La guerre continue

Résistance et revenance dans le cinéma de l'exil des *Montoneros* (1976 /1978)

MOIRA CRISTIA
(*Postdoctorante* CONICET- Instituto de Investigaciones Gino Germani)

Résumé

Après le coup d'État du 24 mars 1976, l'exil devient pour les militants argentins une voie évidente pour sauver leurs propres vies, celles de leurs proches et également pour assurer la continuité de leurs organisations politiques. Une nouvelle étape commence alors pour les *Montoneros* qui se voient obligés d'adapter leurs stratégies pour livrer bataille à la dictature. Dans ce cadre, ils soutiennent la réalisation de deux films, l'un au Mexique, l'autre en France : *Montoneros, une guerre de libération* (Nicolás Casullo / Ana Amado, 1976/7, 117 min.) et *Résister* (Jorge Cedrón, 1978, 70'). Dans cet article nous démontrerons que « résister » est le mot d'ordre central de ces deux films tournés peu de temps avant le lancement du projet de la « contre-offensive » : le retour massif de militants en Argentine pour combattre la dictature. Ainsi, ce nouvel épisode de l'histoire péroniste est interprété par ces réalisateurs militants comme une résurgence de la période mythique de la résistance au coup d'État qui avait renversé Perón en 1955, reproduisant une tradition de rébellion du peuple argentin face à l'injustice et la dépendance.

Mots-clés : Argentine, guérilla, cinéma latino-américain, *Montoneros*, résistance, exil

Abstract

After the coup d'état of March 24th 1976, exile becomes an obvious solution for the Argentinean activists to save their own lives and those of their relatives; as well as to guarantee the continuity of their political organizations. A new phase starts for *Montoneros*, pushed to adapt their strategies to struggle against the dictatorship. In this context, this political-military organization supports the shooting of two films, one in Mexico and the other in France: *Resist* (Jorge Cedrón, 1978, 70') and *Montoneros, chronicle of a liberation war* (Nicolás Casullo / Ana Amado, 1976/7, 50 min). This paper shows that the key slogan of these two films produced during the Argentinean exile is to « resist ». This new episode of Peronists' history is thus interpreted by these militant filmmakers as a reverberation of the mythical period of the resistance to the coup d'état against Juan Domingo Perón in 1955, replicating a rebellious tradition of the Argentinean people against injustice and dependence.

Keywords: Argentina, Guerrilla, Latin American cinema, *Montoneros*, resistance, exile

« Montoneros es un nombre que regresa de las entrañas del pasado, de un tiempo donde la patria se encendió de rebeldía »
(*Montoneros: crónica de una guerra de liberación*, min. 3)

« 'El peronismo será revolucionario o no será' dijo Evita »
(Resistir, min. 23*)*

Introduction

Fondée en 1970 par un groupuscule de militants catholiques et nationalistes qui se rapprochent du péronisme, l'organisation *Montoneros* parvient à monter une structure massive et complexe en 1973. Si, pendant que le péronisme était proscrit (1955-1973), les différentes tendances à l'intérieur du mouvement se sont réunies afin de faire revenir leur leader, une fois Juan Domingo Perón arrivé au pouvoir, les divergences politiques se sont faites insurmontables. L'intégration des principes idéologiques du secteur révolutionnaire du péronisme dans le programme officiel de Cámpora (président de l'Argentine du 25 mai au 12 octobre 1973) est suivie par un virage à droite qui se perçoit de manière accablante lors d'un événement public crucial : la cérémonie de bienvenue du leader à Ezeiza lors de son retour d'exil le 20 juin 1973. Le caractère massif de la manifestation, organisée afin de le recevoir après dix-huit ans d'absence de son pays, et l'affrontement entre différents secteurs du péronisme ce jour-là ont un fort impact sur l'opinion publique.

La violence commence alors à s'exprimer quotidiennement en Argentine. Le durcissement de la politique est accompagné par l'action répressive des groupes para-étatiques d'extrême droite, liés à José López Rega : une figure proche de Perón et surtout de sa femme María Estela (Isabel). L'Alliance Anticommuniste Argentine (AAA, *Alianza Anticomunista Argentina*), association créée en novembre 1973, agit par la terreur, les menaces, les assassinats, les attentats à la bombe et la diffusion de listes noires. Par cette action et par certaines publications tel que *El Caudillo*, ce groupe promeut un « nettoyage » politique. Tous ceux que l'organisation considère comme des adversaires sont susceptibles de devenir ses victimes : politiciens, intellectuels, artistes, syndicalistes, journalistes[1]. Malgré le discours de non-violence du gouvernement, l'offensive est perceptible et accompagnée d'une importante répression culturelle, notamment renforcée à partir de la mort de Perón le 1er juillet 1974.

[1] D'après la CONADEP, l'AAA est responsable de 19 homicides en 1973, 50 en 1974 et 359 en 1975.

C'est dans cette atmosphère de danger et d'intense violence politique, à partir de 1974 et plus concrètement à partir du coup d'État du 24 mars 1976, que l'exil devient une solution évidente pour sauver sa propre vie, celles de ses proches et de ses amis, ainsi que pour assurer la continuité de l'organisation à laquelle les militants appartenaient. Une nouvelle étape s'ouvre alors pour les *Montoneros*, dans laquelle de nouvelles stratégies doivent être adoptées pour livrer bataille face à la dictature. Si pendant le contexte de l'échec du programme d'Isabel, différents secteurs péronistes – la jeunesse de gauche, le syndicalisme orthodoxe, le péronisme traditionnel – s'étaient lancés à la conquête du pouvoir en fondant le Parti authentique[2], ses principaux dirigeants se sont ensuite exilés et, plus tard, divisés[3].

C'est le 20 avril 1977 que le Parti authentique – composé de dirigeants *montoneros*, de gouverneurs renversés, d'intellectuels et de quelques syndicalistes de la résistance péroniste des années 1950 et des luttes ouvrières des années 1960 – est dissout, et que la plupart de ses membres fondent le Mouvement péroniste *montonero* (*Movimiento Peronista Montonero*) à Rome. Cette nouvelle structure est organisée pour opérer à partir de l'étranger en essayant de capter les péronistes qui auparavant ne faisaient pas partie des *Montoneros*[4]. Si les dirigeants confectionnent le document de fondation à Paris et ensuite le communiquent à Rome, c'est à Madrid qu'ils s'installent, en imitant le parcours de Perón. Or les exilés argentins s'éparpillent dans différents pays au-delà de l'Espagne : la France, la Suède et le Mexique étant les destinations préférées[5]. En 1978, une tentative de contre-offensive est lancée, en promouvant le retour au pays pour poursuivre la lutte armée. Parallèlement, tandis que la dictature cherche à instrumentaliser la Coupe du monde de football qui a lieu en Argentine, et à légitimer son

---

[2] Le nom choisi est contesté par le Parti justicialiste, qui oblige la nouvelle structure à devenir tout simplement « Parti authentique ».

[3] Outre la présidence d'Oscar Bidegain (ancien gouverneur de la province de Buenos Aires entre 1973 et 1974), quelques figures reconnues du parti sont Ricardo Obregón Cano (élu gouverneur de la province de Córdoba en 1973 et renversé par un putsch policier en février 1974), Andrés Framini (dirigeant syndical élu gouverneur de la province de Buenos Aires comme représentant du péronisme en 1962, élections qui furent ensuite annulées), Rodolfo Puiggrós (ancien recteur de l'Université de Buenos Aires), Miguel Bonasso (journaliste) et Juan Gelman (poète).

[4] De même, des figures célèbres sont convoquées : les anciens gouverneurs Ricardo Obregón Cano et Oscar Bidegain, des intellectuels comme Rodolfo Puiggrós, Silvia Berman, le comédien et metteur en scène Norman Briski, Rodríguez Anido et Martínez Borelli, entre autres.

[5] Sur les exilés argentins en France, cf. Marina FRANCO, *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008. Sur les exilés en Espagne, cf. Silvina JENSEN, « Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen. A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual », *América Latina Hoy*, n° 34, 2003, p. 79-102 ; Silvina JENSEN, « Identidad, derrotero y debates del exilio peronista en Cataluña (1976 – 1983) », *Hispania Nova. Revista de Historia contemporánea,* n° 5, [on-line], (2005), [disponible le 15/12/2015] < URL : www.hispanianova.rediris.es >.

pouvoir à partir du sentiment patriotique, certains collectifs organisent un boycott depuis l'étranger afin de dénoncer le terrorisme d'État et affaiblir ainsi le gouvernement en place, en profitant de la visibilité internationale de l'événement[6].

La reconversion des *Montoneros* dans l'exil et la création du *Movimiento Peronista Montonero* constituent le cadre du tournage de deux films, l'un tourné au Mexique, l'autre en France : *Montoneros, chronique d'une guerre de libération* (1976/7, 117 min, Nicolás Casullo / Ana Amado) et *Résister* (Jorge Cedrón, 1978, 70'). Dans les deux cas, l'utilisation de pseudonymes (cf. *infra*) dévoile les dangers que cette situation impliquait. Malgré leurs différences esthétiques et de mise en récit, tous les deux convoquent les militants de l'organisation à une prise de conscience que, même si une bataille est perdue, la guerre n'est pas finie. Tournés peu de temps avant le lancement du projet de la « contre-offensive » – le retour massif en Argentine de militants afin de combattre la dictature –, les deux films légitiment l'action armée et l'hégémonie des Montoneros, tout en sollicitant l'action coordonnée pour pouvoir vaincre l'ennemi.

Afin d'analyser les mises en récit et les choix esthétiques des réalisateurs, nous réfléchirons à une série d'interrogations : qui sont les destinataires de ces films ? Quels sont les mots d'ordre et les expressions visuelles mises en exergue ? Quelles stratégies politiques s'imposent dans le contexte d'une nouvelle dictature ? En reprenant des images d'archive, des illustrations, des photographies, de la musique militante, voire des extraits de films de fiction, les réalisateurs construisent un récit qui se veut documentaire en ce qui concerne le passé et contre-informatif sur la situation présente, afin d'établir un plan d'action. Celui-ci consistait à résister de toutes les façons possibles : depuis les sabotages à l'usine jusqu'à la lutte armée. Dans cet article, nous nous intéresserons à démontrer que ces deux films présentent la révolte et la volonté d'indépendance comme une hantise en Argentine. En montrant les révolutionnaires comme des « revenants », l'interprétation du passé que ces films reconstruisent intègre la lutte pour l'indépendance et la mythique « résistance péroniste » commencée en 1955 comme faisant partie du même processus, ce qui légitime ainsi la continuité de l'action armée dans ce nouveau contexte de répression.

---

[6] Marina FRANCO, « Solidaridad internacional, exilio y dictadura en torno al mundial de 1978 », Silvina JENSEN et Pablo YANKELEVICH (ed.), *Exilios: destinos y experiencias bajo la dictadura militar*, Buenos Aires, El Zorzal, 2007, p. 147-186.

Résistance et guerre

« Résister » est le mot d'ordre primordial résonnant constamment dans les deux films commandés par les dirigeants des *Montoneros* et élaborés depuis l'exil, au Mexique et en France. Réalisé par un collectif nommé Groupe Cinéma de la Résistance (Grupo Cine de la Resistencia), « *Montoneros : chronique d'une guerre de libération* » (*Montoneros: crónica de una guerra de Liberación*, 1977, 117 min.) est construit comme une sorte d'histoire épique de la rébellion en Argentine[7]. Ce collectif se compose principalement d'Ana Amado et de Nicolás Casullo sous les pseudonymes respectifs de Cristina Benítez et Hernán Castillo. Le projet commence au Venezuela, où le couple se trouve exilé depuis 1974, menacé par l'AAA du fait de leur importante exposition publique : Ana était présentatrice du journal d'informations à la télévision, Nicolás avait dirigé le département de la Culture et de la Communication de masses, dépendant du ministère de la Culture et l'Education entre 1973 et 1974.

Journaliste et ancienne militante de la Jeunesse Travailleuse Péroniste (JTP) – Ana Amado – réalise à Caracas des documentaires pour des institutions publiques locales, notamment pour le ministère de l'Éducation du pays d'accueil. Avec la collaboration d'un photographe et caméraman argentin, et grâce à l'accès au matériel de tournage disponible, ils parviennent à filmer des photographies publiées dans des revues militantes telles qu'*El Descamisado* ou *Militancia,* pendant les week-ends[8]. Envoyées par des amis argentins, des collections complètes de publications avaient été constituées et étaient à disposition sur place, alors qu'en Argentine de tels documents étaient souvent détruits, brûlés ou enterrés pour éviter que leurs détenteurs soient accusés de « subversifs » lors d'une perquisition. Cette situation motive la volonté de conserver ces images sur un nouveau support, dans l'espoir de les utiliser ultérieurement[9]. Malgré les difficultés posées à la douane, Amado parvient à transporter les boîtes de pellicules en 16 millimètres au Mexique où le film est monté en 1976.

---

[7] Departamento de actividades cinematográficas, UNAM. Un double de la copie de basse qualité retrouvée au Mexique a été déposé à *Memoria Abierta* en Argentine < http://www.memoriaabierta.org.ar >. Ana Amado nous a également fourni une copie. Les images ont été récemment restaurées et un projet d'amélioration du son, mené par la Cinémathèque et Archive de l'Image Nationale (CINAIN, loi n° 25.119/99), est actuellement en cours d'évaluation.

[8] Notre entretien personnel avec Ana Amado, à Buenos Aires, 10/11/2010.

[9] Notre entretien téléphonique avec Ana Amado, 11/11/2015.

Montoneros: crónica de una guerra de Liberación, min. 1 et 1:30

Outre la base matérielle constituée de ces images fixes filmées à Caracas, l'œuvre est constituée d'images en mouvement récupérées dans différentes villes mexicaines : des prises de vue de « tourisme politique », c'est-à-dire tournées par des Mexicains s'étant rendus en Argentine avec leurs propres caméras. Amado s'occupe alors personnellement d'établir des contacts et de recueillir cette matière première afin d'illustrer le texte du film. En ce qui concerne la bande-son, la majorité de la musique a été composée spécialement pour l'occasion par un musicien du groupe Huerque Mapu : Naldo Labrín, sous le pseudonyme de Lautaro (le prénom de son fils). Certains épisodes tels que l'opération à Garín ou la fusillade de Trelew sont musicalisés par les morceaux respectifs de la cantate de *Montoneros* créée en 1973 par le même groupe de musique folklorique[10]. Encore une fois, c'est son poste au journal de l'Université Nationale Autonome de Mexico et à la Cinémathèque de Mexico qui leur permettent de s'emparer des outils nécessaires pour achever le film. Pour le montage, la réalisatrice emprunte des équipements de l'UNAM, notamment du CUEC (*Centro de Estudios Universitarios de Cine*), qui comporte une filmothèque. De même, l'appui de l'ancien président de l'Université de Buenos Aires, Rodolfo Puiggrós, permet l'accord avec l'Université mexicaine pour qu'un technicien prenne en charge le montage.

Le scénario est élaboré par son compagnon Nicolás Casullo – alors chercheur à l'*Instituto latinoamericano de estudios transnacionales* – et Carlos « mouton » (*Oveja*) Valladares, un

[10] Les chefs *montoneros* Roberto Quieto et Mario Firmenich avaient commandé en 1973 l'enregistrement d'un disque pour diffuser l'histoire de l'organisation. Huerque Mapu est alors convoqué pour composer la musique, dont les paroles auraient été écrites par Nicolás Casullo, sous le pseudonyme de « H. Juárez ». Cf. Eduardo ANGUITA et Martín CAPARRÓS, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, Tomo 3 (1973 – 1974),* Buenos Aires, Planeta/Booket, 2007*,* vol II, p. 200.

cadre de la direction des *Montoneros.* Né à Tucumán en 1947, cet ancien délégué de la Région Nord-Est de la Jeunesse Travailleuse Péroniste quitte le pays en 1975 et devient membre du Conseil national *montonero* ainsi que secrétaire des affaires étrangères de l'organisation. Suite à son décès, le 16 décembre 1977 en Uruguay, en prenant la pilule de cyanure lorsque la police découvre son identité à l'aéroport[11] – mesure recommandée par l'organisation pour éviter la délation sous torture –, d'autres cadres contribuent à cette tâche de diffusion politique[12]. Les voix-off – des deux réalisateurs et d'autres militants tels que Jorge Bernetti – sont enregistrées avec la musique dans un studio professionnel de doublage de films. Ces accords démontrent un soutien matériel et symbolique de différentes personnes et certaines institutions pour pouvoir achever le projet. Finalement, la première du film a lieu en mars 1977 à la « Maison argentine » des *Montoneros* au Mexique, nommée « Roma I » en faisant référence à la rue où elle se trouve[13].

Comme son titre l'indique, le film se propose de raconter l'histoire du « peuple », conçue comme celle d'une longue guerre, et l'organise chronologiquement dans des chapitres séparés par des intertitres. Dans son introduction, la voix-off expose que le peuple a pris les armes et que ce sont les *Montoneros* qui ont structuré le « projet pour la libération et le socialisme ». Comme nous l'avons cité en épigraphe, les réalisateurs énoncent cette hypothèse au début du film : « *Montoneros* est un nom qui revient des entrailles du passé dans un temps où la patrie s'est enflammée de révolte ». Cet affirmation invite alors à revenir dans le passé : le récit commence par les *montoneras* du XIX^{ème} siècle et nous amène jusqu'aux dernières mesures

---

[11] Universidad de la República, « Investigación histórica sobre la Dictadura y el Terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985) », Montevideo, FHCE-CSIC, Tome I, p. 614-616.

[12] Les cadres et certains militants réalisaient des séjours réguliers pour des missions concrètes en Argentine ou ailleurs avec de faux papiers. Jusqu'en décembre 1975, le code de justice révolutionnaire des *Montoneros* suit la procédure du Front de Libération Nationale d'Algérie, consistant à résister à la torture vingt heures sans donner aucune information pour donner le temps à l'organisation de protéger les autres militants et la structure. En 1976, la fourniture de la pilule de cyanure utilisable est incorporée. Au contraire, l'ERP n'adopte pas cette méthode de sécurité, en insistant sur l'impératif de résister sans trahir. Vera CARNOVALE, *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009 p. 155 et 212-213.

[13] Il y a alors deux « maisons argentines » à Mexico : CAS (*Comisión Argentina de Solidaridad*) de la gauche radicale et Roma I, celle des *Montoneros*, située dans la rue homonyme de la zone rose de la ville. Pablo YANKELEVICH, « La Comisión Argentina de Solidaridad. Notas para el estudio de un sector del exilio argentino en México », *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*, Mexico, Plaza y Valdés Editores, 2002, p. 281-302. La maison *montonera* est nommée « fondation San Martín », et elle est un point de référence pour les exilés argentins qui arrivent au Mexique. Gregorio LEVENSON, *De los bolcheviques a la gesta montonera: memorias de nuestro siglo,* Buenos Aires, Colihue, 2000, p. 207. D'une façon semblable, des structures de ce type existent ailleurs : Jensen signale que le péronisme marqua l'histoire de l'exil en Catalogne : la maison argentine de Catalogne et la commission de solidarité de membres de familles de disparus, morts et prisonniers politiques de Barcelone (CO. SO. FAM). Silvina JENSEN, « Identidad… », *op. cit.*

prises par la junte militaire en Argentine, en passant par les récentes actions menées par l'organisation armée. Le degré de détail des informations exposées démontre la volonté de s'adresser à tout type de spectateur, de mobiliser les militants et de promouvoir la solidarité internationale. Tout au long de ce parcours, la voix-off insiste sur la consigne des *Montoneros* de continuer cette « longue guerre pour la libération ». Passé, présent et futur sont alors clairement liés, évoquant la mémoire collective pour promouvoir l'action concrète et éviter que la peur face à un régime fortement répressif paralyse les citoyens.

Montoneros: crónica de una guerra de Liberación, min. 2:47 – 2:49

Si le discours jusqu'au retour de Perón coïncide avec celui d'autres supports diffusés par l'organisation, il est intéressant de nous attarder sur la façon dont la suite de leur histoire est présentée. Le climax du film semble se trouver dans l'exposition des événements du 1er mai 1974, fortement dramatisés. Contrairement aux prises de vue les plus connues de la manifestation, réalisées par les médias et généralement capturées en plongée, les images qui s'affichent à l'écran ont été filmées depuis l'intérieur de la manifestation, ce qui engendre une intimité et une sensation de participation. Pendant que ces prises de vues sont montrées, la voix-off les interprète et la bande son apporte la base émotionnelle à même d'influencer le spectateur. Le narrateur signale que les *Montoneros*, incarnant la position populaire, majoritaire et critique, se présentent sur la place afin de faire entendre leurs réclamations. Néanmoins, Perón soutient ses hommes, confirme le pacte économique, qui est déjà un échec, et loue la « bureaucratie syndicale » en accusant les protestataires d'être les ennemis de son gouvernement. Le narrateur affirme que « le peuple abandonne la place massivement tandis que Perón continue à donner son discours ». Pendant que les images de files de personnes se retirant apparaissent à l'écran, une musique nostalgique est jouée. La voix-off clarifie les sentiments régnants : « *dolor, desengaño y frustración* ». Par la suite, le narrateur analyse

cette situation très emphatiquement comme un échec du camp populaire qui risque de se fracturer face à la contre-offensive politique, économique et militaire de l'impérialisme : « *Una legendaria época de unidad e identidad entre pueblo y caudillo ha comenzado a romperse. Una época de esperanza parecía terminar. Un camino de 20 años de lucha que la nueva generación del peronismo revolucionario levantara con su propia sangre entraba en una etapa crítica* »[14]. Simultanément, des photographies de scènes de tristesse et de répression sont montrées à l'écran. En somme, cet événement est alors présenté comme une sorte d'acte de rébellion des enfants face au père, lors duquel ils deviennent symboliquement des adultes et prennent le relais de la direction populaire.

Montoneros: crónica de una guerra de Liberación, min. 78:43–78:58

Si le récit des événements continue à expliquer l'affrontement avec le gouvernement de Perón et, suite à son décès, avec celui d'Isabel, le nouveau chapitre du film est annoncé par les intertitres « *La guerra continúa por la liberación y el socialismo* ». La nouvelle étape

[14] *Montoneros: crónica de una guerra de Liberación*, min. 78:28 – 78:54.

commence avec le retour à la clandestinité des *Montoneros* en septembre 1974, où les opérations les plus spectaculaires ont eu lieu. Ce sont leurs descriptions détaillées, accompagnées de documents et de plans, qui sont exposées d'un air triomphal comme des batailles remportées[15]. Ensuite, on décrit soigneusement l'offensive de l'armée argentine à partir du coup d'État de 1976. Même si ces informations sont très difficiles à assimiler, un discours optimiste se réinstalle à la fin du film et annonce une future victoire. Ce récit comblé d'espoir est accompagnée d'images du *Cordobazo*, des usines occupées et des mobilisations, musicalisées par des rythmes majestueux et une consigne finale nette : « *el camino hacia el poder es el de la guerra popular* ». En définitive, le parcours historique développé tout au long du film sert aussi bien à légitimer la proposition politique que la tactique, en promouvant toujours l'action armée, présentée comme une « résistance ».

Résistance et contre-offensive

Célèbre pour son film tourné dans la clandestinité *Operación masacre* (Argentine, 1972, 115'), Jorge Cedrón démontre un fort engagement artistique et politique lié au péronisme. Son adaptation de l'œuvre littéraire homonyme de Rodolfo Walsh[16] dénonce l'exécution de partisans péronistes suite à une tentative de révolte en 1956. Pour la réalisation du film, Cedrón convoque l'un des survivants de la fusillade, Julio Troxler, qui témoigne de son expérience et joue son propre rôle dans le film. La volonté du cinéaste d'enregistrer la réalité du peuple et son espoir en une transformation du cinéma argentin menée par le gouvernement péroniste, se voient rapidement éclipsés par la montée de la violence[17]. L'assassinat de Troxler par les AAA en 1974 sert ainsi de preuve au danger couru par les militants dans le contexte politique de l'Argentine. Bien qu'il ne fasse pas partie de l'organisation des *Montoneros* mais étant très proche de certaines de ses figures intellectuelles, Cédron s'exile en France.

---

[15] Il s'agit notamment de « L'opération jumeaux » (la séquestration des frères Born, héritiers d'une grande entreprise, suivie d'une demande de rançon) et d'un commando ayant pour objectif de faire exploser un avion. Par la suite, l'action populaire contre le plan de Celestino Rodrigo et López Rega est également montrée comme un triomphe.

[16] Écrivain considéré comme le fondateur du journalisme d'investigation à partir de cette œuvre publiée en 1957. Il participe au lancement du journal *Noticias*, soutenu par les *Montoneros*, et devient militant de cette organisation.

[17] Entretien avec Jorge Cedrón, « Cedrón: que el pueblo se narre a sí mismo », *Cine Cubano*, n° 86-88, 1973, p. 62-69.

Sous le pseudonyme de Julián Calinki – formé du prénom de son fils et du surnom de sa fille Lucía –, le réalisateur tourne à Paris *Résister* (1978, 70'), à partir de la commande des *Montoneros* d'un entretien filmé avec Mario Firmenich[18]. D'une allure hybride, entre révolutionnaire et politicien, le dirigeant de l'organisation péroniste commence par se présenter : « Je m'appelle Mario Firmenich, j'ai 29 ans et je suis Secrétaire général du Parti *montonero* et du Mouvement national *montonero* ». Le fait qu'il soit une personnalité très connue en Argentine démontre, avec cette présentation, que le film est adressé à un public large et international. Tourné en plan fixe, l'entretien le montre barbu et portant une chemise blanche, une cravate noire et un pullover beige, devant un drapeau des *Montoneros* peint à la main avec les couleurs argentines : bleu ciel et blanc. Firmenich regarde frontalement la caméra, répond aux questions, fume et boit du maté pendant qu'il expose, d'une attitude qui dénote une confiance en lui sans doute excessive, ses arguments de manière détaillée.

Au lieu de se cantonner à l'exposition didactique demandée par les dirigeants, le réalisateur choisit d'illustrer son film avec des images d'archive et d'intercaler des réponses de Firmenich avec la voix-off d'un témoin fictionnel de certains événements évoqués, dont le texte a été écrit par le poète et militant de *Montoneros,* Juan Gelman[19]. Outre ce récit, le réalisateur incorpore d'autres scènes documentaires mises en musique par des morceaux combatifs – tel que le célèbre chant des partisans italiens de la résistance « Bella Ciao » –, de la musique folklorique argentine[20], des tangos interprétés par son frère Juan « Tata » Cedrón et, dans les deux dernières minutes du film, la « Cantate du chant du coq » composée par le même musicien en 1972[21]. Élaborée dans le cadre de la fusillade des 16 prisonniers politiques à Trelew suite à une tentative d'évasion, et animée par un esprit dénonciateur des abus de

---

[18] Le film *Persistir es vencer* (Grupo Cine de la Base, 1978, 15') porte un message semblable à partir d'une base matérielle du même type : l'entretien avec Luis Mattini, secrétaire général du PRT, et avec Enrique Gorriarán Merlo, membre du bureau politique du Parti et commandant de l'ERP. Le film dénonce l'activité menée par le gouvernement militaire en Argentine et convoque la résistance face à la répression. Dans les deux films, le maté et le tango sont présents comme une façon de montrer l'argentinité depuis l'exil. Sur ces films, cf. CAMPO, Javier, « Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976 – 1983) », Ana Laura LUSNICH et Pablo PIEDRAS (dir.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2009, p. 225-247.

[19] D'après certains témoignages, les dirigeants des *Montoneros* n'étaient pas satisfaits par ce montage. La consigne était pour eux de présenter l'entretien sans coupures, mais Cedrón n'aurait pas accepté les modifications. Javier CAMPO, *op. cit.*, p. 230.

[20] Par exemple, le *chamamé*, genre traditionnel de la province de Corrientes, au Nord-est de l'Argentine.

[21] Le disque *La Cantata del Gallo Cantor* est enregistré avec la collaboration de François Rababath et Paco Ibáñez au studio Davout de Paris, en octobre 1972. Darío MARCHINI, *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960 – 1983*, Buenos Aires, Catálogos, 2008, p. 156.

pouvoir de la dictature, la cantate jouée par le *Cuarteto* Cedrón met en musique un ensemble de poèmes écrits par Gelman à l'époque et manifeste la certitude de la victoire de la révolution dans un futur proche[22]. À tous ces éléments, le réalisateur ajoute la séquence dramatisée de l'exécution tirée de son propre film *Opération massacre*.

Resistir, introduction

Resistir commence sur une question au sujet du présent de l'Argentine, pour ensuite revenir au passé et finalement proposer un plan d'action. L'introduction se compose de la présentation personnelle du dirigeant déjà évoquée, suivie d'une série d'illustrations d'une fusillade, des armes et de la figure de l'homme abattu dans un cri muet. Toutes ces images sont affichées à l'écran pendant qu'on entend le son répétitif des tirs, ce qui intensifie le dramatisme. Ensuite, la question sur les raisons du coup d'État de 1976 est posée par l'interviewer, ce qui permet à Firmenich d'exposer l'interprétation de la situation précédant cet évènement et du moment où il parle. Il résume que la principale cause de cette mesure a été la volonté « d'éliminer le potentiel révolutionnaire du peuple péroniste ». Et son récit reprend l'histoire de l'Argentine depuis les années 1930. Si l'explication de Firmenich est descriptive et analytique, en utilisant souvent des catégories idéologisées tels que « impérialisme », « oligarchie » ou « bureaucratie », des passages de son discours sont alternés avec des témoignages personnels, sur un ton plutôt émotionnel. Les textes écrits par Gelman sont alors lus comme s'il s'agissait d'un simple militant qui raconte son expérience et

[22] C'est à la fin de l'année qu'ils le jouent pour la première fois à Buenos Aires, en présence de figures éminentes de la scène politique combative comme l'avocat des prisonniers politiques, Rodolfo Ortega Peña. Entretien d'Antonia García Castro avec Juan Gelman à propos de « Du Chant du Coq. Cantate », Antonia GARCIA CASTRO, « Trelew – Voix croisées. Argentine, 1972 », *Cultures & Conflits*, N°61, (printemps, 2006), p. 139-164.

sa vision de certains événements, par exemple le bombardement de la place de Mai en 1955 : « J'étais là », dit le personnage. L'évaluation des deux gouvernements péronistes se fait ainsi positivement, à partir de ce narrateur imaginaire qui représente la classe ouvrière :

> *Antes tenía un sueldo de hambre, […] [Ahora] tengo seguro social, la vez que me enfermé me curaron gratis en el hospital. […] Antes gobernaban los ricos, antes teníamos que aguantarnos la prepotencia del patrón. Ahora tenemos sindicato único y ahora los patrones están mansitos. Los viejos políticos dicen que somos el aluvión zoológico. Perón nos dijo que nuestra conciencia renacía, que la conciencia de los trabajadores es lo único que puede hacer grande e inmortal a la patria. Perón está en el gobierno y nosotros estamos en el gobierno con él*[23].

La même ressource – l'appropriation de la voix d'un ouvrier – avait été utilisée précédemment dans de nombreux films militants. Par exemple, Enrique Juárez tourne en 1969 *Ya es tiempo de violencia* (44'), dont le titre est également sa consigne principale : « Le temps est venu de la violence ». D'abord un narrateur anonyme puis un travailleur péroniste reconstruisent la version contre-hégémonique de la réalité. Pendant que le second raconte sa perception de la journée du 29 mai 1969 à Córdoba, événements connus sous le nom de *Cordobazo*, nous voyons deux fois une scène qui deviendra un *leitmotiv* visuel du cinéma militant : les agents de police à cheval reculent face aux rebelles qui sont en train de leur lancer des pierres[24]. Cette attitude de lutte est promue par différentes stratégies, aussi bien à partir du discours oral que grâce aux images affichées à l'écran.

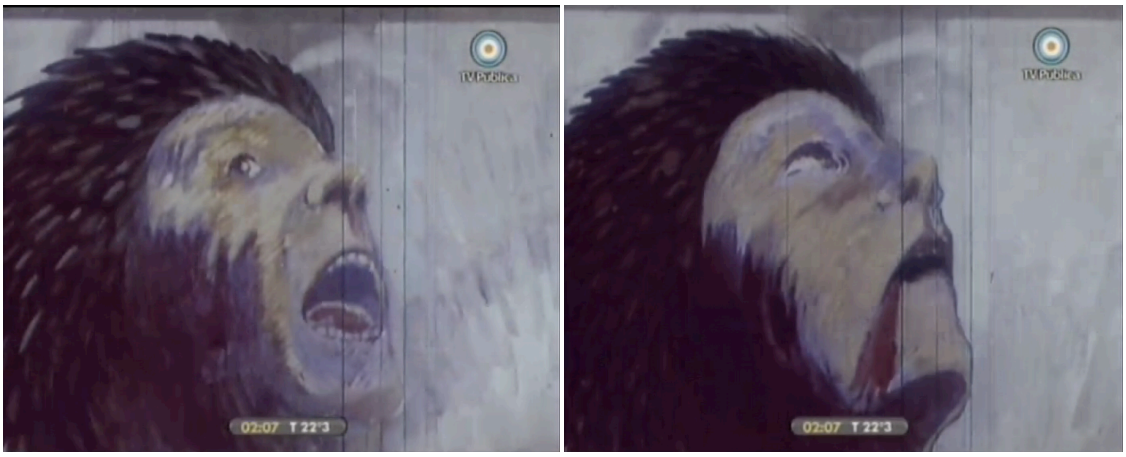
Le recours au passé sert également cet objectif de légitimation politique de la violence. Presque à la moitié du film *Resistir* – à la trentième minute – l'intervieweur demande à Firmenich ce que sont les *Montoneros* et comment ils émergent. Le dirigeant répond en affirmant : « L'origine des *Montoneros* date depuis longtemps avant leur origine, même si cela semble contradictoire ». L'explication de cette phrase sera alors dramatisée : des illustrations musicalisées se succèdent pour laisser ensuite la place aux bruitages de tirs et des images encore plus violentes. Une voix-off reprend le récit pour faire référence à une série « d'ancêtres » politiques. La guerre d'indépendance et les affrontements entre le projet de la capitale et des provinces sont lus comme la continuité d'un même conflit qui se prolonge

---

[23] *Resistir*, min. 21:35 – 22:35.
[24] Pour une étude de l'utilisation de cette scène, voir Mariano MESTMAN et Fernando PEÑA, « Una imagen recurrente. La representación del Cordobazo en el cine argentino de intervención política », [on-line], *Film-Historia*, vol. XII, n° 3 (2002) [disponible le 15/12/2015], <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2002/elcordobazo.htm>.

jusqu'au présent, en montrant les *Montoneros* comme les héritiers des protagonistes de ces anciennes révoltes :

> *El Gaucho, el hombre del interior, conformó los ejércitos del General San Martín. Ganó con su sangre la primera guerra de liberación del pueblo argentino: la guerra contra el colonialismo español. Reinventó la guerrilla que bloqueó a los Generales españoles en Salta y Jujuy. Fueron los montoneros del siglo XIX, esas masas armadas que pelearon 50 años por crear un país verdaderamente independiente y fueron derrotadas por la oligarquía del puerto de Buenos Aires, que logró imponer su proyecto de país dependiente y convirtió argentina en el campo de Gran Bretaña. Fueron los Montoneros momentáneamente derrotados*[25].



Resistir, min. 30:56-30:57

Cette sorte de généalogie de *Montoneros* ressemble à celle présentée dans d'autres documents de l'organisation, dans lesquels on reconstruit la même bipolarité d'amis et d'ennemis dans le temps long[26]. Les révolutionnaires des années 1970 sont alors présentés comme des « revenants », des incarnations dans des nouvelles générations d'argentins, souhaitant compléter un processus d'indépendance inachevé. Tandis que le 17 octobre est interprété comme la naissance du mouvement populaire, le *cordobazo* apparaît dans le film comme le climax de la « résistance péroniste ». Le travailleur, vu comme sujet de l'histoire,

---

[25] *Resistir*, min. 31:30 – 32:31.

[26] Nous avons étudié ce phénomène avec d'autres sources depuis cette perspective de l'histoire des sensibilités qui participe à la réflexion sur l'utilisation politique d'autres matériaux esthétiques, comme « arguments sensibles ». Nous avons travaillé les potentialités de cet angle de travail dans le cadre d'un projet collectif : « Histoire et Anthropologie des sensibilités. Paradigmes américains, histoire et mémoire XVIème – XXème siècles », Mascipo, coordonné par Frédérique LANGUE (CNRS) et Pierre GERVAIS (Université Paris VIII). Cf. Moira CRISTIÁ, « América Latina como frontera simbólica. La historieta y la sensibilización política en la Argentina de los sesenta y setenta » *in* Salvador BERNABEU et Frédérique LANGUE (coords.), *Fronteras y sensibilidades en las Américas*, Madrid, Doce Calles, 2011 ; Moira CRISTIÁ, « Falsa la historia que nos enseñaron. Argumentos visuales, sensibilización y revisión de la historia desde el peronismo revolucionario », *8ème édition de la journée internationale d'histoire des sensibilités*, EHESS, Paris, 23 mars 2011, [on-line] [disponible le 15/12/2015] <http://nuevomundo.revues.org/61131?lang=fr>

est accompagné dans ce dernier évènement par le « jeune révolutionnaire », qui lui prête main forte contre un système oppresseur soutenu par des grandes entreprises, la dictature et, enfin, l'impérialisme[27]. Si le *cordobazo* peut évoquer le 17 octobre 1945 et les actions de la « résistance péroniste », d'autres événements s'ajoutent à la généalogie, notamment la mobilisation à Ezeiza en 1973 et le 1er mai 1974. D'après les jeunes péronistes, si les incidents à Ezeiza représentent la trahison d'un groupe, le 1er mai met en scène leur propre rupture avec le leader et, par conséquent, leur transformation d'enfants récalcitrants en un mouvement émancipé du « père ».

Cette interprétation du passé permet de penser leur temps dans une perspective historique et de légitimer ainsi la lutte par les armes. Dans le cadre d'une dictature qui est en train d'exterminer ses opposants, la consigne de « résister » semble fondamentale. Il est intéressant de noter que, lorsque le dirigeant décrit froidement la violence exercée par les agents du gouvernement militaire et apporte des exemples détaillés, son petit sourire ironique contraste avec les atrocités exprimées. Après avoir dénoncé la violation des droits de l'homme en Argentine, Firmenich conclut son message en faisant appel à toute forme de résistance. Suite au portrait sinistre qu'il dresse de la situation en Argentine, les dernières minutes sont consacrées à communiquer sa conviction, presque mystique, que la réussite est inévitable. Le fort optimisme de son message, nécessaire pour assurer l'engagement des militants, facilite l'acceptation du sacrifice personnel recherchée. C'est cette conviction qui permettra lancer la contre-offensive peu de temps après la présentation du film.

[27] Cet événement est également revendiqué par des groupes de jeunes non péronistes, voire le mouvement du syndicalisme classiste surgi à Córdoba. Cf. Vera CARNOVALE., *Los combatientes…*, *op. cit.* ; Silvia LICHT, *Agustín Tosco (1930/1975). Sindicalismo clasista, socialismo y peronismo revolucionario*, Buenos Aires, Biblos, 2009.

Resistir (Mario Firmenich), min 60:45

Conclusion

Malgré la cohérence et la concordance que ces deux films semblent refléter, les divergences à l'intérieur de la structure étaient déjà importantes, et la décision de lancer la contre-offensive en 1979 accéléra la rupture avec une bonne partie des militants, notamment avec les réalisateurs des films abordés, qui trouvaient cette tactique insensée car elle allait conduire à la mort inutile de nombreux militants. Des intellectuels importants décidèrent de s'éloigner de la direction des *Montoneros* en adoptant un chemin indépendant pour continuer la lutte, c'est-à-dire à partir de leur activité spécifique : la réflexion et la production culturelle. Dans le cas de Nicolas Casullo, les débats entre intellectuels péronistes et socialistes à Mexico pour faire une autocritique de leurs actions aboutirent au lancement de la revue *Controversias*[28]. À Paris, Juan Gelman et d'autres militants décidèrent également de rompre avec les dirigeants et furent condamnés à mort pour s'être retirés de l'organisation[29]. Un an plus tard, le 1er juin 1980, Cédron mourut dans des circonstances suspectes dans les locaux de la Police judiciaire du quai des Orfèvres[30].

L'analyse de ces films a tenté d'appréhender les sensibilités mises en jeu par un secteur du péronisme à la fin des années 1970, en prêtant un intérêt particulier à la manière dont la lutte armée est abordée dans ces documents. Les deux films réalisés en exil, encouragés par les *Montoneros*, reprennent des éléments existant précédemment (des photographies publiées

[28] Témoignage de Nicolas Casullo, *Memoria Abierta*, Buenos Aires, 2005.
[29] Témoignage de Juan Gelman, *Juan Gelman y otras cuestiones*, Jorge DENTI (México-Argentina, 84'), 2005, min. 54/58.
[30] *Les 2 Écrans*, 27 octobre 1980. Si différentes hypothèses ont été élaborées réfutant la version d'un supposé suicide, le cas n'a jamais été clarifié.

dans des revues militantes, des images d'archive, un extrait du film *Opération massacre*, la cantate *Montoneros*, la cantate du chant du coq) et s'appuient sur un récit du passé pour proposer un plan d'action. Celui-ci consistait à « résister » de toutes les façons possibles : depuis les sabotages à l'usine jusqu'à la lutte armée. Ainsi, cette nouvelle étape de l'histoire des masses péronistes apparaît comme une réverbération des luttes précédentes : la révolte est présentée alors comme une hantise du peuple argentin qui se bat depuis des siècles pour sa libération.

Le motif visuel et discursif de la « résistance » est alors repris, renforcé pendant le contexte de la dictature en appelant au mythe des rebelles du XIXe siècle. Ce caractère quasi obsessionnel du mot d'ordre « résister » apparaît dans les deux films, malgré les différences de leurs mises en récit. De même, le discours politique que ces produits culturels incarnent attribue un caractère rédempteur à la violence révolutionnaire ainsi que libérateur de la conscience, argument exacerbé pendant les moments les plus critiques. Si, après le coup d'État de 1976 le mot d'ordre de « résister » semble être en continuité avec la période précédente, de nouveaux sujets s'installent graduellement dans les discours sur la politique argentine. En effet, le motif visuel de la résistance et de la lutte armée se dissout progressivement dans la nouvelle bataille contre le régime militaire installé en 1976, dit « Processus de reconstruction nationale ». Les campagnes de dénonciation des violations des droits de l'homme réunissent alors différents groupes d'opposition (péronistes et non-péronistes confondus) face au même adversaire : la dictature.

Les réalisateurs de ces films combinent la sensibilisation à partir des représentations visuelles à une interprétation donnée du passé national. Une telle lecture de l'Histoire est inhérente à toute ambition « d'inventer une tradition », c'est-à dire de déployer un ensemble de pratiques destinées à inculquer certaines valeurs et certaines normes par la répétition[31]. Le recours au passé est sans aucun doute une démarche de légitimation et, dans le cas de ces films, sert à insister sur le besoin de résister. Dans leurs récits, certains événements historiques évoqués font référence à des mythes qui sont, d'après la définition de Roland Barthes, à la fois une fausse évidence et un langage[32]. Il s'agit d'une sorte particulière de représentation basée sur une expérience spécialement riche en émotions qui, comme l'indique

[31] Eric HOBSBAWN et Terence RANGER (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 1.
[32] Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 9.

Baczko, confond généralement les souvenirs avec les espoirs[33]. Ainsi, la projection sur l'histoire de visions idéalisées du futur conduit à une sélection d'événements passés qui se reproduisent pour légitimer la proposition souhaitée. En tant que récits du passé qui expliquent le présent, les mythes contribuent à légitimer une option politique.

Central dans ces films, le mythe du péronisme explique la conversion des masses en protagonistes de la politique. Les deux premiers gouvernements de Juan Domingo Perón (1946-1955) sont alors idéalisés face à la période de proscription et de dictature militaire. Ainsi, en tant qu'« âge d'or » de l'histoire argentine, du bonheur des masses, les années du premier péronisme brillent par opposition à l'obscurité de la période de la-dite « révolution argentine ». Selon García Pelayo le mythe du « royaume heureux » est le symbole de la projection d'une société de paix et de prospérité économique dans laquelle les hommes seront heureux, projection qui, dans le cas du péronisme, avait été liée à l'attente du retour de Perón[34]. Perçue comme une « fête populaire », l'occupation de l'espace public le 17 octobre 1945 est exposée en images en projetant dans ce passé le futur souhaité. Si la propagande du régime péroniste avait laissé de côté les actes de violence de la manifestation afin d'institutionnaliser sa date anniversaire comme la « fête de la loyauté », choisie pour le rituel public[35], cet événement historique est réinterprété tardivement pour légitimer la violence. Dans ces deux films, aussi bien le 17 octobre que d'autres événements d'expression populaire sont lus comme des rituels de célébration de l'identité péroniste et d'un projet qui inclut les masses, en récréant ce mythe collectif.

En somme, les deux films étudiés dans cet article présentent la révolte comme une hantise de l'Argentine. Ils diffusent une approbation de la lutte armée qui reprend la mythique « résistance péroniste » commencée en 1955 comme l'exemple à suivre dans ce nouveau contexte répressif. Si la revenance indique un retour, elle sera aussi bien métaphorique que géographique : le retour à la résistance et le retour au pays afin de reconquérir le pouvoir par les armes. Le territoire argentin apparaît alors guetté par la présence persistante, voire

---

[33] Bronislaw BACZKO, *Les Imaginaires sociaux. Mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984, p. 48.
[34] Le mythe de l'âge d'or est souvent associé à une vision religieuse de la salvation, à un symbolisme, à un langage et à certains espaces chargés de signification dans l'inconscient social. Cf. MANUEL GARCÍA PELAYO, *Los mitos políticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
[35] La réinterprétation réalisée par le régime péroniste a été étudiée par Mariano Plotkin. Cf. Mariano PLOTKIN, « Rituales políticos, imágenes y carisma: La celebración del 17 de Octubre y el imaginario peronista. 1945-1951 », Juan Carlos TORRE (dir.), *El 17 de octubre de 1945*, Buenos Aires, Ariel, 1995, p. 171-217.

obsédante, d'une force qui revient sans cesse : la révolte. Dans cette interprétation du passé, les révolutionnaires sont perçus comme des « revenants », ce qui légitime la contre-offensive avant que cette tactique soit officiellement annoncée. La mémoire s'impose à l'oubli, alors que certaines expériences historiques semblent être des spectres qui habitent le pays. Pour reprendre l'expression d'Henry Rousso, il s'agit d'un « passé qui ne passe pas »[36].

[36] Henry ROUSSO, *Vichy. Un passé qui ne passe pas*, Paris, Fayard, 1994.