

# Figures du guérillero dans le premier cinéma révolutionnaire cubain (1959-1961)

EMMANUEL VINCENOT

(Université Paris-Est Marne-la-Vallée)

## *Résumé :*

Aux premiers temps de la Révolution, pendant la période charnière qui s'étend de 1959 à 1961, le cinéma cubain a représenté à de multiples reprises la lutte armée des combattants rebelles et cet article cherche à analyser selon quelles logiques et en fonction de quels objectifs politiques ont été élaborées ces représentations filmiques. Après un rapide panorama de la production de l'époque, l'étude se concentre sur trois longs métrages de fiction (*Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1961] et *La vida comienza ahora* [Antonio Vázquez Gallo, 1959]), qui proposent trois visions différentes, et même divergentes, de la guérilla et des guérilleros. Chacune correspond à un positionnement politique déterminé, à interpréter en fonction du contexte historique immédiat.

*Mots-clés :* Cuba, Révolution, cinéma, guérilla, guérilleros, représentations

## *Abstract :*

At the very beginning of the Revolution, during the key period that runs from 1959 to 1961, Cuban cinema represented in many occasions the armed struggle of rebel fighters. This paper examines the meaning of these cinematic representations, as well as the political frame in which they are embedded. After summarizing the production of these early years, the study focuses on three feature films (*Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1961] and *La vida comienza ahora* [Antonio Vázquez Gallo, 1959]), that offer three different, and even divergent, visions of guerrilla warfare and guerrilla fighters. Each of them conveys a specific political agenda, that has to be interpreted according to immediate historical context.

*Keywords :* Cuba, Revolution, cinema, guerrilla, guerrilla fighters, representations

Parmi les icônes les plus durables et plus prégnantes de la Révolution cubaine, le guérillero occupe assurément une place de choix. Ce type combattant, qui, selon la définition qu'en donnent généralement les dictionnaires, lutte au sein d'une organisation armée irrégulière, a fini par incarner l'esprit même de la Révolution, non seulement à Cuba mais également hors des frontières de l'île, en donnant de ses habitants l'image d'une nation rebelle et insoumise, brandissant ses fusils par millions. Cette vision d'un peuple en armes est cependant tout à fait hyperbolique, en décalage avec la réalité concrète : même si de larges pans de la population ont soutenu les mouvements de rébellion qui ont fini par faire tomber la dictature de Fulgencio Batista le 1<sup>er</sup> janvier 1959, sur le terrain, le nombre de révolutionnaires engagés dans des opérations militaires était peu important, et ne dépassait guère quelques milliers<sup>1</sup>.

L'hyper-présence du guérillero dans l'imaginaire collectif est en fait le fruit d'un travail de représentation au long cours, qui a forgé une imagerie d'une incroyable puissance, dont la naissance remonte aux tout premiers temps de la lutte contre le régime de Batista. La presse, tant cubaine qu'étrangère, a joué un rôle primordial dans ce phénomène, en multipliant les reportages illustrés, et ce dès l'apparition des premiers mouvements armés. L'attaque de la caserne Moncada, à Santiago de Cuba, par les hommes de Fidel Castro, le 26 juillet 1953, marque ainsi la naissance de l'iconographie révolutionnaire du guérillero, une figure à laquelle les médias américains donnent une dimension internationale au cours des années suivantes. Les *barbudos* s'étalent désormais en pleine page de revues telles que *Life*, *Time* ou *Look*, et ils attirent également les caméras de télévision : le reportage de CBS tourné par Robert Taber en avril 1957, et diffusé aux Etats-Unis en mai de la même année, contribue grandement à faire connaître au public américain les hommes du M-26-7, l'organisation clandestine dirigée par Fidel Castro. Après la Révolution, les guérilleros sont immortalisés par des photoreporters talentueux, qui ont pour nom Alberto Korda, Raúl Corrales, Mario García Joya ou Osvaldo Salas. Leurs clichés, qui montrent des combattants au regard décidé, souvent saisis dans une attitude conquérante, sont diffusés massivement par la presse cubaine (*Bohemia*, *INRA*, *Hoy*, *Revolución*, etc.), et repris par les médias du monde entier. C'est en 1960, le 6 mars exactement, lors de la cérémonie d'hommage aux victimes de l'explosion du cargo *La Coubre* dans le port de la Havane, qu'est prise la photo la plus emblématique de l'époque, intitulée *Guerrillero heroico*, représentant le Che en contre-plongée, le béret vissé sur la tête et la barbe en bataille. Il convient de noter au passage que, à l'époque, le terme de

---

<sup>1</sup> Lillian GUERRA, *Visions of Power in Cuba. Revolution, Redemption and Resistance, 1959-1971*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2012, p. 41.

« *guerrillero* » est en réalité assez peu utilisé pour désigner les combattants révolutionnaires : la presse et les responsables politiques cubains préfèrent généralement parler de « *rebeldes* », de « *revolucionarios* » ou, plus rarement, de « *barbudos* ». Le Che lui-même s'en fait la remarque en 1959 : « *Quizás no haya país del mundo en que la palabra 'guerrillero' no sea simbólica de una aspiración libertaria para el pueblo. Solamente en Cuba esta palabra tiene un significado repulsivo* »<sup>2</sup>. L'hypothèse qu'avance le leader révolutionnaire pour expliquer ce phénomène est que le terme de « *guerrillero* » fut, au XIX<sup>e</sup> siècle, employé par le pouvoir espagnol pour désigner les volontaires cubains combattant leurs compatriotes indépendantistes aux côtés des troupes coloniales et que, dès lors, il n'était plus possible de lui associer une connotation positive.

Même si le cliché de Korda et le médium photographique en général ont joué un rôle essentiel dans la création et la diffusion d'une iconographie du guérillero, il ne faut pas négliger pour autant d'autres moyens d'expression, comme la musique populaire (pensons aux chansons de Carlos Puebla), la peinture (les murs de La Havane se couvrent de fresques dès les premières années de la Révolution) ou bien le cinéma, qui a lui aussi fréquemment représenté les combattants armés, et a contribué à en faire les acteurs emblématiques de la geste révolutionnaire. L'intérêt du cinéma cubain pour ces personnages est particulièrement fort dès les premières années de la Révolution, et c'est cette période, pendant laquelle l'iconographie se forge « à chaud », sur laquelle je souhaiterais à présent revenir, afin de tenter de cerner selon quelles logiques, convergentes ou contradictoires, les cinéastes en activité pendant la période charnière qui s'étend de 1959 à 1961 ont élaboré l'image filmique du guérillero cubain. Après avoir rapidement évoqué le paysage cinématographique de l'époque, je m'intéresserai plus particulièrement à trois productions fictionnelles (*Historias de la Revolución* [Tomás Gutiérrez Alea, 1960], *El joven rebelde* [Julio García Espinosa, 1961] et *La vida comienza ahora* [Antonio Vázquez Gallo, 1959]), en cherchant à montrer comment chacune d'entre elles illustre un discours politique particulier, qui s'inscrit dans le contexte des luttes pour le pouvoir qui firent rage après la chute de Batista.

### **Le peuple en armes**

Sur le plan cinématographique, la période 1959-1961 est marquée par la multiplication des projets en tous genres. Alors que les dernières années de la dictature, marquées par la lutte armée et les attentats, notamment à La Havane, avaient vu s'assécher la production filmique,

---

<sup>2</sup> Ernesto Che GUEVARA, « ¿Qué es un "guerrillero"? » (1959), dans Ernesto Che Guevara, *Ernesto Che Guevara obras, 1957-1967. Tomo I : la acción armada*, La Havane, Ed. Casa de las Américas, 1970, p. 153.

la victoire des forces révolutionnaires contribue au contraire à libérer les énergies. Non seulement les programmes d'actualités cinématographiques sont plus actifs que jamais, mais les projets de longs métrages documentaires foisonnent également, de même que les films de fiction. Dans la première catégorie, quatre évocations à chaud de la Révolution sont présentées au public cubain au cours de la seule année 1959 (il s'agit de *Cuba 1959* [anonyme, prod. Cineperiódico], *De la sierra hasta hoy* [anonyme, prod. Carlos Pérez Respaldiza], *De la tiranía a la libertad* [Eduardo Hernández Guayo, prod. Noticuba] ainsi que *El gran recuento* [anonyme, prod. Cineperiódico]<sup>3</sup>, auxquels on peut rajouter *Surcos de libertad* [Manuel de la Pedrosa], qui se compose essentiellement de documents d'actualités<sup>4</sup>). Dans le domaine du cinéma de fiction, l'activité est tout aussi soutenue : les sociétés de production privées tentent de tirer profit de l'appétence retrouvée des Cubains pour les salles obscures en sortant à la va vite des longs métrages à vocation commerciale. C'est ainsi que voient le jour *La vida comienza ahora* [Antonio Vázquez Gallo], film sur lequel je reviendrai plus tard, ainsi que *Mares de pasión* [Manuel de la Pedrosa] et *La vuelta a Cuba en 80 minutos* [Manuel Conde], deux œuvres qui exploitent le goût du public pour le mélodrame et la comédie.

De leur côté, les autorités cherchent à mettre sur pied un nouvel institut officiel du cinéma, baptisé ICAIC, lequel parviendra, en 1961, par exercer un monopole sur le secteur. Cet institut a, dès le départ, l'ambition de devenir la vitrine culturelle du nouveau régime, ainsi qu'un instrument de propagande articulé aux objectifs politiques du gouvernement. D'ailleurs, la centralisation progressive des activités cinématographiques cubaines au sein de l'ICAIC se fait parallèlement à la prise de contrôle systématique de l'appareil d'État par Fidel Castro et ses partisans, les deux dynamiques finissant par converger autour de l'affaire « P.M. », du nom de ce court métrage indépendant censuré au printemps 1961<sup>5</sup>. Les premiers longs métrages mis en chantier par l'ICAIC évoquent tous, de manière plus ou moins directe, la lutte révolutionnaire et en forgent la vision canonique qui s'est maintenue jusqu'à aujourd'hui. Deux films en particulier abordent frontalement la représentation du renversement du régime de Batista : il s'agit de *Historias de la Revolución* [Gutiérrez Alea, 1959] et *El joven rebelde* [García Espinosa, 1960].

---

<sup>3</sup> María Eulalia DOUGLAS, *Catálogo del cine cubano, 1897-1960*, La Havane, Ed. ICAIC, 2008, p. 144-146.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>5</sup> Pour une évocation détaillée de cette affaire, lire Orlando JIMENEZ LEAL, Manuel ZAYAS, *El caso PM: Cine, poder y censura*, Madrid, Ed. Colibrí, 2010.

Pierre angulaire du cinéma révolutionnaire cubain, *Historias de la Revolución*, qui est le premier long métrage de l'ICAIC à avoir été distribué en salles, propose au peuple cubain de retrouver sur grand écran la geste encore fraîche des héros qui ont fait chuter la tyrannie. Comme pour les documentaires de montage diffusés dans les premiers mois de l'année 1959, le succès est fulgurant, le public s'enthousiasmant pour la recreation fictionnelle de son histoire immédiate. Réalisé par Tomás Gutiérrez Alea, alors cinéaste novice, le film se compose de trois épisodes, qui retracent, dans une chronologie distendue, les principales étapes de la Révolution, depuis les opérations menées à La Havane (épisode n° 1) jusqu'à la victoire finale de Santa Clara, en décembre 1958 (épisode n°3), en passant par la lutte armée dans la Sierra Maestra (épisode n°2). Quoique fictionnel, le récit prétend rester aussi fidèle que possible à la réalité historique, un souci documentaire ayant présidé à la fois à l'écriture du scénario et au tournage. L'exactitude de certains détails fut ainsi garantie par la collaboration du Che en personne, notamment pendant le filmage du deuxième épisode, et l'équipe de tournage se déplaça jusque dans la Sierra Maestra, au lieu-dit Las Vegas de Jibacoa, pour retrouver des théâtres d'opérations authentiques, là où des combats avaient opposé l'armée régulière et la guérilla. Le même souci de réalisme se manifesta dans le choix de faire appel à des acteurs non professionnels, d'anciens *barbudos* portant leur ancien équipement militaire, pour interpréter la plupart des personnages de guérilleros (la presse de l'époque s'en fit d'ailleurs largement l'écho<sup>6</sup>). Mais si ces choix esthétiques ont souvent été commentés et analysés<sup>7</sup>, il convient également de s'intéresser aux implications politiques du scénario.

La séquence d'ouverture évoque, grâce à un montage d'images d'archives, l'un des épisodes les plus spectaculaires de la lutte contre Batista, à savoir l'attaque du palais présidentiel, à La Havane, le 13 mars 1957. Ce fait d'armes, qui se solda par un échec sanglant, constitua la manifestation la plus visible et la plus spectaculaire de l'existence d'une résistance urbaine à la dictature, les auteurs de la tentative avortée de renversement du pouvoir étant de jeunes havanais, militants du Directorio Revolucionario, une organisation clandestine dirigée par José Antonio Echeverría, lequel tomba sous les balles de la police pendant l'opération. Le premier épisode d'*Historias de la Revolución* semble rendre hommage aux combattants de ce mouvement, qui contribuèrent à saper les fondations de la dictature jusqu'à son effondrement final. Le film suit en effet la trajectoire de plusieurs

---

<sup>6</sup> La revue *INRA* consacra ainsi un long reportage en couleurs au tournage du film : Jaime SARUKSY (texte), KORDA (photos), « El cine cubano ya llegó a la Sierra Maestra », *INRA*, année I, n°2, p. 24-29.

<sup>7</sup> Cf. en particulier Emilie POIRIER, *Néoréalisme et cinéma cubain : une influence à l'épreuve de la Révolution (1951-1961)*, Thèse de doctorat, université de Rennes II, 2014.

membres du DR, parmi lesquels se trouve un homme blessé pendant l'attaque. Le groupe trouve refuge chez un couple pendant que la police quadrille la ville pour les retrouver, et le reste de l'épisode est en grande partie le récit de la traque policière, au terme de laquelle tous les fugitifs, ainsi que la femme qui les a recueillis, sont abattus par la police. Seul le mari, qui n'avait pas jusque-là de convictions révolutionnaires, parvient à prendre la fuite. Même si le rôle du DR dans la victoire révolutionnaire finale est souligné par l'évocation de ses actions, ici en partie fictionnelles, il convient toutefois de remarquer que le récit insiste sur l'échec de l'opération et la mise en déroute de ses combattants, en suggérant *in fine* que leur stratégie a débouché sur une voie sans issue. Plus curieux : même si l'évocation de la journée du 13 mars 1957 est limpide pour les spectateurs cubains, le nom même de l'organisation n'est jamais cité, et aucun personnage du film n'arbore ses couleurs. Le nom même de « guérilleros » ou de « rebelles » n'est jamais attribué à ses militants, ces termes ne faisant leur apparition qu'au second épisode, justement intitulé « *Rebeldes* ». En réalité, tout concourt à présenter l'action du Directorio Revolucionario sous le signe de l'échec et de l'impasse. La seule évolution positive est le début de prise de conscience politique du mari, qui va probablement finir par se joindre à la lutte.

Il s'agit là de toute évidence d'un parti pris politique de la part des auteurs du film, qui cherchent à minorer le rôle joué par le DR dans la chute de Batista. Certes, l'attaque du 13 mars 1957 s'est soldée par un fiasco, mais le Directorio Revolucionario est resté actif après ce revers. L'organisation a continué à combattre le régime jusqu'à sa chute et, après le 1<sup>er</sup> janvier 1959, ses hommes ont largement participé à la prise de La Havane. Ce n'est cependant pas cette guérilla urbaine qui intéresse Gutiérrez Alea et ses co-scénaristes (José Hernández et Humberto Arenal). La représentation qu'ils proposent de la lutte révolutionnaire préfère mettre en valeur un autre groupe de combattants, c'est-à-dire les hommes du Mouvement du 26-Juillet, mis en scène dans le deuxième épisode, tourné dans la Sierra Maestra. Après avoir montré l'échec de la guérilla urbaine, le film s'attache à exalter les vertus des guérilleros des campagnes, les seuls dont la mémoire populaire ait aujourd'hui conservé le souvenir. *Historias de la Revolución* installe précocement un mythe historique, celui de la supériorité de la guérilla rurale, incarnée avant tout par les hommes du M-26-7. Dans la réalité, la lutte contre Batista n'a pas eu lieu qu'en zone rurale, et les guérilleros des campagnes n'appartenaient pas tous au M-26-7 (l'opposition à Batista était en fait éclatée en dizaines d'organisations, civiles ou politico-militaires, aussi bien légales que clandestines), et le M-26-7 lui-même n'était pas exclusivement installé dans la Sierra Maestra, mais c'est une histoire beaucoup plus simple et linéaire que raconte le film. Dans *Historias de la Revolución*, le

spectateur est amené à adhérer à l'idée selon laquelle la Révolution est essentiellement le fait de guérilleros du M-26-7 (dont les brassards sont d'ailleurs souvent visibles), des hommes qui, après avoir analysé les échecs de l'opposition urbaine (épisode n°1), ont lutté héroïquement contre l'armée régulière dans les montagnes de l'est du pays (épisode n°2) avant d'en sortir pour lancer l'attaque finale (épisode n°3). Ce récit tend à escamoter la pluralité des acteurs et la multiplicité des fronts, et n'hésite pas à ignorer des figures aussi essentielles que celle de Frank País, leader charismatique de la branche urbaine du M-26-7<sup>8</sup>, pour mieux mettre en avant les *barbudos*, seules figures désormais autorisées à incarner la légitimité révolutionnaire. *Historias de la Revolución* livre en réalité une vision biaisée de la Révolution : celle des vainqueurs, bien entendu, mais surtout celle de la force politico-militaire (le M-26-7 dirigé par Fidel Castro) qui s'est imposée face aux autres mouvements d'opposition dans la conquête du pouvoir.

Les épisodes n°2 et 3 se livrent par ailleurs à une exaltation morale des guérilleros du M-26-7, en insistant sur les qualités éthiques dont ils ont fait preuve pendant la lutte : le film met en scène leur bravoure, leur héroïsme, mais souligne surtout leur sens du sacrifice ainsi que la solidarité sans faille qui les unit. Ces qualités sont d'ailleurs celles que l'on retrouve fréquemment chez les héros de films de guerre, genre auquel il est possible de rattacher les deux derniers épisodes, et n'ont pas ici de connotation exclusivement idéologique. Dans *Historias de la Revolución*, le guérillero n'est pas encore un personnage associé à la construction du socialisme et ses contours dramaturgiques ne sont pas totalement ceux du militant communiste tel que le représente le cinéma soviétique stalinien. En 1959-1960, Fidel Castro n'a toujours pas déclaré le caractère socialiste de la Révolution (il ne le fera qu'en avril 1961, la veille de la tentative d'invasion de la Baie des Cochons) et la politique culturelle du nouveau régime, à l'intérieur de laquelle s'inscrit le long métrage de Gutiérrez Alea, met surtout en avant la dimension nationaliste du projet révolutionnaire, en accord avec le discours officiel du moment. Les guérilleros de *Historias de la Revolución* sont avant tout présentés comme le bras armé d'une nation cubaine en quête de sa libération, et non comme l'avant-garde du prolétariat. Le scénario insiste sur la dimension collective de leur lutte en évitant d'individualiser les personnages. La guérilla apparaît comme l'émanation du peuple, et d'ailleurs, le plan final du film (un long travelling arrière montrant le cortège populaire qui rend un ultime hommage à un rebelle ayant sacrifié sa vie pour le triomphe de la Révolution) réunit les guérilleros et la foule anonyme en une seule et même masse. Il est possible de voir

---

<sup>8</sup> Signalons toutefois le Che et les frères Castro ne sont pas davantage représentés individuellement, même si leur mouvement est glorifié.

dans cette image l'illustration de la formule de Camilo Cienfuegos, pour qui « *el ejército rebelde es el pueblo uniformado* »<sup>9</sup>. Ici, c'est la création de la guérilla rurale du M-26-7 qui permet de faire se lever un peuple en armes : cette organisation donne naissance, après la victoire révolutionnaire, à la nouvelle armée cubaine (rebaptisée FAR, Fuerzas Armadas Revolucionarias) ainsi qu'aux corps de milice (créés par Raúl Castro à partir de l'été 1959<sup>10</sup>). *Historias de la Revolución*, dont le tournage s'est d'ailleurs déroulé au moment où étaient créées ces milices, cherche avant tout à montrer comment, grâce à l'action décisive de la fraction rurale du M-26-7, toute la nation cubaine est devenue guérillera.

### **A l'avant-garde**

Sorti sur les écrans un an plus tard, le long métrage *El joven rebelde* met à nouveau en scène la guérilla rurale du M-26-7, et contribue une fois de plus à alimenter le mythe selon lequel la victoire révolutionnaire serait exclusivement celle du mouvement dirigé par Fidel Castro. Néanmoins, le film de Julio García Espinosa, ne se contente pas de proposer une simple redite des thèses illustrées par *Historias de la Revolución*. Entre l'écriture et le tournage des deux films, la situation politique cubaine a substantiellement évolué, et la nouvelle production se fait l'écho des nouvelles consignes et des nouvelles orientations décidées au plus haut niveau de l'État. Esthétiquement, l'œuvre de García Espinosa emprunte également des chemins inédits : on y retrouve, mêlés à une forte influence néo-réaliste (le film fut co-scénarisé par Cesare Zavattini en personne), certains ingrédients du premier réalisme socialiste soviétique, celui des années 1930<sup>11</sup>.

L'histoire, qui se déroule juste avant la Révolution, est celle d'un jeune paysan qui décide de rejoindre la lutte armée contre Batista dans la Sierra Maestra, et dont le tempérament fougueux va se heurter à la stricte organisation militaire et idéologique de la guérilla du M-26-7. Peu à peu, ses supérieurs parviennent à lui faire admettre la notion de discipline et élèvent son niveau de conscience politique, transforment l'adolescent de la campagne en authentique combattant révolutionnaire : dans la dernière séquence, alors que l'officier qui l'a formé se fait tuer au combat, le jeune révolutionnaire prend symboliquement sa relève lors de l'attaque d'une colonne ennemie ; filmé en contre-plongée, il mitraille

---

<sup>9</sup> William GÁLVEZ, Camilo CIENFUEGOS, *Camilo, señor de la vanguardia*, La Havane, Ed. de Ciencias Sociales, 1988, p. 11.

<sup>10</sup> Hal KLEPAK, *Raúl Castro and Cuba: A Military Story*, Ed. Palgrave Macmillan, New York, 2012, p. 27.

<sup>11</sup> Sur la question de l'influence du réalisme socialiste sur le cinéma révolutionnaire cubain, cf. Emmanuel VINCENOT, « Tchapaev à La Havane : le cinéma révolutionnaire cubain et la question du réalisme socialiste », *Savoirs en prisme*, n°2, université de Reims, 2012, p. 143-172.

implacablement les soldats. On retrouve ici des éléments présents dans le cinéma stalinien, c'est-à-dire l'influence du *bildungsroman*, la notion d'éveil de conscience, la mise en avant d'une éthique de l'effort et du sacrifice, l'éloge du collectif, le filtre politique permanent appliqué à la peinture de la réalité, une esthétique d'essence réaliste, un récit simple et efficace, une mise en scène transparente, un héros positif auquel le spectateur peut s'identifier, le tout au service d'un discours didactique. Même si le film ne se réduit pas à un calque de *Tchapaev* [Sergueï Vassiliev, Gueorgui Vassiliev, 1934] ou des *Marins de Kronstadt* [Efim Dzigal, 1936], il entretient avec ces productions un air de famille. Il rappelle même certains films chinois maoïstes antérieurs à la révolution culturelle, comme *Le détachement féminin rouge* [Xie Jin, 1961], adaptation d'un célèbre opéra révolutionnaire, tourné la même année que *El joven rebelde* et qui raconte une histoire très semblable. La grande différence tient à l'absence, dans le récit, de références au Parti Communiste, et pour cause : celui-ci ne participa absolument pas à la lutte armée dans la Sierra Maestra, pas plus qu'à la Révolution de manière générale (son ralliement fut en réalité extrêmement tardif et opportuniste)<sup>12</sup>. Pourtant, même si le héros n'est pas un communiste proprement dit, toute sa trajectoire débouche sur l'acquisition des vertus que l'on est en droit d'attendre d'un militant du Parti.

En réalité, *El joven rebelde* propose une évolution sensible dans la représentation du guérillero, et s'articule aux consignes politiques du moment, marquées par la radicalisation et l'accentuation des tendances marxistes-léninistes du régime (au début de l'année 1961, lorsque sort le film sur les écrans, les élections ont été renvoyées aux calendes grecques, les organisations politiques révolutionnaires sont sur le point de se fondre en un parti unique, les organisations de masse quadrillent l'espace public, le rapprochement avec l'URSS s'accélère, etc.). Le récit renvoie par ailleurs au concept guévérien de l'Homme Nouveau, que les autorités révolutionnaires cherchent alors à faire émerger au sein de la société cubaine. Pour Julio García Espinosa et Cesare Zavattini, le guérillero est le modèle prototypique de l'Homme Nouveau ; il n'incarne plus simplement l'essence de la nation, il devient un guide politico-militaire au service des masses opprimées. Alors que dans *Historias de la Revolución*, le peuple tout entier devenait guérilla, dans *El joven rebelde*, la guérilla se transforme en l'avant-garde armée du prolétariat (de manière symptomatique, le jeune héros du film part rejoindre la guérilla contre l'avis de ses parents, de modestes paysans qui veulent rester à

---

<sup>12</sup> Sur la question de la participation du Parti Communiste cubain à la Révolution, cf. en particulier K.S. KAROL, *Les Guérilleros au pouvoir. L'itinéraire politique de la révolution cubaine*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1970.

l'abri du conflit). Che Guevara l'affirme en effet clairement : « *La guerra de guerrillas no es como se piensa, una guerra minúscula, una guerra de un grupo minoritario contra un ejército poderoso, no; la guerra de guerrillas es la guerra del pueblo entero contra la opresión dominante. El guerrillero es su vanguardia armada* »<sup>13</sup>. Cette inflexion de la représentation cinématographique de la guérilla révolutionnaire, qui reproduit fidèlement les préceptes guévarens, se produit au moment exact où le régime s'apprête à basculer officiellement dans le camp communiste : le film sort effectivement en mars 1961, quelques semaines à peine avant que Fidel Castro ne déclare le caractère socialiste de la Révolution.

La deuxième nouveauté qu'introduit le long métrage de García Espinosa est le parallélisme qu'il établit entre les guérilleros du M-26-7 et les *mambises*, les célèbres combattants des guerres d'Indépendance. Cette équivalence est discrètement introduite par la lecture d'un texte de José Martí, le père de la nation cubaine, lors d'une séance d'éducation politique dispensée par les officiers guérilleros à leurs jeunes recrues, dans un campement caché dans la forêt. Il s'agit-là d'un motif essentiel et récurrent du discours castriste, qui culminera en 1968 par la célébration de « *100 años de lucha* ». Pour le chef de l'État cubain comme pour Julio García Espinosa qui relaie sa pensée, les guérilleros ne sont pas simplement l'avant-garde du prolétariat, ils sont également les continuateurs de l'œuvre des *mambises*, ceux qui vont finir par arracher la véritable indépendance de l'île, après que les Etats-Unis ont remplacé l'Espagne comme puissance de tutelle entre 1898 et 1958. Après avoir incarné la Révolution à lui seul, le guérillero rural du M-26-7 est donc récupéré pour alimenter le discours anti-impérialiste, dont le régime cubain s'est rapidement fait le héraut au niveau continental. Le 2 septembre 1960, Fidel Castro a d'ailleurs prononcé la « Première Déclaration de La Havane », dans laquelle il a lancé son célèbre slogan : « *¡Cuba, primer territorio libre de América!* ».

*El joven rebelde* reprend cette idée selon laquelle Cuba serait à la tête d'un mouvement continental de libération, en faisant du guérillero cubain non seulement un nouveau *mambí*, luttant pour l'indépendance de son pays, mais aussi un combattant internationaliste, prêt à se sacrifier pour délivrer toute l'Amérique du joug capitaliste états-unien. C'est ainsi que, lors de la séquence finale, qui met en scène une attaque contre une colonne de soldats de l'armée de Batista, l'un des rebelles s'exclame à la fois « *¡Viva Cuba libre!* », c'est-à-dire le cri de ralliement des *mambises*, et « *¡Viva América latina!* », ce qui

---

<sup>13</sup> Ernesto Che GUEVARA, « ¿Qué es un "guerrillero"? » (1959), dans Ernesto Che GUEVARA, *Ernesto Che Guevara obras, 1957-1967. Tomo I: la acción armada*, La Havane, Ed. Casa de las Américas, 1970, p. 153. Je souligne.

constitue un autre anachronisme flagrant. En effet, en 1958, date à laquelle est censée se dérouler l'action du film, le combat du M-26-7 obéissait exclusivement à des objectifs nationaux, et n'était pas encore lié aux luttes continentales pour l'émancipation, qui ne prendraient leur véritable essor que dans les années 1960 et 1970. Cette phrase de dialogue est en fait une trace des préoccupations et des consignes politiques de l'année 1961, et ces idées seront reprises ultérieurement dans de nombreuses autres productions cinématographiques révolutionnaires.

### **Guérillero, mon amour**

Alors que dans *Historias de la Revolución* et *El joven rebelde* la figure du guérillero est construite et façonnée en fonction des objectifs de politique interne et externe du régime castriste, d'autres productions cinématographiques cubaines, réalisées en dehors de la sphère d'influence de l'ICAIC, ont livré vers la même époque une vision bien différente de la lutte armée contre Batista. C'est le cas en particulier, dans le domaine fictionnel, de *La vida comienza ahora*, film longtemps mis à l'index<sup>14</sup>, qui offre un contrepoint saisissant aux deux productions officielles que je viens d'évoquer.

Ce long métrage est la seule production d'une structure à l'existence éphémère, la coopérative RKO, née de la collectivisation improvisée de la compagnie de distribution américaine RKO Pictures, dont les propriétaires abandonnèrent Cuba peu de temps après la Révolution. L'équipe qui prit la direction de la nouvelle entité décida de se lancer dans la production cinématographique et mit en chantier un premier film de fiction, *La vida comienza ahora*, inspiré d'un mélodrame mexicain intitulé *La hija del penal* [Fernando Soler, 1949]. L'œuvre rencontra un succès certain et fut même distribuée à l'étranger, notamment en Chine<sup>15</sup>, mais comme elle n'avait pas été produite par l'ICAIC, son existence fut progressivement effacée des tablettes. Il faut dire que la représentation que propose Antonio Vázquez Gallo, son réalisateur, de la Révolution et de la guérilla diffère très nettement de celle diffusée par le cinéma officiel, et correspond à un moment très bref du processus post-révolutionnaire, pendant lequel certains secteurs de la bourgeoisie cubaine parvinrent à exprimer leur vision des événements.

L'histoire, racontée sans grand dynamisme mais mise en images et interprétée avec professionnalisme (acteurs, techniciens et réalisateur venaient du monde de la télévision),

---

<sup>14</sup> Jusqu'à une date récente, la Cinémathèque de Cuba affirmait que le film était invisible et que seules deux bobines en mauvais état avaient survécu, ce qui s'est avéré inexact.

<sup>15</sup> Juan Antonio GARCÍA BORRERO, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Havane, Ed. Arte y Literatura, 2001, p. 352.

commence dans un hôpital de La Havane : un groupe de révolutionnaires fait irruption pour déposer un compagnon de lutte gravement blessé. Le chirurgien de garde accepte de soigner ce patient d'un type particulier et n'hésite pas à le protéger de la police. Parmi les membres de l'équipe médicale, María, une jeune infirmière, reconnaît avec stupéfaction le patient : un long flashback de près d'une heure nous dévoile alors comment les deux personnages se sont connus, plusieurs années auparavant. Arturo était un prisonnier de droit commun, condamné pour avoir assassiné un homme qui avait outragé l'honneur de sa sœur. Condamné à plusieurs années de prison, il finit, grâce son comportement exemplaire, par être envoyé dans une prison modèle de l'intérieur de l'île. C'est là qu'il fait la connaissance de María, la fille du directeur du centre pénitentiaire, et que les deux jeunes gens s'éprennent follement l'un de l'autre. Bientôt, María aide le prisonnier à s'évader et s'enfuit avec lui dans un petit village de pêcheurs, depuis lequel Arturo prend un bateau pour le Mexique et disparaît en promettant de revenir. Les années passent, mais María, restée à Cuba, ne reçoit aucune nouvelle d'Arturo, qui lui a pourtant donné un fils, Arturito, né après le départ de son père. Alors que la jeune femme est devenue infirmière à La Havane, sa trajectoire, nous l'avons vu, croise à nouveau celle d'Arturo, que ses compagnons d'armes ont transporté en urgence à l'hôpital où exerce María. Retrouvant ses sentiments pour lui, elle décide de le cacher à son domicile (une vaste demeure des quartiers chics de La Havane) jusqu'au triomphe de la Révolution.

Ce qui retient l'attention de prime abord dans ce film, outre son caractère mélodramatique, calqué sur les goûts du grand public de l'époque, c'est le fait que, contrairement aux deux longs métrages de l'ICAIC précédemment évoqués, la guérilla rurale du M-26-7 n'y est jamais représentée ni évoquée (aucun drapeau, aucun insigne, aucun rebelle barbu n'apparaissent jamais à l'écran) et l'opposition armée à Batista semble être exclusivement le fait de combattants urbains, luttant dans la capitale. La Sierra Maestra est pour ainsi dire laissée hors champ. A La Havane même, les opérations armées sont évoquées de manière oblique, indirecte, à travers les blessures d'Arturo, mais aucun combat avec les forces de l'ordre, aucun coup de main contre le régime n'est jamais montré concrètement. Le personnage du guérillero, paradoxalement, est toujours présenté blessé, malade, secouru. Il n'est jamais filmé agissant héroïquement pour la Révolution, mais seulement gisant dans son lit. Par ailleurs, le scénario le présente comme un criminel, certes doté d'un code moral, mais capable de violence individuelle. Sa trajectoire dans le récit est celle d'une (ré)intégration progressive dans la société et, curieusement, à aucun moment ce personnage ne semble se battre pour la société (son projet politique se limite à vouloir renverser Batista, sans d'ailleurs que cela soit verbalisé clairement) : c'est plutôt la société, représentée par la famille et

l'institution médicale, qui le protège et veille sur lui. Dans l'avant-dernière séquence, Arturo, encore convalescent, finit par s'asseoir à la même table que son fils, sa compagne et son beau-père -le directeur de prison - lequel, après être resté en froid pendant plusieurs années avec sa fille (il n'a pas hésité d'ailleurs à lui cacher les lettres que lui envoyait régulièrement Arturo depuis le Mexique), a fini par la pardonner. Le guérillero, placé sur un pied d'égalité avec son beau-père par un jeu de champ-contrechamp, devient à son tour chef de famille, et son horizon semble désormais limité à la salle à manger (celle-ci est filmée en plan d'ensemble en plongée totale).

Il faut noter par ailleurs que la scène de repas, qui réunit Arturo, María, son père et le petit Arturito, donne lieu à une déclaration sur les bienfaits de l'unité familiale. Alors que sa fille qui s'excuse du caractère peu sophistiqué du repas qu'elle a préparé (« *Es una comida sencilla, las cosas no están para celebraciones* »), le père répond calmement : « *Lo importante es que esté reunida toda la familia* », en insistant sur le mot « *toda* ». Ce bref dialogue livre l'une des clefs d'interprétation du film, qui s'avère être en réalité un plaidoyer pour l'union nationale, par-delà les différences sociales (Arturo est d'origine modeste, María est une fille de bonne famille), politiques (le directeur de la prison n'est pas un révolutionnaire, contrairement à Arturo) mais aussi ethniques (le repas accueille un ami fidèle de la famille, Pancho, qui est noir). Dans cette grille de lecture, l'enfant, Arturito, est une allégorie de la société révolutionnaire qui vient : en effet, il est né de l'union d'un guérillero et d'une jeune fille de la bonne société, de la même façon que la Révolution a pu advenir grâce à l'alliance de la guérilla, en particulier celle du M-26-7, et de la bourgeoisie, dont certains représentants fortunés ont soutenu financièrement la lutte armée contre la dictature (un riche héritier, qui avait tout donné pour la cause, n'hésita pas à déclarer à la presse en janvier 1959 : « *Mi mayor orgullo es saberme en quiebra* »<sup>16</sup>). Il est d'ailleurs frappant de constater que le récit reprend certains aspects de la trajectoire personnelle de Fidel Castro : le leader guérillero a, lui aussi, séduit une fille de la bourgeoisie liée à l'appareil répressif du régime (Mirta Díaz-Balart, apparentée à plusieurs membres du gouvernement de Batista) ; il l'a ensuite quittée pour fuir au Mexique, et lui a donné un enfant, prénommé Fidelito, qu'il n'a retrouvé, comme dans le film, qu'à la chute de Batista (les journaux cubains de l'époque ont d'ailleurs amplement diffusé l'image de ce fils paradant sur un char le long du Malecón<sup>17</sup>).

---

<sup>16</sup> F. VERGARA Jr., « *Mi mayor orgullo es saberme en quiebra* », *Bohemia*, 11 janvier 1959, p.123.

<sup>17</sup> Cf. par exemple « *Fidel Castro's son rides a tank* », *The Havana Post*, 9 janvier 1959, p. 1.

## Conclusion

Comme *Historias de la Revolución* et *El joven rebelde*, *La vida comienza ahora* propose donc une vision de la Révolution qui doit être décryptée à l'aune du contexte politique de son temps. Au-delà de la célébration commune de la fin du régime de Batista, des divergences profondes se font cependant jour entre les trois oeuvres. Alors que pour les productions de l'ICAIC, le guérillero peut et doit être une source d'inspiration pour la nation cubaine tout entière, et pour le prolétariat en particulier, dans *La vida comienza ahora*, le guérillero n'est pas montré en exemple et il n'inspire aucun projet de militarisation ou de conscientisation du peuple. On sent poindre au contraire le désir de désarmer la guérilla, curieusement représentée sous les traits d'un homme d'âge mûr, affaibli, ne se levant de son lit que dans les derniers instants du film, vêtu d'un pyjama et chaussant des pantoufles. La dernière séquence le montre aux côtés de sa femme et de son fils, observant la foule qui parade au pied de son balcon, simple spectateur d'une Révolution qui semble avoir été faite par d'autres. Ce film exprime en réalité le point de vue de la bourgeoisie cubaine, qui a fini par appuyer la Révolution, mais qui se méfie instinctivement de la guérilla du M-26-7 et de son chef charismatique. Le projet politique dans lequel s'inscrit *La vida comienza ahora* est nationaliste et bourgeois ; on y perçoit l'esprit paternaliste de la classe possédante, qui réfute toute idée de lutte des classes. De manière symptomatique, le seul signe politique accepté à l'écran est le drapeau cubain. Brandi comme une amulette dans la fiction, il n'empêchera toutefois pas les guérilleros, dans la réalité, de prendre la direction du pays et d'en expulser les élites traditionnelles.

Les trois longs métrages de fiction produits entre 1959 et 1961 rendent compte à leur manière de cet affrontement politique, le cinéma cubain de l'époque ayant été le théâtre d'un conflit de représentations dont l'enjeu était la figure du guérillero. Des différentes visions en compétition, c'est finalement celle proposée par *Historias de la Revolución* et *El joven rebelde* qui s'est imposée, au détriment de celle imaginée dans *La vida comienza ahora*. Au-delà des rapports de forces entre groupes politiques et sociaux, reconnaissons que la vision d'un guérillero en pyjama n'avait que peu de chances de l'emporter face aux images dynamiques de jeunes combattants intrépides, voyant loin et visant juste... L'image cinématographique du guérillero cubain héroïque, forgée par Tomás Gutiérrez Alea et Julio García Espinosa dans la continuité des photos planétaires de Korda, s'est sans doute autant imposée pour des raisons politiques que grâce à son imparable iconicité.