

La résistance des humbles : une musique entêtante (*El Violín*, Francisco Vargas, 2005)

FRANÇOISE HEITZ
(Université de Reims Champagne-Ardenne - CIRLEP, EA 4299)

Résumé

Le film mexicain *El violín* (Francisco Vargas, 2005) réactive la volonté mémorielle de guérillas rurales un peu oubliées, comme celle de la “guerra sucia” dans l’Etat du Guerrero (années 1960-1970), qui s’inscrit dans une longue suite de rébellions contre le pouvoir des *hacendados* et *caciques*, réprimées dans le sang par l’armée. L’absence de repères spatio-temporels qui vise à l’universalisation de la situation d’oppression se conjugue avec un discours mythique sur les origines du mal dont souffrent les communautés indiennes. Une esthétique épurée (emploi du noir et blanc, gros plans sur les visages, efficacité de dialogues minimalistes, photogénie de l’acteur protagoniste non professionnel) et reposant sur répétitions (plans récurrents) et antithèses (calme/ violence extrême) vient « hanter » durablement le spectateur.

Mots-clés : guérilla, violence, lyrisme, politique, mythe.

Abstract

The Mexican film *El violín* (Francisco Vargas, 2005) partakes of the will to remember somewhat forgotten rural guerilla wars, such as the *guerra sucia* in the state of Guerrero (1960s-1970s), one of several rebellions against the power of *hacendados* and *caciques*, bloodily repressed by the army. The absence of spatial and temporal landmarks, which aims at making the situation of oppression universal, is paired with a mythical discourse on the origins of the evil from which the Indian communities suffer. A sober aesthetics (use of black and white; close-ups on faces; efficient, minimalist dialogues; hiring of a photogenic, non professional actor playing the main part), based on repetitions (recurrent shots) and antitheses (calm/extreme violence), come to « haunt » the viewer lastingly.

Keywords: guerilla, warfare, violence, lyricism, politics, myth.

En dépit du succès rencontré sur plusieurs continents par le film *El Violín*¹, celui-ci n’a pu être distribué au Mexique, dans son pays d’origine, que deux ans après la fin du tournage, fin avril 2007². Il faut croire que la distribution commerciale était freinée par un sujet qui dérange

¹ Premier long métrage de Francisco Vargas, le film a remporté de nombreux prix dans des festivals internationaux (Morelia, San Sebastián, Huelva, São Paulo, Miami). Sont cités au début du générique le prix du meilleur acteur pour Ángel Tavera dans la section « Un certain regard » à Cannes en 2006, celui du 5^o concurso de Postproducción cinematográfica para América latina, le prix Casa de América de Ayuda a la Postproducción de cine Latinoamericano, et le prix CICAIE (Confederación Internacional de los Cinemas de Arte y Ensayo).

² « Les trois grands circuits de salles multiplexes avaient jugé inopportun de l’accueillir en 2006, à cause des

encore : la répression brutale des guérillas paysannes. Il peut s'agir ici, mais avec une valeur emblématique et extensive au pays et au continent latino-américain, de celle qui eut lieu dans les années 1960-1970, appelée *guerra sucia* ou *guerra de baja intensidad* et qui fut peu analysée. Elle s'inscrit dans la longue suite de rébellions contre le pouvoir des *hacendados* et caciques, réprimées dans le sang par l'armée. Ces poussées de violence qui n'ont jamais cessé sont à replacer dans « les structures d'injustice et d'oppression qui règnent sur le continent et que l'Amérique latine subit depuis des siècles »³. Les structures d'oppression, héritage de l'époque coloniale⁴, ont été combattues sans relâche, la Révolution mexicaine ayant enflammé le milieu rural par la revendication de la possession de la terre. L'idéal zapatiste ayant en grande partie échoué, la vitalité du mythe, cristallisé autour d'un héros charismatique, se réactive avec un retentissement médiatique international dans la lutte menée par l'EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) de 1994 à 2014 et son « subcomandante » Marcos. Mais il y eut des précédents, moins médiatisés : c'est le cas de cette « guerre sale » auquel le récit filmique qui nous occupe peut faire allusion, au cours de laquelle le mouvement paysan, divisé en deux branches politiquement distinctes mais réprimées dans le sang, fut dirigé d'une part par Genaro Vázquez Rojas (assassiné en 1972) et de l'autre par l'instituteur Lucio Cabañas Barrientos (tué en 1974) dans les montagnes de l'État de Guerrero⁵. Ainsi, en dépit de l'absence de repères spatio-temporels précis, propre à produire un effet universalisant (auquel contribue aussi l'usage du noir et blanc), la volonté mémorielle se traduit par l'actualisation de la situation de misère et de rébellion sous-jacente, aussi vive aujourd'hui qu'hier au Mexique. C'est pourquoi le choix des prénoms de Genaro, fils de Plutarco, (interprété par Gerardo Taracena) et du petit-fils de Plutarco, Lucio (Mario Garibaldi), ne peut être le fruit du hasard.

tensions de la campagne présidentielle, puis de la longue crise post-électorale ». (L'opinion s'interrogeait entre autres sur les « dérapages » de l'armée engagée dans des opérations contre les narcotrafiquants.) « Ce film indépendant, qui a coûté à peine un million de dollars, a obtenu, début mai, les meilleurs résultats d'exploitation après *Spiderman 3* ». Le réalisateur explique ce succès par le désir du public de voir du bon cinéma mexicain, et pas seulement des superproductions américaines. *Le Monde*, Joëlle STOLZ, 31/05/2007, « Ce petit film qui captive Mexico », <URL : www.lemonde.fr/cinema/article/2007/05/31/ce-petit-film-qui-captive-mexico_917277_3476.html?xtmc> (consulté le 30/06/2015). Voir aussi *La Jornada*, Carlos BONFIL, *El Violín*, 31/12/2006: « Hablemos este último día del año del cine mexicano que no podemos ver ». <URL: <https://libreria.jornada.com.mx>> (consulté le 03/06/2015).

³ Alain GANDOLFI, *Les Luites armées en Amérique latine*, Paris, PUF, coll. « Perspectives internationales », 1991, p. 11.

⁴ « La hacienda, survivance de la encomienda », voir Françoise AUBES, Marie-Madeleine GLADIEU et Sébastien RUTES, *Pouvoir et violence en Amérique latine*, Rennes, PUR, coll. « Didact espagnol », 2012, p. 13.

⁵ Pour l'histoire détaillée de l'insurrection et de sa répression, voir Laura CASTELLANOS, *Le Mexique en armes, Guérilla et contre-insurrection, 1943-1981*, Montréal, Lux Éditeur, 2009 [Editorial Era, México, 2007], en particulier le chapitre 3, « Le Guerrero brûle ».

Nous examinerons donc comment la mise en scène maintient avec efficacité un point d'équilibre entre réalisme quasi documentaire sur la lutte de guérilla et sa répression, et abstraction atemporelle universalisante. Nous verrons également comment l'histoire des « *hombres verdaderos* », par une planification et un montage rigoureux, exprime la répétition obsessionnelle et tragique, transcendant le désespoir par le fil ténu du discours mythique et une esthétique d'un discret lyrisme.

Le témoignage brutal

Dès l'incipit, la stratégie représentative vise à susciter l'empathie, à rendre proches du spectateur les guérilleros et leur lutte⁶. En effet, la première séquence agresse⁷ par la brutalité d'un interrogatoire comportant torture et viol de paysans par des militaires. Dans un plan fixe, la caméra posée à même le sol nous situe dans l'espace de la victime, dont les pieds nus et entravés sont au premier plan, tandis qu'envahissent le champ les bottes du bourreau et que celui-ci contourne la chaise pour se situer de l'autre côté, gardant le visage dans l'ombre alors même qu'il demande ironiquement à son prisonnier s'il voulait voir la « *cara de pendejos* » des ennemis. Cette allusion dans le discours à la problématique de la vision renvoie au cinéma à l'éternelle question de la représentation de la violence, le peu que l'on peut voir et entendre étant peut-être plus insupportable, de par la vision partielle qui voile et dévoile en même temps⁸. La composition comme l'éclairage empruntent à l'esthétique picturale⁹ : une faible lumière indirecte filtre dans la baraque à travers les planches en bois depuis la partie supérieure gauche, tandis que gémissent les prisonniers attachés et bâillonnés, assis par terre au fond. La position des spectateurs est en miroir de ces autres placés au fond, contraints de regarder, terrorisés pour avouer des secrets peut-être connus ou pas (ici la cachette des armes). Le militaire frappe le personnage dont on aperçoit le dos et dont la chaise tombe à terre, remise en place par des sbires, tandis que le pistolet qui a servi à frapper se balance en signe de menace imminente. Une série de six coupes franches interrompt les violences infligées aux prisonniers pour la courte présentation des noms d'une partie des acteurs et du titre du film. La brièveté des coupes ne rompt pas le lien sonore, laissant entendre gémissements et

⁶ Voir Victoria GARRET, « *Vidas que importan y subalternos que hablan (El Violín, de Francisco Vargas)* », <URL: <http://criticalatinoamericana.com/all-authors-page/>> (disponible le 03/06/2015).

⁷ Peu de films sont d'une telle violence dès le début. Buñuel fut bien sûr un précurseur avec *Un chien andalou* (1929).

⁸ Pour ne citer que deux exemples de l'anonymat favorisant la déshumanisation des bourreaux, on pense, en peinture, au tableau de Goya, *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814) et, au cinéma, à la première « apparition » du criminel dont on ne voit que l'ombre projetée, dans le film de Fritz Lang *M le Maudit* (1931).

⁹ Superbe photo signée Martín Boege Paré.

hurllements, avant que l'on ne voie les convulsions qui agitent les jambes du torturé. La scène de viol au premier plan à droite est cadrée de la même façon partielle. Après le titre du film, apparaît un paysage d'une paix idyllique, respiration après le climax de l'incipit, lequel aura duré en tout un peu plus de trois minutes, le temps du suspense, de l'immobilité et de l'impuissance devant la barbarie.

Après un lent panoramique jusqu'à la modeste demeure de Plutarco, on découvre celui-ci, assis sur son lit, enveloppé dans son poncho, chapeau sur la tête, digne dans sa pauvreté, qui nettoie amoureusement son violon de la main gauche, tandis qu'il le soutient de son moignon bandé à droite, avant de ranger délicatement l'instrument dans son étui. D'une autre façon qu'à l'époque d'Eisenstein, c'est ce qu'on peut nommer aussi un montage idéologique, permettant d'identifier et de caractériser immédiatement sans équivoque les deux camps et d'imposer le concept absolu de légitimité de la lutte contre un pouvoir barbare (politique et militaire) incarnant la « légalité » mais en fait marqué par la criminalisation, ceux qui ont le courage de résister étant appelés péjorativement « subversifs » dans le langage politique¹⁰.

L'aspect quasi documentaire de cette lutte inégale qui oppose au Mexique en particulier, en Amérique Latine en général, les opprimés et les oppresseurs, se manifeste tout au long du film. C'est d'abord la rencontre de Genaro au bar avec le patron qui cache des armes sous les nattes du lit dans l'arrière-boutique, et la complicité de nombreux anonymes comme la femme dans la rue qui vend des fromages et donne à Genaro un signe de reconnaissance, ou la jeune femme qui se place près de lui debout dans le camion et cache dans son corsage le message que lui passe Genaro. Au moment du retour au village, après le tour en ville sous le prétexte de gagner quelques sous en jouant de la musique (le fils accompagne son père à la guitare), c'est la débandade des paysans fuyant le village dont toutes les cabanes ont été détruites. On assiste alors à la tactique du guérillero utilisée par Genaro qui s'aplatit sur le sol et progresse comme un serpent au sein de la végétation touffue. Repéré par des militaires, il leur échappe en se cachant dans une anfractuosité de la roche. Après cette scène de suspense aboutissant à une victoire éphémère (Genaro échappe à ses poursuivants, par sa connaissance supérieure du terrain), une scène d'horreur renoue avec l'atmosphère étouffante du début, les quelques hommes qui n'ont pu s'échapper étant à genoux, obligés de supporter de grosses pierres au

¹⁰ Alain GANDOLFI, *op. cit.*, p. 41 : « Quand les institutions régulières sont faussées dans leur fonctionnement, au mépris des droits les plus élémentaires, la lutte armée apparaît à certains comme la seule issue concevable. Et la fameuse formule de la constitution française de 1793, bien que non inscrite dans les constitutions latino-américaines, prend alors toute sa signification tragique : "Quand le gouvernement viole les droits du peuple, l'insurrection est pour le peuple, et pour chaque portion du peuple, le plus sacré des droits et le plus indispensable des devoirs." »

bout de leurs bras en croix avant de tomber d'une balle dans la tête selon le bon plaisir du militaire qui tente de leur extorquer le renseignement du lieu de refuge des rebelles. Les victimes acquièrent ainsi le statut de martyrs, ayant préféré la mort à la dénonciation. Quand on parle de la violence guerrière au Mexique, on ne peut pas ne pas évoquer l'hypotexte fondateur, bien qu'inachevé et monté cinquante ans plus tard, de *¡Que viva México!* de Sergueï Eisenstein (1931-1979), documentaire qui a marqué durablement le pays, avec ses éléments plastiques reconnaissables (l'homme-paysage, le style hiératique de l'Indien), subordonnés au propos idéologique, et dont la séquence des hommes enterrés vivants est un durable paradigme au cinéma. *El Violín*, caractérisé par son aspect à mi-chemin entre documentaire et fiction et de brèves séquences d'un condensé de violence ainsi qu'une efficacité idéologique du montage, laisse transparaître cette lointaine filiation. Filiation des luttes révolutionnaires contre les tyrannies à travers les âges et les continents, filiation des représentations iconiques, tissage de mythes et de réalités.

Le montage alterné permet de passer de séquences de destructions, de torture et de crimes, à l'atmosphère apaisée du camp des réfugiés dans la montagne. C'est là que prend place le récit mythique des origines « expliquant » le dérèglement du monde et la prise de pouvoir par les barbares. Mais nous reviendrons plus tard sur les modalités et fonctions du récit mythique conté par le grand-père à son petit-fils.

La filiation des guérillas¹¹

La séquence suivante est en effet dotée d'un fort pouvoir de réactivation mémorielle : Genaro parvient au refuge des guérilleros et demande, de façon symptomatique où est le « comandante », alors qu'au générique, Fermín Martínez apparaît crédité comme « teniente ». Mais du « comandante Che Guevara » au « subcomandante Marcos », c'est la même lutte qui semble se répéter à l'infini. L'acteur, coiffé de sa casquette élimée, qui interprète le chef des rebelles dans la région, ressemble vaguement à Raúl Castro dans sa jeunesse et les images du campement où les rebelles s'entraînent évoquent des souvenirs ancrés dans la mémoire collective et, pour ceux qui les connaissent, les témoignages photographiques du reporter Enrique Meneses¹². De nombreux éléments conforment une réactivation mémorielle de la

¹¹ Rappelons que Lucio Cabañas était le petit-fils de Pablo Cabañas, un des dirigeants zapatistes de l'Armée libératrice du Sud, lors de la Révolution de 1910.

¹² Seul photographe de presse à avoir obstinément cherché les « *barbudos* » dans la sierra Maestra et à avoir gagné la confiance de Fidel, comme en attestent des photos exceptionnelles, reconnues tardivement, après la mort du journaliste (1929-2013) et valorisées récemment dans une grande rétrospective à Madrid. Voir le catalogue, Enrique MENESES, *La vida de un reportero*, Comunidad de Madrid, 2015 (exposition du 16 avril au

révolution castriste, comme la cachette dans la forêt épaisse, la traque et la mobilité pour échapper à l'ennemi, l'esprit de sacrifice des guérilleros, l'entraînement militaire pour apprendre les techniques de combat. Il y a même des complicités insoupçonnées, le peuple trouvant parfois des alliés dans les rangs même des militaires qui les traquent (un soldat donne à Plutarco un pistolet dissimulé dans un linge quand il s'en va à dos de mule, arguant l'absence du capitaine, auquel il reviendra donner sa leçon de violon le lendemain). La filiation avec le modèle de la réussite castriste va jusqu'aux différences ethniques (le lieutenant est à peine métissé alors que Genaro est doté d'un profil de stèle maya). La victoire cubaine de 1959 doit en partie sa dimension mythique à son caractère d'unicité, la tentative guévariste d'exporter le modèle de la doctrine « foquiste » ou du foyer insurrectionnel au reste du continent latino-américain ayant échoué comme on le sait¹³. La différence entre le modèle et son émule du film est que les Mexicains rebelles ne peuvent maintenir constamment l'initiative, qu'ils ont affaire à une armée bien supérieure à leurs forces, et que les sacrifices qu'ils sont prêts à consentir (rapt, viol et assassinat de leurs femmes et de leurs filles, comme c'est le cas pour Genaro) sont inefficaces pour combler l'inégalité flagrante des forces en présence. C'est ainsi que la deuxième partie du film confère tout le protagonisme au grand-père qui use de son apparence inoffensive, substituant la ruse à la force, pour tenter de tromper les militaires et d'aider la guérilla en lui faisant parvenir les armes que les rebelles ne peuvent venir chercher eux-mêmes en territoire occupé.

La véracité des personnages n'est pas pour rien dans le sentiment d'authenticité transmis par le film (film à petit budget¹⁴, équipe très réduite, acteurs non professionnels pour la plupart¹⁵...).

26 juillet, Canal Isabel II). Mais des photos des commandos révolutionnaires dans la sierra de Guerrero présentées par Laura Castellanos dans son ouvrage (*op. cit.*) présentent certains invariants iconiques (Genaro Vázquez nettoyant son fusil, la présence d'un très jeune homme souriant qui regarde la caméra) : voir photo p. 158.

¹³ Le modèle de la victoire de la révolution cubaine n'implique cependant pas l'abdication de la mexicanité. Cf. Laura CASTELLANOS, *op. cit.*, p. 142 : « Genaro [Vázquez] ne se définissait pas comme prochinois, procubain ou prosoviétique, mais comme « promexicain ». Il admirait Morelos, Vicente Guerrero, Zapata, Villa et Jaramillo. »

¹⁴ Dans la genèse du film, un court-métrage, exercice de fin d'École du réalisateur.

¹⁵ Don Ángel Tavera, à son âge avancé, signe là sa première interprétation de fiction au cinéma, après le documentaire de 2004 *Tierra caliente... se mueven los que la mueven*, dirigé par le même F. Vargas. Il a été directeur d'un groupe musical pour la préservation de la musique traditionnelle (grupo Hermanos Tavera Band), et a réellement perdu sa main droite à l'âge de treize ans (cf. bonus du DVD). Pour les effets à la fois éthiques et esthétiques de cette hybridité entre documentaire et fiction, voir Françoise HEITZ, *Carlos Sorin, filmer pour rêver*, Reims, Épure, coll. « Studia Remensia », 2012, p. 79-84.

La hantise comme esthétique et le choix du lyrisme

Nous avons déjà insisté sur l'effet produit par l'alternance de séquences d'une extrême violence avec des plans (fixes ou panoramiques) d'un paysage grandiose¹⁶ et d'un calme apaisant. Un autre effet de contraste s'impose, entre nature apparemment immuable et conflits incessants et sanglants qui opposent les humains. Outre l'effet dramatique induit par un montage reposant sur l'antithèse, le processus de répétition est une autre clé esthétique qui insiste sur la structure symbolique du récit. Ainsi en est-il des plans récurrents de Plutarco, seul ou avec son petit-fils, monté sur sa mule, plans très larges qui saisissent la vulnérabilité du petit paysan solitaire dans le cadre naturel immense. La photo en noir et blanc et le filmage du paysage ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la photographie de Gabriel Figueroa dans le cinéma classique mexicain, mais sans les effets appuyés (tels que l'émphasisation de ciels cotonneux ou d'agaves menaçants). On trouve le même effet répétitif aussi des plans de la cachette des munitions dans le champ de maïs (trois occurrences), ou des gros plans du rituel du violon tendrement sorti de son étui ou réintégré dans celui-ci.

Quand Plutarco pénètre dans son lopin de maïs, il regarde autour de lui comme si l'ennemi était aux aguets, tel un être surnaturel qui voit tout et sait tout, et comme s'il allait surgir pour le surprendre en flagrant délit. Mais comme dans tout bon film de suspense, la catastrophe surgira quand on croyait l'avoir évitée. Ainsi, c'est à la fin du film que le capitaine met en demeure le vieillard de jouer (il a récupéré le violon et sait que des balles se trouvent à sa place dans l'étui), ajoutant qu'il peut tout lui pardonner, sauf de le priver de musique. Mais nous reviendrons sur l'esthétique de la fin du film.

Deux autres séquences fondamentales dans le film mettent en évidence l'infériorité sociale allant de pair avec la supériorité morale de Plutarco : il s'agit, d'une part, de la confrontation avec l'*hacendado* et de l'autre, de l'explication mythique de leur malheur que fournit le grand-père à son petit-fils. Toutes deux ont à voir avec la raison d'être de la guérilla : la première, dans sa mise en scène réaliste d'un conflit social séculaire, la deuxième dans l'explication poético-cosmogonique de cette lutte sans fin.

La scène où le vieillard joue au plus fin avec le « patron », ainsi qu'il l'appelle, est emblématique : le propriétaire terrien, embonpoint, grosses moustaches et chapeau texan, est assis tandis que le vieil homme et l'enfant lui font face, debout : la table qui les sépare fait

¹⁶ Le générique de fin précise que le film a été tourné "en la Comunidad Rancho San Isidro (La Lobera), Ixtapaluca" (c'est-à-dire à l'est de l'État de México, à une trentaine de kilomètres des confins de la capitale).

office de frontière symbolique infranchissable entre les ennemis de toujours. La dichotomie est rendue manifeste par l'alternance des plans en champ/contre-champ et par l'opposition physique entre les personnages : blanc/indien, assis/debout, ventripotent/maigre, sourires ambigus/visage impassible... Plutarco ment le moins possible en disant qu'il a besoin de la mule du patron pour aller chercher sa bru : en réalité, celle-ci a été séquestrée par les militaires et la mule servira à porter des munitions aux rebelles réfugiés dans la montagne. Plutarco doit promettre d'apporter la totalité de sa récolte pour avoir la mule en échange. Le « patron » fait le généreux en disant qu'il va lui faire confiance¹⁷, mais lui demande de signer un papier en blanc, prétextant qu'il remplira le « contrat » par la suite. Mais à cette période de sa vie, le vieil homme ne se préoccupe plus de ses biens personnels¹⁸ et est prêt au sacrifice de ceux-ci s'il peut aider la rébellion à gagner des points. C'est ainsi qu'un gros plan suit le tracé hésitant mais parfaitement lisible de la signature symbolique : Plutarco Hidalgo. La noblesse (*hidalguía*) est bien celle du travail, du sens de la collectivité et de l'éthique, de l'attachement aux siens, et n'appartient pas aux oligarques exploiters qui dupent les pauvres pour s'enrichir encore davantage¹⁹. Le vieux musicien a obtenu ce qu'il voulait (n'étant pas solvable mais prêt à donner sa vie pour la cause, il n'a finalement rien à craindre) et le plan qui montre les deux personnages montés sur la mule, parcourant le chemin inverse n'est pas dépourvu d'humour, un certain humour picaresque de réjouissant effet pour le spectateur : tel est pris qui croyait prendre.

Lors de la veillée autour du feu dans le campement de fortune, les questions incessantes de l'enfant sur l'absence de sa mère et l'impossibilité de retourner chez eux finissent par pousser le grand-père à se lancer dans une explication qui, comme les paraboles, ne semble pas en être une. Le discours mythique emprunte vaguement au schéma du Popol-Vuh, le livre sacré des Mayas quichés, et ne va pas sans certaines ressemblances avec l'Ancien Testament, peu importe si par l'effet d'un syncrétisme tardif ou parce que les interprétations des origines du monde présentent des similitudes dans tous les récits religieux.

¹⁷ Au moment où il a fait cette déclaration et est parti chercher la feuille pour la signature, après la dénégation de Plutarco (« ¿Qué necesidad hay Plutarco, de andar de revoltosos ? » / « No señor, nosotros somos gente de trabajo, de paz », indiquant par-là que la guérilla n'est qu'une réponse à une situation d'injustice et d'abus de pouvoir), l'enfant sourit en regardant son grand-père avec admiration (ce dernier a obtenu gain de cause), un plan de coupe montre les champs tranquilles puis des pigeons sur les pignons du mur de la propriété : un coup de feu retentit hors-champ, et fait s'envoler les oiseaux, indiquant la pérennité de la menace.

¹⁸ Évoquant la révolution mexicaine, P. Vayssière insiste sur la nostalgie des terres communautaires dont les Indiens ont été dépossédés : « La seule référence mythique qui se dégage de cette longue guerre civile, la seule originalité de cette révolution, reste la référence aux sources indigènes, la nostalgie de la communauté indigène primitive (le *calpulli* et ses terres communautaires) ». Pierre VAYSSIERE, *L'Amérique latine de 1890 à nos jours*, Paris, Hachette, coll. « Carré Histoire », 2006, 3^e éd. revue et augmentée [1996], p. 65.

¹⁹ En ce sens, le film évoque un autre titre contemporain de *El Violín: La dignidad de los nadies*, 2005, documentaire de l'Argentin Pino Solanas faisant suite à *Memoria del saqueo* (2003).

En effet, la création du monde est suivie d'une plénitude primordiale dans de nombreuses cosmogonies, bientôt rompue par l'irruption du mal : « pero uno de esos dioses era muy cabrón y puso en los hombres la envidia y la ambición ». L'opposition se fait dès lors entre « los hombres verdaderos » et « los hombres ambiciosos ». La vérité est l'hypostase de la justice : les hommes injustement poursuivis sont dans leur bon droit, la lutte trouve une légitimation millénaire et sacralisante. Les ambitieux voulurent dépouiller les autres de leurs forêts, poursuit le vieil homme : acte criminel qui prend tout son sens par la mise en scène nocturne de ce petit reste de communauté paysanne, orpheline et échouée dans la montagne, ayant comme seuls protecteurs ses arbres tutélaires et séculaires. « Los hombres verdaderos vieron que esto no era justo²⁰ y pidieron ayuda a los dioses y los dioses les dijeron que su destino era luchar ». L'homme indigène n'est donc pas seulement condamné par décision divine à « gagner son pain à la sueur de son front », mais aussi à lutter contre ceux qui chercheront toujours à l'opprimer. Ainsi la lutte de guérilla, propre au monde rural, est-elle légitimée deux fois dans le film : par la trace mémorielle de la victoire castriste, dans l'histoire événementielle, et par l'injonction divine transmise par tradition orale, dans l'aire du surnaturel.

Quelque chose d'un désordre du monde qui échappe au vouloir des hommes est même présent dans l'étrange relation qui se noue entre le capitaine, issu d'un milieu modeste, qui n'a trouvé que l'enrôlement dans l'armée pour avoir une source de revenus et rêve de savoir jouer du violon, dénotant la richesse polysémique du récit filmique, non réductible à une lecture marxiste unilatérale. Son visage non dépourvu de beauté est ainsi à l'opposé des représentations traditionnelles stéréotypées des fédéraux dans le cinéma classique²¹, où le « méchant » porte sa nature démoniaque sur son visage. Un bref instant de solidarité presque surréaliste unit deux sortes de malheurs (celui du martyr et celui de la déchéance morale). Ainsi le capitaine s'attire-t-il la compréhension de sa future victime : « La vida es cabrona a veces ».

Un lyrisme discret marque ainsi la fin du film, exprimée en deux temps : la solennelle déclaration de Plutarco sommé de jouer : « se acabó la música » en même temps que la

²⁰ Sorte de parodie inversée du texte de la Genèse : « Dieu vit que cela était bon ». Autre similitude dans la violence des origines : dans le récit biblique, le meurtre d'Abel par son frère Caïn.

²¹ Citons un prototype du « méchant » de cinéma incarné par Miguel Inclán dans *Los de abajo*, dans sa version de 1939. Cf. Julia TUÑÓN, « Ouroboros en el cine y la literatura de la Revolución mexicana: *Los de abajo* de Mariano Azuela (1916), de Chano Urueta (1939) y de Servando González (1976) » in *Archivos de la Filmoteca* n° 68, « La Revolución mexicana en imágenes », oct. 2011, Valencia, voir p. 132 pour le photogramme emblématique.

caméra capte en premier plan la beauté de son visage émacié et toujours impassible²². Son impassibilité au moment de la mort imminente (coïncidant probablement avec celle de son fils, fait prisonnier), en fait une icône de tous les opprimés.

L'ellipse de la mort²³ constitue une première fin poignante qui s'opère par le fondu au noir, figure de l'effacement. Le pessimisme apparent de la réplique (qui pourrait ne pas s'appliquer seulement à *l'hic et nunc* mais être dotée d'une dimension générale), est démenti dans l'épilogue. En effet, Lucio (dont son père avait prédit l'avenir de guérillero qui ne se donne jamais pour vaincu : « Este va a salir más cabrón que usted y yo »), accompagné d'une fillette, prend la relève d'une lutte qui pour l'instant sera celle du souvenir, en chantant dans les rues (s'accompagnant cette fois à la guitare) le « *corrido* » des hommes courageux qui s'appellent Hidalgo, qui luttèrent pour la justice dans les montagnes et n'ont pu retourner chez eux. La « musique » continue donc, d'une autre façon et le film, dans une structure cyclique (comme dans un *corrido*), se termine par le plan des « gamins chaplinesques²⁴ » s'éloignant de dos, à peine lestés d'une maigre recette.

Mircea Eliade écrivait, commentant le caractère « optimiste » de l'éternel retour (en prenant pour exemple la disparition de la lune) : « [...] cet optimisme se réduit à la conscience de la *normalité* de la catastrophe cyclique, à la certitude qu'elle a un *sens* et surtout qu'elle n'est jamais *définitive* »²⁵.

Cette lecture mythique ne contredit pas la lecture plus politique, s'inscrivant dans la lutte des classes, d'un messianisme de lendemains qui, à défaut de chanter, apporterait plus de justice à « ceux d'en bas »²⁶, entêtés malgré leurs défaites à travers des luttes séculaires.

Si la guérilla revient donc hanter la planète cinéma, elle est incarnée dans *El Violín* par le visage de ce vieil homme dont le spectateur garde « la claire image »²⁷ dans sa rétine et sa conscience.

²² « A mí me intrigaba (me intriga) no tanto el “carácter nacional” como lo que oculta ese carácter: aquello que está detrás de la máscara » écrivait Octavio PAZ, *El Laberinto de la soledad*, Postdata, 1969, Madrid, Cátedra, 2009, p. 363.

²³ Expriment la détresse de tout le continent latino-américain, Gabriel García Márquez déclarait, lors de sa réception du Prix Nobel de Littérature en 1982: « Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad ». François DELPRAT et Nilda DÍAZ, *América Latina en vísperas del siglo XXI*, Paris, Masson, coll. « Español moderno », 1992, p. 19.

²⁴ Article de Pierre MURAT : « Ami, entends-tu... », *Télérama* n° 2973, 03/01/2007.

²⁵ Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », nouvelle édition revue et augmentée, 2009 [1969], p. 106. (Les mots soulignés le sont par l'auteur de l'ouvrage).

²⁶ Allusion au célèbre roman de Mariano Azuela, *Los de abajo*, 1916, cité précédemment.

²⁷ Soit dit pour parodier le chant emblématique de Carlos Puebla : « Aquí se queda la clara, / la entrañable transparencia / de tu querida presencia, / Comandante Che Guevara ».