

***Enfance clandestine*, de Benjamin Avila**

Paula Canelo

Au cours des années 1980 s'est mis en place dans la société argentine un « récit humanitaire » de la mémoire sur la militance révolutionnaire des années « 1960 à 1970 ». Ce récit, inséparable du processus de mise en examen du terrorisme d'État, fut bâti sur deux éléments centraux. Le premier fut la dépolitisation de l'identité des militants des organisations armées et son réajustement autour de leurs conditions de victimes ; le second fut l'omission des responsabilités de la société civile face à la violence¹. De même que d'autres modes d'expression culturelle, le cinéma argentin a partagé les arguments centraux de ce récit, comme le démontre *La Historia Oficial* de Luis Puenzo (1985) et *La Noche de los Lapices* de Héctor Oliveira (1986).

Les années 1990 montrent un affaiblissement de la dite « narration humanitaire ». Une nouvelle « narration militante » repolitise l'identité des disparus et militants, et revendique leur trajectoire de combattant, leur expérience subjective et le récit à la première personne². Quelques exemples de cette forme de récit sont les documentaires *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella (1994) et *Cazadores de Utopías* de David Blaustein (1995), ou le film *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999). La « narration militante » assimile le militant politique avec le « héros » ou « martyr » bloquant en grande partie la réflexion sur les responsabilités et erreurs du passé³.

Infancia clandestina (2012) est une nouvelle intervention cinématographique sur la scène des luttes pour la mémoire située dans la « narration militante ». Le cinéaste argentin Benjamin Avila, fils de disparus lors de la dernière dictature militaire argentine, qui avait, auparavant, tourné *Nietos* (2006), un documentaire sur les petits-enfants récupérés par les Grands-Mères de la « Plaza de Mayo », réalise ici son premier film de fiction.

Essentiellement autobiographique, *Infancia clandestina* raconte l'histoire de Juan (Teo Gutiérrez Romero), un enfant argentin de 12 ans et de sa famille composée de ses parents (Natalia Oreiro et César Troncoso), de son oncle (Ernesto Alterio), militants guerrilleros, et de sa petite sœur. Faisant appel à des images typiquement enfantines (dessins, cartes postales, bandes-dessinées) les premières scènes du film

¹ Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca más*, Buenos Aires, Silo XXI, 2008, p. 127.

² R. Otero, « La repolitisation de l'histoire des années soixante et soixante-dix : une nouvelle étape dans la présentation du passé récent », dans AA.VV., *La sociedad argentina hoy frente a los años 70*, Buenos Aires, EUDEBA, 2010, p. 69 et suiv.

³ Hugo Vezzetti, *Pasado y Presente*, Buenos Aires, Silo XXI, p. 202.

retracent la trajectoire familiale entre 1974 et 1979. La famille a dû s'exiler à cause des « persécutions et assassinats » dont sont victimes les « militants sociaux et révolutionnaires ». Lorsqu'à la fin de la décennie 1970, les dirigeants de l'organisation révolutionnaire « Montoneros », depuis leur exil à Cuba, commencent « l'Opération controffensive », les parents de Juan font partie des quelques militants qui reviennent en Argentine avec leurs enfants.

Infancia clandestina débute avec le retour secret de la famille de Juan (dont le nom clandestin est Ernesto, comme le « Che » Guevara) dans cette Argentine dictatoriale. À partir de cet instant commence la progression vers un dénouement tragique prévisible, à travers deux tensions fondamentales.

La première oppose la responsabilité familiale et l'engagement militant. La visite surprise de la grand-mère de l'enfant (Cristina Banegas) provoque un premier affrontement entre le père de Juan, angoissé par le danger que court sa famille, et l'oncle Beto, qui incarne les qualités du héros révolutionnaire : conviction, jeunesse, sacrifice. Face aux protestations d'Horacio devant les risques encourus par la présence de la grand-mère, Beto réplique : « Il ne fallait pas avoir une famille ! Regarde-moi ! Libre comme un oiseau ! » Le deuxième affrontement survient quand la grand-mère, à la fin d'un repas, parle des militants qui ne veulent rien entendre : la folie indiscutable d'une « controffensive » rebelle en pleine répression dictatoriale. « Je ne comprends pas pourquoi ils sont revenus à ce moment précis, [...] il faut qu'ils partent, ils sont en danger, ils tuent des gens ! » attaque la grand-mère. « Je ne supporte pas ta peur, tu es une froussarde, Maman, pendant ta chienne de vie, as-tu fait quelque chose pour les autres ! Tu ne me connais pas ? Tu ne sais pas comment je pense ? », répond la mère de Juan, incarnation idéalisée de l'héroïne militante, belle, tendre et féroce. La tension entre famille et militants éclate en la personne de Juan lui-même à la suite de la mort violente de l'oncle Beto qui, découvert en pleine rue par les forces de sécurité de la dictature, se fait sauter avec une grenade. Quand son père raconte crûment cette mort « héroïque », l'enfant désespéré affirme : « Moi, j'avais besoin de lui vivant, pour qui se prend-il ? » Un peu plus tard, Juan propose à Maria, son premier amour, de fuir loin du contrôle familial et la fillette lui répond par la négative : « Tu es fou ? Comment pourrais-je abandonner ma famille ? »

La deuxième tension de ce film se situe entre la normalité et la clandestinité. Pendant l'enfance de Juan/Ernesto, les deux se partagent le quotidien du foyer, où l'organisation a installé son QG d'opérations secrètes. Là, au milieu des biberons de la petite sœur de Juan et de la vaisselle familiale, s'étale toute l'imagerie classique de la clandestinité militante : armes à feu, fausse documentation, argent en espèces, matériel de propagande. Les hiérarchies familiales s'enchevêtrent avec celles de l'organisation, les réunions familiales avec les meetings politiques, les personnes connues avec les inconnues. Le climat de peur permanent n'est interrompu que par de brefs moments de bonheur. Quelques éléments de la clandestinité changent de sens dans les espaces de normalité. Les armes de la famille sont utilisées par Juan aussi bien pour viser sa mère quand elle le réveille d'un cauchemar sur sa propre mort que pour impressionner Maria par un tir à blanc dans un parc d'attractions. Les caisses de cacahuètes au chocolat, façade commerciale de la famille, contiennent

aussi bien des munitions et l'argent de l'organisation qu'elles représentent les liens d'affection de Juan et son oncle. Le bandeau, qui couvre les yeux des visiteurs pour cacher le véritable emplacement de la maison familiale, sert aussi aux enfants pour jouer à colin-maillard.

Cette prétendue compatibilité entre normalité et clandestinité se fissure néanmoins à l'école. Faux nom, faux documents, faux accent et fausse date de naissance sont une charge trop grande pour l'enfant, d'autant que la « normalisation » scolaire s'oppose au discours révolutionnaire familial. Mais, c'est dans cet espace de « normalité » scolaire que l'enfant rencontre le bonheur d'un premier amour. Ainsi, la défense de cette normalité conquise amène Juan à critiquer ses parents quand, après la mort de l'oncle Beto, ceux-ci lui interdisent de retourner à l'école : « Maintenant, il te faut aider Maman à désarmer toute la maison. » La rébellion de l'enfant, un des grands passages du film, consiste à faire sa propre expérience de la clandestinité : il vole de l'argent et des documents, et s'enfuit de la maison pour proposer à son premier amour de s'exiler ensemble.

Délibérément émouvant, *Infancia clandestina* cherche à accrocher affectivement un large public, spécialement par la mise en scène soignée de certains épisodes intimes de l'enfance : une sieste sur l'herbe, le premier baiser, les fêtes de famille. Cependant, par rapport aux luttes pour la mémoire, elle garde les limites du « récit militant » et de la revendication non critique de la guérilla armée. En définitive, il s'agit d'un hommage intime et amoureux d'un fils à sa mère.