transmission des valeurs révolutionnaires. Or, celle-ci apparaît comme une reproduction grotesque ou pathologique des combats menés trente ans auparavant : ainsi Pablo refuse-t-il de saluer Silvia lorsqu'elle arrive ; auparavant on l'a vu s'entraîner à manier le fusil et abattre sciemment une vache à défaut de trouver un ennemi humain. Dans une séquence, alors qu'il s'exerce à tirer sur une cible de papier en compagnie de Raúl, Martín, exaspéré, lui arrache le fusil des mains et vide le chargeur en l'air :

M : ¿No se ha disparado ya lo suficiente en esta selva ? [...] ¿Cuánto hace que estás acá ? Suficiente como para imaginarte lo que ha sido esto, ¿verdad ? No es para jugar a repetirlo.

P : ¿Jugar a repetirlo ? ¿Porque ustedes dejaron todo perfecto ?

M : ¿Qué querés, arreglarlo con esto ? ¿Con esto lo querés arreglar ?

P : A veces no queda otra. ¿Tú sabes que los vascos en España siguen resistiendo ?

L'exaltation de Pablo qui l'amène à prendre l'ETA pour modèle met le doigt sur un aveuglement qui fut longtemps celui d'une partie de la gauche européenne vis-à-vis du terrorisme, tout en pointant une forme de parenté entre celui-ci et les luttes armées. De la part d'un Basque non *abertzale* (nationaliste) cette référence établit un parallélisme entre la situation proposée par la fiction de *Los condenados* et la violence terroriste au Pays Basque²¹, avec son cortège de règlements de comptes (le cas de Yoyes²² en étant le paradigme). À propos de ce dialogue entre Pablo et Martín, le cinéaste a déclaré à Rocío García:

Quería introducirlo porque durante mis viajes por Latinoamérica me he encontrado con jóvenes latinoamericanos que continúan considerando a ETA como un grupo revolucionario de izquierdas, socialista, dispuesto a hacer un mundo mejor. [...] Delante de un buen vaso de vino Rioja, uno se tiene que plantear hasta qué punto esto tiene una legitimidad de supuesta izquierda. En este sentido, no he querido esquivar de ningún modo el origen de mi inquietud por el tema »²³.

Au-delà de la critique de la mythification de la lutte armée et de son pouvoir d'attraction pérenne, se pose en filigrane dans le film la question des frontières mouvantes entre guérilla et terrorisme : où s'arrête l'une et où commence l'autre ? Y a-t-il une filiation de l'une à l'autre, et est-il possible de la penser ? La limite est en effet ténue, mais elle reste difficile à envisager tant cette porosité a été utilisée comme prétexte par les gouvernements latino-américains pour réprimer et anéantir les mouvements politiques dont émanaient ces groupes armés²⁴. De la même façon, la résistance armée antifranquiste, dont le spectre hante le film, a été pendant si longtemps qualifiée de terroriste par le pouvoir franquiste qu'il semble encore actuellement délicat de réfléchir, en dehors d'une historiographie ouvertement révisionniste²⁵, à de

²¹ Le film est tourné pendant la reprise des actions terroristes de l'organisation rompant le cessez-le-feu annoncé en 2006, et avant une nouvelle annonce de cessez-le-feu en 2010. L'arrêt définitif de la lutte armée est proclamé en 2011.

²² Dolores González Katarain, dirigeante de l'ETA repentie, assassinée par l'organisation pour trahison en 1986. Son parcours a donné lieu au film biographique d'Helena Taberna, *Yoyes*, 1999.

²³ Rocío GARCÍA, *art. cit.*

²⁴ Cf. Alvar DE LA LLOSA, *Mobilisations sociales et effervescences révolutionnaires dans le Cône Sud (1964-1976)*, Neuilly, Editions Atlande, 2015, p. 101-114 et 285-307.

²⁵ Dans la lignée de l'historiographie franquiste (Tomás Cossías, Cándido Gallego Pérez, Francisco Aguado Sánchez) écrite par des membres des forces de l'ordre ayant participé à la répression. Cf. Mercedes YUSTA RODRIGO, « ¿'Miseria de la teoría' ? La historiografía de la guerrilla antifranquista, en busca de un marco teórico » dans Ignacio PEIRO (ed.), *Representaciones de la historia en la España contemporánea: políticas del pasado y narrativas de la nación*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016, sous presse.

possibles dérives terroristes au sein de certains groupes, voire à des modes opératoires et de fonctionnement communs.

L'amalgame opéré par Pablo entre la lutte armée et le terrorisme de l'ETA suffit à disqualifier la première aux yeux du spectateur actuel, pour lequel l'organisation terroriste basque a cessé de jouir de l'aura qu'elle eut auprès de nombreux militants de gauche jusque dans les années 80. L'association signifie clairement de quel côté penche l'énonciation. Est-ce à dire que, par rebond, cela entache la guérilla antifranquiste ? Rien n'est moins sûr, celle-ci n'étant jamais référée ouvertement. Seule la lecture du film par le spectateur, favorisée par le contexte de production du film²⁶, peut effectuer le rapprochement. S'il ne s'agit pas pour l'auteur de ce texte, d'emboîter le pas de Pablo et de cautionner l'amalgame, il n'est pas question non plus de le balayer au prétexte que c'en est un, mais d'interroger la corrélation produite, et ce qui, de l'intérieur des différents mouvements, la permet : lutte organisée contre un État, clandestinité, militarisation, lois et justice propres au groupe, appuis dans les populations civiles et conséquences sur celles-ci, impôts révolutionnaires/ contributions diverses, dévoiement vers la délinquance et le banditisme, difficile réinsertion, mémoire conflictuelle. Autant de traits communs aux multiples formes de lutte armée, plus saillants aux yeux des citoyens des pays concernés (et du public de cinéma), que toutes leurs différences historiques, sociologiques et idéologiques²⁷.

Conclusion

Los condenados entrecroise différents référents politiques et historiques pour aborder la question de la violence politique comme un fait transcendant les particularités nationales. Cela ne signifie pas qu'il les assimile les unes aux autres, mais qu'il pointe les éléments de convergence entre les différents contextes tout en s'interrogeant sur les conséquences humaines de l'expérience : comment vivre après ? Après avoir tué, après avoir été torturé, après avoir perdu un fils ou un père dans ces circonstances, après avoir fui en exil ? Comment survivre à la perte des croyances passées ? Comment se protéger de l'expérience et de la mémoire de l'autre ?

La vie d'après que nous montre *Los condenados* est une vie hantée par la présence des morts, par les illusions perdues, par les dettes que le passé exige du présent et qui

²⁶ La loi dite de mémoire historique de 2007, les exhumations et ouvertures des fosses communes, l'inflation du nombre de films – documentaires et de fiction – sur la résistance armée anti-franquiste...

²⁷ Rappelons que l'idée originale incluait la Bosnie, cf. entretien avec Pamela BIENZOBAS, *art. cit.*

hypothèquent l'avenir. Personne, pas plus Silvia que Martín, n'échappe aux spectres qui viennent tourmenter les vivants depuis leur corps absent : « Être hanté par un fantôme, c'est avoir la mémoire de ce qu'on n'a jamais vécu au présent, avoir la mémoire de ce qui, au fond, n'a jamais eu la forme de la présence »²⁸. Le fantôme de la lutte et de ce qui la justifiait continue d'agir bien après son extinction.

À contre-courant des récits mémoriels dominants, la révélation de la trahison d'Ezequiel désamorce la mythification du héros tombé au combat pour une juste cause, rendant la transmission de la foi révolutionnaire plus difficile, mais surtout empêchant l'établissement d'une mémoire unique et falsifiée. Un détour par l'Amérique Latine était sans doute nécessaire pour remettre en cause les visions souvent simplistes qu'offre le cinéma espagnol de l'histoire de ces luttes et réintroduire de la complexité dans la fiction en plaçant le schème de la trahison au cœur de la diégèse²⁹.

Les braises qu'avivait le souffle de Raúl et Pablo sont bien éteintes. La chair et les muscles ne repousseront pas sur les ossements desséchés et blanchis³⁰. Seul le spectre de la guérilla continue de hanter la montagne - comme la brume qui en nappe les sommets - et les écrans de cinéma.

²⁸ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ Quelques films (*Silencio roto* de Montxo Armendariz, par exemple) abordent les dissensions et les règlements de compte internes, voire les trahisons, mais toujours de façon périphérique.

³⁰ « Je prophétisai comme j'en avais reçu l'ordre. Or il se fit un bruit au moment où je prophétisais : il y eut un frémissement et les os se rapprochèrent l'un de l'autre. Je regardais : ils étaient recouverts de nerfs, la chair poussait et la peau se tendait par-dessus [...], *Livre d'Ezéchiel*, II. 37-7-8.