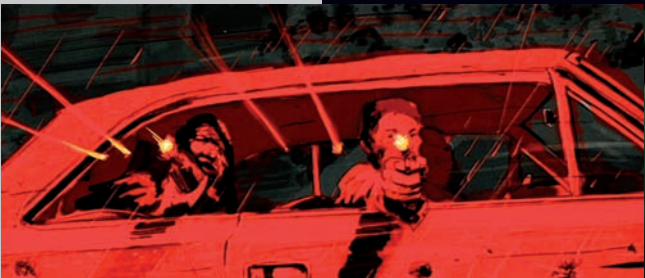


**BENJAMÍN ÁVILA**

# Enfance clandestine



## L'AVANT FILM

- L'affiche** 1  
Portrait d'une enfance confisquée
- Réalisateur & Genèse** 2  
« Les images et encore plus les histoires m'ont toujours ému »

## LE FILM

- Analyse du scénario** 5  
Chronique d'une enfance dépossédée
- Découpage séquentiel** 7
- Personnages** 8  
Une famille en résistance
- Mise en scène & Signification** 10  
Dans les yeux de Juan
- Analyse d'une séquence** 14  
*Ne te trahis pas !*
- Bande-son** 16  
Le son du passé

## AUTOUR DU FILM

- Enfance et dictature dans les cinémas d'Amérique latine** 17
- Juan / Antoine / Malik : trois regards caméra** 19
- Bibliographie & Infos** 20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)  
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM  
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2016

# SYNOPSIS

Argentine, 1975 : lorsque Horacio et Cristina rentrent chez eux avec leur fils de 12 ans, Juan, on leur tire dessus. Membres de l'organisation *Montoneros* en lutte contre la junte militaire, ils s'exilent à Cuba.

Ils rentreront en 1979 pour lancer la *contre-offensive*. Juan revient de son côté sous un faux nom, Ernesto Estrada, avec sa petite sœur ; pris en charge par Beto, le frère de leur père, lui aussi militant révolutionnaire, ils retrouvent leurs parents.

Juan entre alors en clandestinité avec sa famille qui, sous le couvert d'un négoce de cacahuètes au chocolat, va organiser la lutte contre le pouvoir. À l'école il doit perdre son accent cubain et subir le lever des couleurs. Chez lui, il découvre l'organisation révolutionnaire dont son père est le chef.

Juan est fasciné par María, une fille de sa classe. Il l'intrigue, d'autant plus qu'il refuse de hisser le drapeau et qu'il doit se battre avec un copain qui l'a traité de trouillard. C'est Beto, qui vient de se sortir d'une action militante ratée, qui règle l'affaire à l'école. Il devient pour Juan un modèle et un complice. C'est lui qui organise et anime l'anniversaire de son neveu et qui va amener en catimini sa grand-mère maternelle. Horacio y voit une faute pour un révolutionnaire clandestin ; Beto pense au contraire qu'il faut savoir être heureux. C'est lui qui explique à Juan comment séduire María lors de la prochaine sortie scolaire.

Les deux amoureux renforcent en effet leur relation. Au retour, Juan apprend la disparition de Beto qui s'est donné la mort alors qu'il allait être arrêté. Triste et en colère, il dérobe de l'argent destiné à la lutte politique et emmène María dans un parc d'attractions où ils vont se jurer fidélité. Mais María le quitte brutalement, effrayée par l'argent que Juan sort de sa poche.

Juan rentre chez lui, accueilli tendrement par son père. Il le voit partir le lendemain et apprend par la télévision qu'il a été tué par les forces de l'ordre. Il est à son tour arrêté, sa mère et sa petite sœur disparaissent. Après un interrogatoire où il refusera de donner son vrai nom, Juan est déposé devant la maison de sa grand-mère.

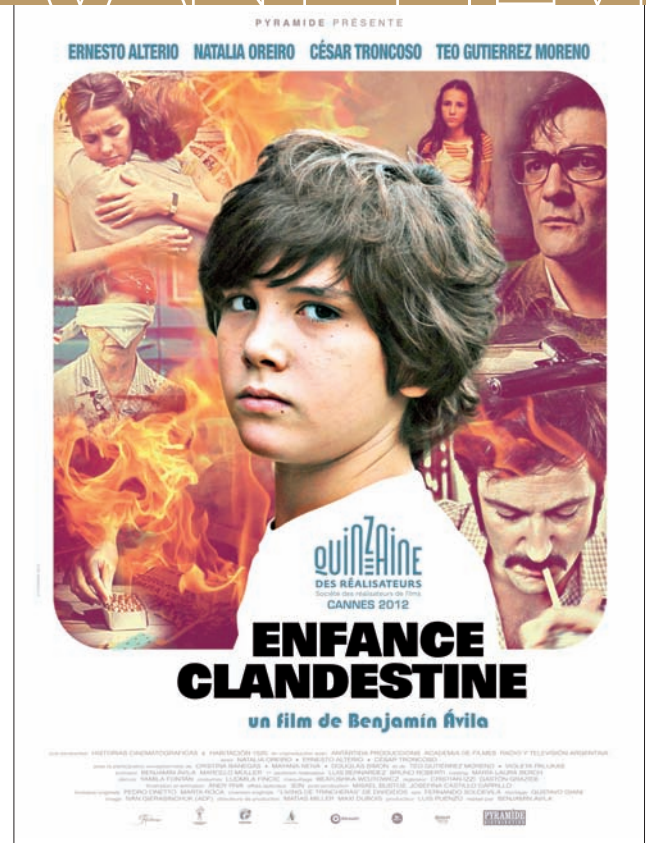
## L'AFFICHE

## Portrait d'une enfance confisquée

Le portrait d'un jeune garçon en buste occupe les deux tiers de l'affiche. Son regard fermé, un rien rancunier, se porte vers un point hors champ. Il s'inscrit dans un cadre où se succèdent, sans frontières distinctes, une tapisserie de personnages et d'actions, disposés en rayon autour de son visage ; son regard est au centre de ces fragments d'existences familiaires, comme s'ouvrirait sur le monde le diaphragme à iris d'un appareil photo. À la différence des couleurs naturelles du buste, ce fond est étalonné dans une dominante violacée, comme décolorée. On note deux gros plans : celui d'une arme à feu et celui d'une main prélevant dans une petite boîte ce qui pourrait être des balles, posées sur un journal à la une en caractères gras : *Organizarse para vencer*<sup>1</sup>. De là s'échappe une flamme symbolique qui cerne plusieurs scènes et gagne même les cheveux de l'homme à la cigarette, comme une immolation par le feu.

Ce **tableau au jeune garçon** nous livre déjà un riche programme narratif qui s'articule autour d'une vie d'enfant immergée dans le danger et la violence, générant des sentiments forts et des choix de vie douloureux.

Mais c'est le titre du film, *Enfance clandestine*, qui le rend encore plus lisible en mordant sur le bas du T-shirt blanc de l'enfant, en caractères noirs : cette vie est bien celle de *son enfance*. Sa qualification de *clandestine* va se lire à deux niveaux : **une enfance cachée** parce que dans un contexte hors-la-loi où les adultes l'entourant sont impliqués (une arme et des balles, des regards anxieux ou bandés) ; **une enfance confisquée**, spoliée de ce qu'elle aurait dû être en matière de joie de vivre, d'innocence ou d'émerveillement (la forte étreinte filiale, la jeune fille esseulée). *L'hispanité* du film qui s'affiche sur le journal en espagnol sous la boîte de balles, mais surtout par les noms (les acteurs en haut de l'affiche, le réalisateur, Benjamin Ávila, et, pour qui a de bons yeux, les noms de l'équipe technique tout en bas), pourrait alors renvoyer à la chronique d'une enfance traumatisée pendant les dictatures et leurs résistants qui ont



agité l'Espagne et les pays latino-américains de langue castillane. Il reste un élément auquel il faut faire un sort car il attire l'attention, non seulement en occupant le centre de l'affiche, mais pour ses lettres bleues sur le T-shirt blanc du jeune garçon (en ferait-il la promotion ?) : le logo de la *Quinzaine des réalisateurs*, assorti de *Cannes 2012*. Certes, il s'agit bien de l'affiche française conçue par la société de distribution Pyramide Films qui utilise la sélection cannoise comme levier promotionnel du film ; mais on précisera que c'est bien cette section parallèle, proposée par la *Société des réalisateurs de films*<sup>2</sup> qui a choisi le film de Benjamin Ávila, l'a montré en avant-première et a joué un rôle non négligeable dans sa notoriété mondiale.

1) *S'organiser pour vaincre*.

2) Association de cinéastes se donnant pour mission de défendre les libertés artistiques et les intérêts professionnels de la création cinématographique. *La Quinzaine des réalisateurs* sélectionne des films de tous horizons, réalisés par des cinéastes peu ou pas connus, représentatifs des cinémas du monde.

## PISTES DE TRAVAIL

- Cette affiche est le portrait d'un jeune garçon comme on en fait en peinture et en photographie : à quoi le reconnaît-on ?
- On a disposé derrière, comme sur la toile de fond d'un studio photo, différents personnages, actions ou objets dont le garçon est le centre : décrivez-les et proposez des hypothèses de liens narratifs avec lui.
- Le titre du film ordonne tous les éléments iconographiques autour du mot « *enfance* » : pourquoi est-elle qualifiée de « *clandestine* » ?

# RÉALISATEUR GENÈSE

« Les images et encore plus les histoires m'ont toujours ému »<sup>1</sup>

## Filmographie

- 1994 *Ricardo Alventosa, en honor a su obra* (court métrage)
- 1994 *La triste y penosa historia de Mateo Praxedes Calsado* (court métrage)
- 1995 *Fotografía de mi infancia* (court métrage)
- 1995 *Paco* (court métrage)
- 1997 *Dando la vuelta al perro* (court métrage)
- 2002 *La gotera* (court métrage)
- 2003 *Veo veo* (court métrage)
- 2004 *Nietos (Identidad y memoria)* (documentaire)
- 2011 *Infancia clandestina (Enfance clandestine)*
- 2016 *Pimienta roja* (long métrage de fiction en tournage)

Benjamín Ávila est aussi producteur de films pour la télévision et le cinéma au sein d'une société qu'il anime avec Lorena Muñoz et Maximiliano Dubois, *Habitación 1520*.



## Apprentissages

Benjamín Ávila naît en 1972 à Ramos Mejía en Argentine. À l'âge de 4 ans, il part en exil à Cuba avec son frère et ses parents, militants *Montoneros*<sup>2</sup>. En 1979, année du retour de la famille au pays, la mère de Benjamin est arrêtée et déclarée *disparue* ; le petit garçon est remis à sa grand-mère. Son frère Martín est enlevé et va grandir sous une fausse identité, dans une autre famille. Cette terrible expérience le marquera à jamais : il devient l'héritier d'une mémoire familiale et historique dont témoignera son travail de création cinématographique.

Il rejoint son père dans la province de Tucumán. Il est attiré par l'univers des images et des sons dans lequel celui-ci travaille, administrateur de la chaîne de télévision *Canal 10*, et par ailleurs acteur et architecte. Séduit très tôt par la photographie, il apprend à regarder et cadrer le monde avec comme modèles les clichés de André Kertész et de Henri Cartier-Bresson. Il s'inscrit au département Image et Son de l'université de Buenos Aires où il se perfectionne en photographie, apprend le jeu d'acteur et le cinéma ; il est stagiaire monteur sur des films de Raúl Perrone et de Diego Lerman. Il finit ses études en 1996 après avoir réalisé plusieurs courts métrages dont *La triste y penosa historia de Mateo Praxedes Calsado*, d'après *Le manteau* de Nicolas Gogol, meilleur film au festival du cinéma indépendant de Villa Gesell en 1994. Il commence alors une carrière professionnelle comme directeur de la photographie, aussi bien au cinéma, à la télévision que dans la publicité. Monteur de bandes-annonces et de clips à *TV América*, puis pour la société de production *Triada*, il fonde en 1997 à Buenos Aires le festival *L'Indépendant*, consacré aux films non commerciaux.

## Enseignant, producteur et réalisateur

Mais, c'est en devenant à son tour, de 1999 à 2001, enseignant à l'EICTV (*Escuela Internacional de Cine y Televisión*) de Cuba que Benjamín Ávila affirme sa conception du cinéma. Il y réalise *La gotera*, court métrage sélectionné par plusieurs festivals internationaux, dont celui de Clermont-Ferrand, où il était en compétition officielle en 2003 : dans un style sobre et rigoureux, il met en scène une femme d'âge mûr qui, à quelques minutes du passage à l'an 2000, revoit les moments difficiles de sa vie



Nietos (*Identidad y memoria*)

avec ceux qui l'ont quittée : son père, son mari et son fils. Deux sons récurrents rythment, chacun à leur manière, ce retour douloureux dans le passé : la clochette qu'elle porte à son cou, offerte par son père, et les gouttes d'eau du robinet du lavabo qui fuit dans sa salle de bain. Ce portrait rugueux et sensible d'une femme qui réexamine son histoire s'appuie sur de fortes convictions cinématographiques qu'il s'est forgées en fréquentant les œuvres de Ken Loach, de Wim Wenders et surtout de Krzysztof Kieslowski dont il a suivi un séminaire en 1995<sup>3</sup>. C'est d'ailleurs en hommage à *Paris, Texas* qu'il fonde, à son retour de Cuba, une société de production avec la réalisatrice Lorena Muñoz et le producteur Maximiliano Dubois, *Habitación 1520*<sup>4</sup>. Soutenu financièrement par l'Institut national du cinéma et des arts audiovisuels (INCAA), organe de soutien au cinéma national, ce collectif de production, outre l'accompagnement financier et artistique de nombreux longs métrages documentaires, de fiction ou de séries télévisées, va devenir partenaire de *Encuentro*, chaîne éducative du ministère de l'Éducation nationale et plus particulièrement de son volet jeune public, *Pakapaka*.

## Vers un cinéma de la reconstruction mémorielle

En 2004, Benjamín Ávila reprend et remodèle un projet du cinéaste Daniel Cabezas consacré aux *Grands-mères de la Place de Mai*<sup>5</sup>. Le travail de cette infatigable association touchait de près le cinéaste : Martín, son frère, enfant volé à ses parents, avait en effet retrouvé sa véritable identité en 1984, grâce au travail des *Grands-mères*. *Nietos (Identidad y memoria)*, long métrage documentaire, donne la parole à des *enfants disparus* (ils ont aujourd'hui une trentaine d'années) qui témoignent à la première personne. « Je crois, dit le cinéaste, que ma génération peut apporter un nouveau point de vue sur la dictature... Le point de vue des petits-enfants n'est plus au passé mais au présent. »

Cette attention à l'enfance, et particulièrement aux enfants, témoins et mémoires des années cruelles de la dictature, Benjamín Ávila va à nouveau la manifester dans le court métrage *Vevo vevo* qu'il réalise en 2007 : en 1977, Juan a 8 ans ; il n'a pas vu son père depuis 3 ans. L'institutrice demande aux enfants d'apporter à l'école une photo de leurs papas. Juan n'a pas de photo de son père parce qu'à la maison toutes ses traces ont disparu ; il se met alors en quête de l'image perdue qui le mènera à la vérité : son père était un militant *Montonero* clandestin. Le petit Juan ne gardera pas les yeux bandés devant l'horreur de la répression qui lui enlève son père : il voit<sup>6</sup> l'annonce de son arrestation à la télévision. Il vient de perdre son enfance. *Vevo vevo* est la maquette, cinq ans avant, d'*Enfance clandestine*.



Vevo vevo

## Genèse du film

Benjamín Ávila ancre ce besoin impérieux des jeunes cinéastes argentins des années 2000 « d'observer les fantômes de leur pays »<sup>7</sup> dans sa propre histoire. En 1985 sort en Argentine le film de Luis Puenzo, *La historia oficial* qui, alors que les braises de la dictature sont encore rougeoyantes, décrit la découverte brutale des horreurs des années Videla par ceux qui ne pouvaient pas et ne voulaient pas les voir<sup>8</sup>. Le film marquera la cinématographie argentine contemporaine<sup>9</sup>. C'est en coproduction avec *Historias cinematográficas*, la société de Luis Puenzo, qu'Ávila se lance dans la réalisation d'*Enfance clandestine*. Mais c'est dans la spécificité de ses intentions et de ses choix artistiques qu'il va affirmer sa différence. Refusant de faire un énième film sur les disparus, se préservant le plus possible de l'autobiographie, il va d'abord inscrire son film dans le regard d'un enfant<sup>10</sup>. Il va ensuite changer l'image classique de la clandestinité, en l'inscrivant dans le quotidien de son protagoniste ou, du côté des parents militants, en parlant moins de peur que d'élan vers un idéal. Il va enfin rendre compte de toute la complexité de ce moment grave de l'histoire argentine, qu'il a mesurée auprès des *disparus* filmés dans le documentaire *Nietos*.



Vevo vevo

Ávila, comme d'autres jeunes cinéastes argentins des années 2000, enfants pendant la dictature, va reconstruire l'Histoire *non par le souvenir, mais par l'investissement imaginaire et la création*<sup>11</sup>. Pour cela il reforme avec son ami brésilien Marcelo Müller le duo de scénaristes de *Vevo vevo*. Pour « se défaire, dit-il, de sa propre histoire » (sauf à la fin du film où Juan, comme Benjamín est remis à sa grand-mère), il organise le récit autour de l'initiation de son personnage principal à la vie militante de ses parents et à ses premiers émois amoureux. Pour ce faire il lui donne l'âge charnière de la fin de l'enfance (12 ans) ; il crée le personnage de l'oncle Beto, initiateur du jeune garçon ; il fait mourir son père, signe cruel de l'échec des *Montoneros*. Il développe enfin et surtout l'imaginaire de Juan qui passera par l'onirisme, le dessin et les vignettes animées confiés au plasticien Andy Riva.

En 2016, Benjamín Ávila prépare, en coproduction avec le cinéaste bolivien Jorge Sanjinés<sup>12</sup>, *Pimienta roja*, un film sur une figure féminine historique de la résistance à la colonisation espagnole au XIX<sup>e</sup> siècle, Juana de Padilla : les thèmes de l'identité et de la mémoire ne sont pas près de le quitter, ni la conviction du rôle déterminant des femmes, comme sa mère, dans la lutte pour une société plus juste.

1) Benjamín Ávila, « ¿Porqué filmo ? », Grupokane, revue électronique argentine de cinéma (mars 2011).

2) Organisation révolutionnaire argentine, les *Montoneros* se sont battus entre 1970 et 1979 contre la dictature militaire et pour le retour au pouvoir de Juan Perón. Mais ils furent progressivement abandonnés par le mouvement péroniste parce que plus radicaux dans leurs choix économiques et politiques. Isolés puis contraints à la clandestinité, beaucoup furent assassinés ou portés disparus. Les cadres *Montoneros* s'exilent à Cuba jusqu'en 1979 où ils décident de rentrer au pays pour mener une *contre-offensive*. Elle se solde par des arrestations, des morts et des disparitions massives.

3) Sur son blog, Benjamín Ávila parle ainsi de ses cinéastes référents : « Wim pour sa liberté, Loach pour son engagement et Krzysztof pour sa poésie, sa sensibilité, et bien d'autres choses. »

4) Dans le film de Wim Wenders *Paris, Texas*, la chambre 1520 de l'hôtel Meridian de Houston est le lieu où le jeune Hunter retrouve sa mère, Jane, qui a quitté son père, Travis, depuis quatre ans.

5) Les *Grands-mères de la Place de Mai* est une ONG argentine dont le but est de localiser et de restituer à leurs familles légitimes tous les enfants enlevés et disparus pendant la dictature militaire (1976-1983). En 2015, les *Grands-mères* avaient retrouvé l'identité de 118 enfants sur quelque 500 disparus.

6) Le titre du film, *Vevo vevo (Je vois, je vois)*, est le refrain d'une comptine à laquelle jouent Juan et son amie Eva.

7) L'expression est de Thomas Messias dans son ouvrage *Le nouveau cinéma argentin*, Playlist Society, p. 13.

8) 1983, les derniers mois de la dictature argentine. Alicia, professeure d'histoire, épouse d'un dirigeant du régime et mère d'une petite fille adoptive, Gaby, entend son amie Ana, de retour d'exil, lui raconter les tortures que lui a fait subir la junte. Elle est prise d'un doute en découvrant le combat des mères de la place de Mai : et si Gaby était l'un des bébés volés par la junte ?

9) Plusieurs films de jeunes cinéastes argentins ont pour sujet la dictature militaire et le personnage de l'enfant y occupe une place prépondérante (*Kamchatka* de Marcelo Piñeyro, *Cordero de Dios* de Lucía Cedrón, *Andrés no quiere dormir la siesta* de Daniel Bustamante, *El premio* de Paula Markovitch).

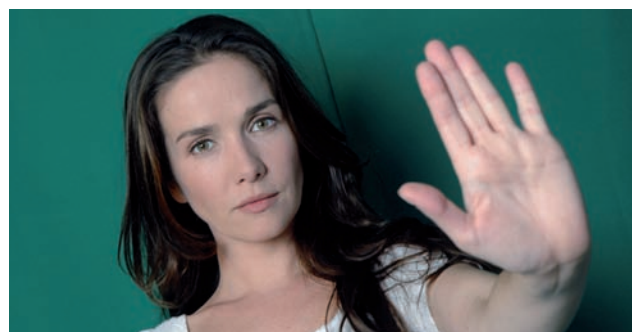
10) Pour cela, Benjamín Ávila dit avoir été beaucoup inspiré par deux films qui racontent le monde à hauteur d'enfants : *Papa est en voyage d'affaires* d'Emir Kusturica (Yougoslavie, 1985) et *Ma vie de chien* de Lasse Halström (Suède, 1985).

11) Sophie Dufays, « L'enfant : corps témoin de l'histoire dans *Enfance clandestine* » dans *Le Nouveau du cinéma argentin*, *CinémaAction*, édit. Corlet, 2015, page 171.

12) Jorge Sanjinés dénonce l'exploitation du peuple indien. Il est l'auteur en 1971 du film *Le Courage du peuple*.



Ernesto Federico Alterio.



Natalia Oreiro.



César Troncoso.

## Acteurs – Actrice

### Ernesto Federico Alterio

Né le 25 septembre 1970 à Buenos Aires. Il est le fils de l'acteur Hector Alterio qui, en raison de son activisme politique de gauche, a dû quitter l'Argentine pendant la dictature de Videla (il tient d'ailleurs le rôle de Roberto, proche du régime militaire et mari d'Alicia dans *La historia oficial* de Luis Puenzo en 1985). Il doit ses prénoms à Ernesto « Che » Guevara et au poète espagnol assassiné par les Franquistes, Federico Garcia Lorca. Exilé en Espagne avec sa famille, il commence des études de Biologie et d'Histoire qu'il abandonne vite pour une école de théâtre madrilène. Il débute au cinéma dans des courts métrages et se fait vraiment remarquer dans *Los años bárbaros* du cinéaste espagnol Fernando Colomo (1999). Il a tourné avec le cinéaste argentin Marcelo Piñeyro (*El método* en 2005 et *Las viudas de los jueves* en 2009) et pour la télévision avec le réalisateur espagnol Juan Antonio Bardem. Ernesto Alterio est aussi un acteur qui n'hésite pas à s'engager pour des causes politiques comme

la dénonciation du nationalisme ethnique de Slobodan Milosevic en 1998.

### Natalia Oreiro

Née le 19 mai 1977 à Montevideo en Uruguay. Elle commence une carrière de mannequin à l'âge de 12 ans, joue dans des publicités et chante dans la troupe de l'artiste brésilienne Xuxa. À 16 ans, avec le consentement de ses parents, elle déménage à Buenos Aires, où elle commence une carrière d'actrice de *telenovelas*. Elle va alors mener une double carrière d'actrice (en 1998, elle joue le rôle principal dans *Un argentino a Nueva York* de Juan José Jusid) et de chanteuse (*Miss Tacuarembó*, 2010). En 2002, elle se marie avec Ricardo Mollo, meneur du groupe argentin *Divididos* (qui signe la chanson *Living de trincheras* d'*Enfance clandestine*). Elle vient de terminer le tournage d'un film musical, *Gilda. No me arrepiento de este amor*, sous la direction de Lorena Muñoz, associée de Benjamín Ávila dans la société de production *Habitación 1520*.

### César Troncoso

Né le 5 avril 1963 à Montevideo en Uruguay. Il entreprend des études de théâtre tout en travaillant dans un bureau comptable. Il se fait vite reconnaître au théâtre par sa capacité à entrer dans la peau de personnages très divers. Il joue aussi dans des séries télévisées. En 2003, il aborde le cinéma avec *El viaje hacia el mar* de Guillermo Casanova, cinéaste argentin, film nommé aux Goya 2004. Mais c'est dans le film de deux cinéastes uruguayens, César Charlone et Enrique Fernández, *El baño del Papa*, qu'il obtient une belle reconnaissance de la critique. Il enchaîne dès lors de nombreux films en Amérique latine, parmi lesquels *Mal Día Para Pescar (Sale temps pour les pêcheurs)*, Alvaro Brechner, 2009), *El cuarto de Leo (La Chambre de Leo)*, Enrique Buchichio, 2009) et *Faroeste Caboclo (Brazilian western)*, René Sampaio, 2013). Enfin, il prête sa voix en 2015 pour le film d'animation *Anina*, réalisé par Alfredo Soderguit.



# ANALYSE DU SCÉNARIO

## Chronique d'une enfance dépossédée



*Enfance clandestine* raconte la quête d'identité d'un enfant : cet enjeu narratif, au cœur des récits d'initiation, prend ici une envergure inédite au regard du contexte de l'Argentine de la fin des années 1970, celui du film. Quand on naît dans une famille de *Montoneros*, clandestins car en lutte contre la dictature militaire, mais continuant une vie familiale « normale », les épreuves qui jalonnent la découverte de soi et du monde se corsent. Pour raconter ce périple, le film réunit la force de la chronique et l'imaginaire de l'enfance<sup>1</sup>.

Le film se déroule sur l'année 1979 (du retour d'exil de la famille à la mort du père, l'arrestation de la mère et le placement des enfants) qui verra Juan quitter l'enfance. Il va déployer, dans le regard du jeune garçon, deux lignes narratives qui s'entrelacent : la lutte politique des parents et la fin de l'enfance de Juan. Et cela à travers quatre moments clés : la création de la cellule *Montoneros* (séquence 6) et ses conséquences, disséminées tout au long du récit ; l'anniversaire d'Ernesto (séquences 13 à 18) ; la sortie scolaire (séquences 20 à 22) ; la fugue (séquences 27 à 29). Le récit du réseau guérillero – de sa mise en place à son élimination – inclut l'éducation politique de l'enfant qui vit en paria sa vie scolaire et son éveil amoureux. Il fera ainsi amèrement coexister l'adhésion aux idées révolutionnaires de ses parents avec ses aspirations de jeune adolescent. De retour de son escapade ratée avec María, il ronge sa colère en râpant son poing serré sur la paroi granuleuse du mur de sa chambre, déchiré de sentiments contraires<sup>2</sup>.

Ainsi, la spécificité scénaristique du film articule deux formes narratives : une *chronique réaliste* (l'activisme familial et la vie scolaire d'Ernesto) ; un récit romanesque où l'action symbolique domine (le suicide de Beto, la fugue de Juan)<sup>3</sup>.

Deux séquences d'ouverture brossent, en neuf minutes, quatre années de la vie mouvementée d'une famille de militants péronistes. Le prologue (séquence 1) en montre la vie menacée, origine de l'expatriation. La seconde séquence, celle du générique, raconte l'exil brésilien et cubain puis le retour en Argentine. Cette entrée en matière est un condensé du double visage de la famille, animé de la même ardeur : celui du militantisme révolutionnaire, celui d'une vie familiale unie<sup>4</sup>.

Dans le regard de Juan, le film fait donc une chronique documentée de la lutte des parents et de la vie scolaire d'Ernesto. Chacune est placée sous le signe du secret et du double (faux noms, lieux à double fond comme la maison ou la camionnette ; activités normées pour donner le change, comme le commerce des cacahuètes au chocolat). Ce que Juan apprend du militantisme de ses parents aiguise son regard critique à l'école. Lancé dès le retour de Cuba à la séquence 6, le récit activiste a pour centre la maison, nid familial et base clandestine ; de là, seront perçus par Juan les échos de l'action armée des militants, comme le rendez-vous piégé de Beto, suivi d'une crainte de perquisition policière (séquence 10). Enfin, des conflits et des échecs jalonnent la chronique : le refus d'Ernesto de hisser le drapeau (séquence 11), l'affrontement entre Cristina et sa mère sur les limites de l'engagement politique (séquence 18), les actions aventureuses de Beto (séquence 25) ou le démantèlement de la cellule familiale et militante (séquence 33).

Ce versant chronique du film se constitue, chemin faisant, en fait romanesque. Décollant de la réalité quasi autobiographique des faits racontés, moins soucieux de vraisemblance, le récit se lâche dans la liberté de la fiction et les événements prennent une valeur symbolique s'appuyant sur la certitude du cinéaste que « À l'origine, les idées ont toujours une racine émotive, tout concept politique ou social surgit d'une interrogation sensible. »<sup>5</sup> Dans cette veine du film, l'intrigue amoureuse du jeune garçon (thème récurrent des récits d'initiation) à la séquence 7, nourrie des leçons militantes (séquence 6 : le lyrisme révolutionnaire), de la complicité maternelle (séquence 9 : les aveux au parc), de l'initiation à l'amour par l'oncle (séquence 19), occupe une place décisive. Elle conduit Juan à « enfreindre les instructions de ses parents, à interroger leur doctrine militante, et finalement à jouer le rôle d'un adulte »<sup>6</sup>. Par trois fois Juan s'affranchira du poids du réel et l'interprétera par le prisme du rêve, nourrissant le versant romanesque du film (à la naissance de son attrait pour María ; à propos du suicide de Beto ; à la mort du père). L'épisode de la sortie scolaire (séquence 21) réunit Ernesto et María, rencontre paradisiaque et préfiguration de la fugue à venir. La figure mythique de Beto, électron libre épicurien de l'idéologie militante, martyr de la révolution, lance l'épisode le plus chimérique du film, la fugue amoureuse du jeune garçon où Juan met en pratique le « *Ne te trahis pas !* » de son oncle. Alternative merveilleuse lui permettant de décider de sa propre vie, la fugue est la réponse de Juan à la mort de Beto : il ne subit plus, il agit. Au dernier plan du film le jeune garçon s'avance vers la porte de la maison de sa grand-mère ; anéanti, il vient de perdre sa famille, ses rêves, son innocence. D'une voix ferme, dans un regard caméra résolu et douloureux à la fois, il revendique sa seule identité : « *Je suis Juan* ».

1) « *Enfance clandestine* combine des conventions génériques, thématiques et stylistiques du récit d'initiation, du mélodrame familial et de la fable politique. » Sophie Dufays, *art. cit.*, p. 171.

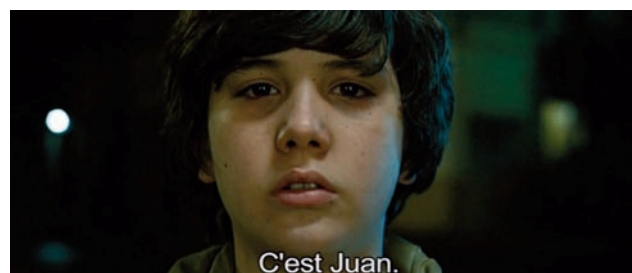
2) Juliette Binoche, alias *Julie*, se meurtrit les mains sur un mur dans *Bleu* de Krzysztof Kieslowski (1993), cinéaste référent de Benjamin Ávila : quand elle perd son mari et sa fille dans un accident de la route, elle décide (en vain) de couper les liens qui la reliaient à sa vie d'avant.

3) Francis Vanoye, dans *Scénarios modèles, modèles de scénarios* (Armand Colin Cinéma, 1991, p. 76), rappelle que la littérature anglo-saxonne distingue le *novel*, forme réaliste et sociale du *roman*, récit d'un fait romanesque, dont les scénarios hollywoodiens ont opéré le croisement.

4) « Le talon d'Achille des personnages, c'est leur cœur : les militants amoureux ont tenu à fonder une famille, acte d'une inconscience folle et d'une beauté absolue, et sont prêts à traîner derrière eux ce merveilleux boulet aussi loin qu'il le faudra. » Thomas Messias (*Le nouveau cinéma argentin*, Playlist Society, 2015, p. 27)

5) Benjamin Ávila, entretien publié dans *Grupokane*.

6) Sophie Dufays, *art. cit.*, p. 173.



## PISTES DE TRAVAIL

- **Enfance clandestine** se construit autour de deux fils narratifs entrelacés : **la lutte d'un couple** d'opposants, Horacio et Cristina, à la dictature militaire ; **la vie clandestine** imposée à leur famille. Concernant les révolutionnaires *Montoneros*, qu'est-ce que le film nous raconte de leur lutte : que leur arrive-t-il ?
- Juan grandit avec deux modèles sous ses yeux : ses parents et son oncle Beto. Qu'est-ce que chacun lui offre en matière d'idéal de vie et de regard sur le monde ? À qui va sa préférence ?
- « *Ne te trahis pas !* » : comment comprendre ce précepte de Beto à l'adresse de Juan ? Comment Beto l'applique-t-il à sa propre conduite ? Comment Juan va-t-il tenter de le mettre en œuvre ?
- Juan joue bien le jeu de la clandestinité jusqu'au moment où il tombe amoureux de María : en quoi cette relation met-elle en danger la couverture mise en place par ses parents ? Pourquoi María quitte-t-elle brutalement Juan au parc d'attractions ?



# Découpage séquentiel

## 1 – 0h01'18

Argentine, 1975 : Horacio, Cristina et Juan rentrent chez eux. Une voiture surgit tirant dans leur direction. Armés, ils répondent : échange de tirs, fuite des agresseurs. Quatre cartons racontent les événements survenus entre 1974 et 1979.

## 2 – 0h03'38

Générique. Des vignettes dessinées racontent la vie de la famille exilée. Cristina et Horacio s'adressent à Juan avec un magnétophone : ils vont rentrer pour continuer la lutte.

Juan sur un bac traverse un fleuve : il rentre en Argentine avec Vicky, sa sœur, accompagnée de parents d'emprunt. Frontière Brésil-Argentine : Juan devient *Ernesto*. L'oncle Beto récupère les enfants. Il apprend à Juan comment on prononce l'espagnol en Argentine et les conduit chez leurs parents. Titre du film.

## 3 – 0h10'35

Beto entraîne Juan à décliner sa nouvelle identité. Horacio lui montre la cache derrière les cartons de cacahuètes au chocolat.

## 4 – 0h13'33

École : cérémonie des couleurs, hymne national. La directrice présente Ernesto à la maîtresse et aux élèves.

## 5 – 0h15'28

Juan aide son père à emballer des tracts ; Horacio lui explique pourquoi le drapeau des *Montoneros* n'a pas de soleil, comme l'étendard national.

## 6 – 0h16'12

Juan voit un groupe d'hommes et de femmes, les yeux bandés, descendre de la camionnette. Cristina chante à la guitare ; les *compañeros* emballent dans les cartons argent, armes et manuels de guérillero. Horacio commente la doctrine péroniste. Juan s'intègre au groupe.

## 7 – 0h22'18

Dans le gymnase de l'école, les garçons regardent les filles danser. Ernesto est fasciné par María.

## 8 – 0h25'00

Ernesto sort en courant du gymnase. Il retrouve María qui lui désigne une cuvette de toilettes au milieu de la cour de l'école. Il s'y dirige et urine. Il jubile quand María l'embrasse dans le cou. Juan se réveille brutalement et constate qu'il vient de mouiller son lit.

## 9 – 0h26'22

Juan obtient de sa mère l'autorisation de participer à une sortie scolaire. Il lui demande comment son père et elle sont tombés amoureux.

## 10 – 0h28'59

Beto est blessé à la jambe. Il parle d'un rendez-vous *foireux* : deux hommes l'attendaient, il a dû tirer et se cacher. Des sirènes se font entendre ; on cache les enfants dans la remise : fausse alerte.

## 11 – 0h32'12

À l'école, Ernesto félicite María pour ses talents

de danseuse. Il refuse de hisser le drapeau. Il se bat avec un copain qui le traite de trouillard.

## 12 – 0h33'41

Beto explique à la directrice qu'Ernesto est en période d'adaptation. Les deux enfants se serrent la main. Juan explique à son oncle que le drapeau au soleil est celui de l'armée ; Beto lui rappelle qu'il est clandestin lui aussi.

## 13 – 0h35'58

La classe souhaite à Ernesto son anniversaire.

## 14 – 0h36'43

Juan explique à sa mère que, à cause de sa fausse identité, il a dû annoncer à ses camarades sa fête d'anniversaire pour le prochain samedi. Cristina est réticente mais Beto le soutient.

## 15 – 0h37'47

Ernesto invite María à son anniversaire.

## 16 – 0h39'12

Beto offre à Juan son cadeau : les yeux bandés, grand-mère Amalia sort de la camionnette. Pour Horacio c'est une faute qui peut leur nuire ; pour Beto, le bonheur doit se vivre au présent.

## 17 – 0h43'36

Beto anime l'anniversaire d'Ernesto qui fait danser María.

## 18 – 0h46'20

Une dispute éclate entre Cristina et sa mère : Amalia veut arracher les enfants à la guerre civile ; Cristina veut partager toute sa vie avec eux. Juan assiste à la scène derrière une porte. Elles se réconcilient.

## 19 – 0h53'35

Ernesto prépare son sac. Beto l'incite à approfondir sa relation avec María.

## 20 – 0h57'00

La sortie scolaire : tirs à la corde, colin-maillard, match de foot, chants autour du feu. María et Ernesto se dévorent des yeux.

## 21 – 0h58'39

Pendant que la classe joue la rencontre des colons espagnols avec les Indiens, Ernesto et María s'esquivalent dans la forêt. Au moment où ils vont enfin s'embrasser, on les prend en photo.

## 22 – 1h03'25

Dans le car du retour, María a posé sa tête sur l'épaule d'Ernesto qui récupère la photo compromettante.

## 23 – 1h04'46

Juan retrouve ses parents alarmés : Beto a disparu.

## 24 – 1h06'20

Horacio fait l'éloge de son frère. Juan apprend la vérité : surpris par la police, Beto s'est suicidé.

## 25 – 1h10'35

Juan rêve : Beto lui demande des nouvelles de ses amours et ce qu'il compte faire de sa vie. Il

voit en rêve la mort de son oncle.

## 26 – 1h12'55

Juan sort de son rêve : il est fiévreux. Après une douche, il se rendort.

## 27 – 1h13'58

De retour à la maison, Juan appelle María en cachette. Ses parents lui arrachent le téléphone et lui font la leçon. De colère, il s'empare de son passeport, vole des billets dans la remise et quitte la maison.

## 28 – 1h18'29

Ernesto retrouve María qui partait à l'école. Dans un parc d'attractions, ils s'embrassent et se jurent fidélité. Mais, quand Ernesto montre à María les billets, elle part.

## 29 – 1h24'37

Il rentre la nuit tombée. Son père lui dit combien il l'aime.

## 30 – 1h25'38

Dans son lit, Juan ronge sa colère. Par la fenêtre, il voit son père partir en voiture.

## 31 – 1h27'04

Juan fait manger sa petite sœur. Il ne décroche pas le téléphone qui sonne. La télévision annonce que Horacio Carnevale a été abattu. Alors que le téléphone sonne à nouveau, ils se cachent dans la remise, munis d'une arme à feu.

## 32 – 1h28'28

Rêve : Ernesto voit des écoliers courir dans la rue. Il sort, armé, et les découvre réunis autour d'un cadavre allongé. À la place de la tête, un téléviseur avec le visage de son père. Il se change en celui d'Ernesto. Cristina surgit et embrasse son fils.

## 33 – 1h32'00

Juan brûle des tracts et des photos d'enfance. On entend des ordres et des tirs d'armes. Il se cache avec sa petite sœur. Il revoit son passé et il est arrêté.

## 34 – 1h36'42

Ernesto subit un interrogatoire d'identité : il répète son nom. On ne le croit pas.

## 35 – 1h39'26

Une voiture le laisse devant la maison de grand-mère Amalia : « *C'est Juan* ».

## 36 – 1h41'46

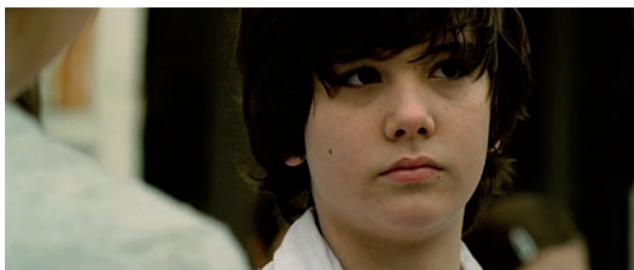
Dédicace à la mère du réalisateur, à sa famille et aux militants. On entend Ernesto et María se répéter leurs vœux de fidélité.

## Durée totale du film en DVD : 1h45'53

NB : on a choisi, comme dans le film, d'appeler le jeune garçon *Juan* dans le contexte familial et *Ernesto* dans tous les autres cas.

# PERSONNAGES

## Une famille en résistance



### Juan

Qui est Juan ? N'est-il pas difficile de porter le prénom de Perón, l'homme politique dont ses parents défendent les idées ? Et celui d'*Ernesto*, son prénom dans la clandestinité, en hommage à Ernesto « Che » Guevara, l'autre révolutionnaire qu'il va apprendre à admirer, artisan de la révolution de 1958 à Cuba où il va se réfugier avec sa famille pendant 4 ans ? Ou celui de *Córdoba*, le surnom que ses copains d'école vont lui donner parce qu'il serait originaire de cette province argentine où on ne parle pas l'espagnol *porteño* ? Ou tout simplement *pollito* (poussin) comme l'appelle tendrement sa grand-mère Amalia ou encore tigre (*tigre*) comme le surnomme, avec un brin de cajolerie, son oncle Beto ? Mais quoi de plus normal quand on a 12 ans que de vivre cette crise identitaire ? Surtout que l'adolescence arrive, avec sa tension entre la part d'enfance, qui est toujours là, et d'autres découvertes, comme celle de María, sa belle copine de classe... Mais rien ne sera facile pour lui dans le contexte familial et politique où il est plongé : il devra lui aussi vivre en clandestin, comprendre ce que signifie le militantisme révolutionnaire de ses parents, entendre les conflits qui les opposent à ce sujet à son oncle ou à sa grand-mère, vivre avec angoisse les alertes d'encercllement de la maison par la police politique. De tout cela, Juan doit se protéger ou du moins l'interpréter, ce qu'il fait dans une riche vie onirique où il se rejoue l'univers délirant dans lequel il est submergé. Mais quelle voie choisir entre la conception de la vie si doctrinaire de son père et celle de Beto, son oncle frondeur, beaucoup plus séduisante ? Bouleversé par l'immolation de Beto, Juan décide d'agir en mettant en pratique les convictions de son oncle ; il en a assez de devoir porter les lunettes de son père, même en rêve. L'échec de sa fugue avec María, l'assassinat de son père, la disparition de sa mère et de sa petite sœur vont lui faire quitter violemment l'enfance. Il ne restera plus que *Juan*.

### Horacio et Cristina

Il est difficile de séparer Horacio et Cristina Carnevale tant le couple est fusionnel dans la vie privée comme dans la vie militante sous le nom de guerre de Daniel et Charro Estrada. Militants *Montoneros*, ils sacrifient tout à leur idéal révolutionnaire qui déteint sur leur vie, y compris sur leur vie familiale. Celle-ci est heureuse comme en témoignent les photos dessinées du générique de la tribu au Brésil puis à Cuba. Pourtant le couple est à la tête d'une cellule de guérilleros et il a pour mission, après l'exil et le ressourcement idéologique à Cuba, de relancer la *contre-offensive* en Argentine en montant et formant un réseau de lutte contre la junte militaire. Sous la couverture d'un négoce de cacahuètes au chocolat, dans une maison avec remise et planque secrète qui devient vite une souricière malgré son apparence anodine d'un pavillon de banlieue, ils organisent des sessions d'instruction où on cache des balles dans des boîtes de cacahuètes et on plie des tracts et des journaux d'appel à l'insurrection. Mais, être militant *Montonero*, ce n'est pas seulement défendre des idées politiques, c'est pouvoir être heureux et vivre maintenant cet élan vital vers un monde meilleur. C'est pourquoi les réunions de la cellule militante sont aussi des réunions d'amis qui partagent les plaisirs et les souffrances de la vie comme le dit si bien *Sueño de juventud*, la valse nostalgique chantée à la guitare par la camarade Charo. Cependant ils ne sont pas en phase avec le présent : ils ne semblent pas tous les deux se rendre compte que leur fils Juan est en train de sacrifier son enfance, tout occupés qu'ils sont par la société meilleure qu'ils préparent ; les différents violents qui opposent les parents du garçon à Beto et à grand-mère Amalia vont laisser chez lui une trace durable sur la crédibilité de leur action. Et pourtant ils sauront mesurer la colère et les envies de liberté de leur garçon qui grandit en l'accueillant tendrement après sa fugue avec María. Le sacrifice final de Horacio et Cristina laissera exsangue Juan :

ils auront payé chèrement cette dose de folie qui consiste à concilier l'amour et la protection de ses enfants quand on est dans le collimateur des fusils de la dictature.



### Beto

Le frère d'Horacio, Beto, semble n'avoir rien de commun avec son aîné. Et pourtant il est comme lui un militant *Montonero* convaincu, impétueux et adepte des risques (il reviendra un jour à la maison, blessé à la jambe, suite à une action qui a mal tourné). Il est cependant, dans la hiérarchie de la cellule révolutionnaire, sous les ordres de son frère et à ce titre doit lui obéir. Contrairement à Horacio, il n'y a rien d'exalté chez Beto, même s'il est un tantinet fantasque. Sa conception de l'engagement politique est humaniste, voire hédoniste : accusé par Horacio de mettre en danger le réseau militant en amenant la grand-mère Amalia à l'anniversaire de Juan ou pire de satisfaire à des rites bourgeois en organisant la fête de son neveu, Beto répond qu'il ne faut pas différer les bonheurs de la vie, qu'on ne peut pas repousser les félicités promises par leur idéal politique. Juan assiste à ces échanges orageux et épicés et va vite trouver en son oncle un allié puis un modèle au point que Beto va devenir son père spirituel, expert dans les affaires d'hommes, comme la séduction des filles. La métaphore des cacahuètes au chocolat, spécialité familiale, se révèle très pédagogique auprès de Juan. Beto est ainsi le seul à être en phase avec Juan : il arrange les affaires de son neveu auprès de la direction de l'école, il organise et anime son anniversaire, il fait son éducation sentimentale, il l'interroge sur son avenir et il lui transmet son éthique de vie, ce qui est pour lui la dimension la plus évidente de la dignité de l'Homme : « *Ne te trahis pas* ». Son sacrifice final en fera la démonstration éclatante. Lui rendant hommage, Horacio dira : « *Il profitait de la vie sans jamais perdre ses plus profondes convictions* ».



### María

La belle danseuse-au-ruban dont Juan tombe amoureux à l'école est à l'origine de l'intrigue romanesque du film. Elle va permettre au jeune garçon d'affirmer son autonomie et sa singularité face aux devoirs de la clandestinité, au protectionnisme militant de ses parents. Et pourtant, elle devine un secret derrière ce garçon silencieux. Ce n'est pas un gamin comme son nain de frère et elle le suit, sans préjuger des conséquences, dans la balade forestière de la sortie scolaire puis dans la fugue

au parc d'attractions. Quand Juan lui dit dans le labyrinthe de glaces « *Je suis celui que tu crois, mais... différent* », le mystère s'épaissit pour elle. Elle partirait bien au Brésil avec son amoureux mais ça reste pour elle quand même un jeu. Alors quand Juan lui montre la liasse de billets, elle est prise de panique et l'abandonne. Ils ne se reverront pas.

### Amalia

La maman de Cristina est mise au ban de la famille par l'idéologie politique de sa fille : elle ne devrait pas être présente à l'anniversaire de son petit-fils car elle fait prendre à ses enfants le risque d'être découverts ; elle ne devrait pas proposer de prendre en charge ses petits-enfants et insister pour que leurs parents quittent le pays, car elle ne comprend, soi-disant, rien à la lutte des révolutionnaires *Montoneros*. À moins qu'elle ne comprenne trop bien les choses et qu'elle soit lucide ? Elle pardonnera la violence de sa fille et les événements prouveront qu'elle avait raison, préfigurant l'image des *Grands-mères de la Place de Mai* qui deviendront la mémoire du génocide familial entrepris par la dictature : « *Nous étions comme ça. Nous ne comprenions rien de ce que faisaient nos enfants. Nous avions peur, nous ne voulions rien savoir* » a dit la présidente de l'association à Benjamín Ávila quand il lui a montré son film.

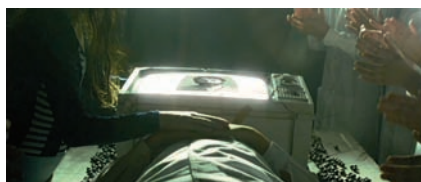
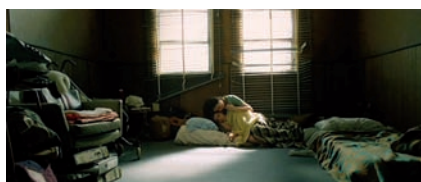
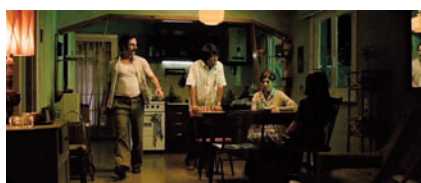
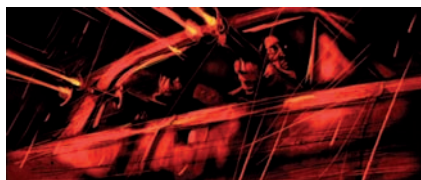


## PISTES DE TRAVAIL

- Cristina, la mère de Juan, essaie de concilier sa vie militante avec sa vie familiale : donnez des exemples de chacune de ces deux facettes du personnage. Comment Juan vit-il cela ?
- Par deux fois les membres de la famille ne sont pas d'accord sur des choix à faire : quand Beto va chercher la grand-mère pour l'anniversaire de Juan ; quand celle-ci propose à sa fille de prendre en charge les enfants. Souvenez-vous des arguments de chacun dans ces deux situations ; quel parti auriez-vous pris et pourquoi ?
- Juan rêve trois fois. Racontez celui lorsqu'il est caché dans la remise avec sa petite sœur parce qu'il vient d'apprendre la mort de son père. Comment peut-on l'interpréter ?

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## Dans les yeux de Juan



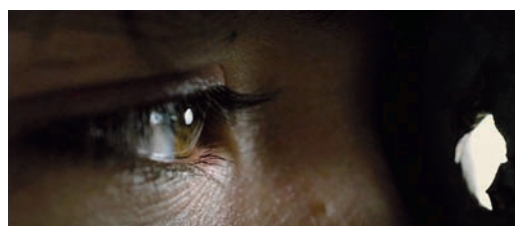
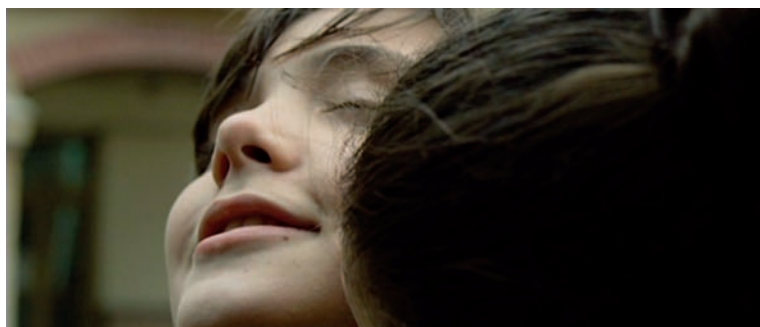
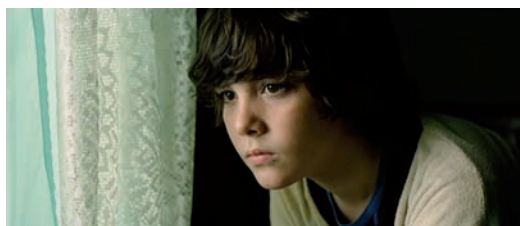
Enfant pendant la dictature militaire de Videla, fils d'opposants politiques, Benjamin Ávila place sa propre enfance spoliée au cœur du film. Mais cette tentation autobiographique est vite transcendée par la certitude du cinéaste que ce n'est pas une relation authentique de sa propre vie qui rendrait compte de la crise d'identité d'un enfant *hors-la-loi*, de l'incompatibilité entre ses aspirations de jeune adolescent et les objectifs révolutionnaires de ses parents, de l'effervescence des émotions qui agitent sa marginalité forcée<sup>1</sup>. Il croit plutôt à la force de la fiction et de l'expression cinématographiques, seules capables d'exprimer l'ambition politique de son film, réponse au trauma des années de dictature. *Enfance clandestine* invente et met donc en scène le monde selon Juan, 12 ans, dans trois directions : la subjectivité du regard ; la peinture d'espaces tantôt clos, tantôt ouverts ; le repli symbolique dans le rêve et la bande dessinée animée<sup>2</sup>. C'est ainsi que, s'il rend hommage à l'idéal politique des parents de Juan<sup>3</sup>, le film nous interroge : le sacrifice de sa famille et des privilèges de l'enfance sont-ils le prix à payer à l'engagement et au militantisme révolutionnaires ?

### Mettre en scène les émotions

Le monde s'ordonne d'abord dans les yeux de Juan, à travers ses interrogations et ses émotions et cela particulièrement dans l'espace fermé de la maison : derrière une fenêtre ou une porte entrouverte, il épie le jeu des adultes. Exclu de leur univers, il se poste à distance pour en déchiffrer les rouages, entendre les raisons de chacun, avant d'être intégré ou réintégré à la vie commune. Trois moments-clés sont construits sur ce même dispositif : lors de la création des Troupes Spéciales d'Agitation et pour son anniversaire qui déchaîne par deux fois des positions tranchées dans la famille. Le premier moment (séquence 6) raconte le débarquement de la camionnette des membres du groupe *Montoneros*, les yeux bandés<sup>4</sup>. Juan, qui garde sa petite sœur, assiste, dans l'entrebâillement de la porte à la scénographie de la militance ordonnée par Daniel et Charo, le nom de guerre d'Horacio et Cristina, ses parents, assistés de Beto. Juan est intégré au groupe, au moment où sa mère chante à la guitare le lyrisme nostalgique des *Rêve de jeunesse*<sup>5</sup> qui rassemble la communauté. La musique soude un montage en accolade de plans brefs captant sa famille emportée par l'utopie révolutionnaire : « Nous construisions un monde nouveau, une façon d'être, de vivre avec autrui qui avait à voir avec cette société nouvelle détruite au moment du néo-libéralisme »<sup>6</sup>.

Le deuxième moment se déroule à la séquence 16, alors que son père accuse Beto d'avoir pris des risques en transportant la grand-mère. La silhouette de Juan se dessine dans la profondeur de champ du garage. D'abord observateur, il est inclus par son oncle dans le débat, alors que son père ne veut pas de lui : au bout de la table séparant les deux hommes, il est invité à écouter les arguments et à prendre parti. Il a le choix entre un engagement sans faille pour un futur meilleur (son père) et l'hédonisme (son oncle), dilemme qu'il résoudra bientôt en une forte admiration pour Beto. Et pourtant le poids paternel pèsera très symboliquement par deux fois sur le regard de Juan avec les lunettes d'Horacio portées à la séquence 3 pour entrer dans la peau du clandestin *Ernesto*, puis à la fin de la séquence 25 pour juger le sacrifice de Beto.

Dans le troisième moment, à la séquence 18, la mise en scène inverse la position de Juan : envoyé au lit au moment où la famille se déchire sur les dangers encourus par les enfants, Juan est resté caché entre les deux portes qui donnent dans la cuisine. Derrière son dos par les paroles entendues puis en regardant directement la scène, il assiste à l'échange douloureux : faut-il préserver les enfants des menaces pesant sur leurs parents (grand-mère Amalia) ou, au contraire les inclure dans leur combat



(les parents) ? Mais la force du point d'écoute et du point de vue de Juan est telle que la caméra quitte son poste d'observation pour venir capter en plans rapprochés les corps de la famille qui se divise. À la fin du conflit, Juan sera remplacé par son oncle dans le jeu familial en venant dire au revoir à sa grand-mère. Une connivence directe avec sa mère – confirmant la proximité subjective entre les personnages qui préside à l'écriture du film – clôt cette séquence forte : en voix off décontextualisée, elle s'adresse directement à son fils (53'30) pour lui expliquer pourquoi sa grand-mère refusera toujours de l'appeler *Juan*.

Cette mise en scène *organique*, dans les yeux de Juan, anime tout le film : elle épouse, dans la fluidité des mouvements d'une caméra souvent portée, les détails d'un quotidien rempli de vie. Ávila explique que, s'il a choisi une courte focale, le 40 mm, c'est parce qu'elle lui permettait d'être près de ses personnages, d'obtenir des plans intimes plus proches de la vision humaine.

### **Entre protection, étouffement et évasion**

L'univers de Juan se construit pendant la première moitié du film autour de deux espaces, la maison familiale et l'école ; il s'en soustraira deux fois (la sortie scolaire et la fugue au parc d'attractions) dans la deuxième moitié du film ; entre ces deux « évasions » hors des cadres délimités, il reviendra chez lui où il sera arrêté, à la fin, par la police. Cette orchestration des espaces dans le film permet de pointer une seconde caractérisation de la mise en scène d'*Enfance clandestine* : le périmètre de l'existence de Juan se construit entre deux lieux clos et deux lieux ouverts qui vont alternativement accompagner son parcours. Le réalisateur glissera par ailleurs des échos entre ces lieux ou bien les raccordera au montage<sup>7</sup> pour nous rappeler qu'ils nous sont donnés à voir dans un même regard, celui de Juan. Mais, à y regarder de plus près, on constate que chacun de ces lieux porte dans sa configuration des valeurs et d'ouverture et de clôture, figurant l'impasse tragique dans laquelle est conduite l'enfance de Juan.

La maison d'abord : *planque* et lieu de la vie clandestine de la famille, elle symbolise à elle seule la résistance, pendant les « années de plomb », à la dictature. Toujours filmée de l'intérieur, elle est mise en scène et cadrée par Ávila<sup>8</sup> comme foyer familial et comme centre névralgique de la cellule révolutionnaire. Quand elle s'ouvre à l'extérieur, comme lors de l'anniversaire, c'est pour jouer la normalité sociale ; Beto saura lui donner plus de vie et d'authenticité et Juan dansera seul avec María dans un plan (48'13) où ses copains ont été éliminés du cadre comme par magie. La maison est donc vécue par le jeune garçon comme un lieu protecteur qui deviendra vite une souricière : « L'important était de faire naître l'idée d'imminence d'un danger extérieur, sans signe spécifique, d'obtenir une tension avec l'extérieur »<sup>9</sup>. Et, pour traduire son encerclement croissant, la maison passe d'une lumière feutrée aux couleurs douces à une ombre plus soutenue afin de « donner à l'espace une sensation d'enfermement »<sup>9</sup>.

L'école est aussi un lieu clos et hiérarchisé : le discours « officiel » du pouvoir s'y épanouit (un cours porte sur les bienfaits de la civilisation espagnole) et Ernesto va se faire les dents de jeune opposant politique (épisode du lever des couleurs à la séquence 11). Mais l'école elle aussi devient un lieu bivalent : dans cet espace fermé et surveillé, aux couleurs glauques, Juan aura son premier émoi amoureux en découvrant au gymnase la grâce du corps de María qui danse (séquence 7). Et, comme on le verra plus loin, c'est dans cette cour-prison de l'école qu'il aura son premier rêve (séquence 8).

Ávila fait donc s'échapper par deux fois Juan de la protection mais aussi de l'étouffement du foyer familial et de l'école. La première brèche sera celle de la sortie scolaire (séquence 20) où Juan et María s'appivoisent. Pendant que leurs camarades jouent la soumission des Indiens aux colons espagnols, les deux amoureux, filmés en longs travellings aériens, se sentent pousser des ailes dans la forêt<sup>10</sup>. La carcasse brûlée d'une voiture rapproche Juan et María et lance le thème de la fugue. Ils oscillent entre le jeu et les premiers baisers, vite empêchés par le polaroid voyeur du frère de la jeune fille. Le réalisateur capte

alors, dans un plan emblématique (1h03'20), la solitude de Juan, resté dans la voiture calcinée qui symbolise toutes les violences de la guérilla. La seconde brèche sera celle de la fugue (séquence 28), où Juan met en pratique l'exigence de vie de son oncle, la fidélité à un idéal. Pour mettre en scène la liberté conquise, le réalisateur exploite les possibilités narratives d'un parc d'attractions, filmé dans des couleurs chaudes et accompagné d'une valse légère. Mais c'est dans le dédale des miroirs d'un *palais des glaces* où Juan et María croient se retrouver que, une nouvelle fois, ils vont se séparer : l'aveu impossible de la véritable identité du garçon (« *Je suis celui que tu crois, mais... différent.* »), suivi de l'utopie d'une fuite au Brésil avec les billets de la guérilla, font fuir María. Elle sait différencier sa vie quotidienne des rêves, ce que Juan, immergé dans les utopies familiales, ne peut pas. Les serments de fidélité n'y feront rien : il reste seul, déboussolé par une identité éclatée, piégé dans les miroirs du labyrinthe (1h24'37).

### Le contrepoint des rêves et des vignettes animées

Le parti pris artistique du film qui rend enfin le mieux compte du regard de Juan est le détour de la narration par le rêve et la bande dessinée animée. Par trois fois des vignettes animées remplacent le récit ; par trois fois, Juan plonge dans l'onirisme. Leur point commun est de faire irruption dans la continuité narrative, de donner la parole à l'imaginaire de Juan, nous disant d'une autre manière que, dans son regard, il n'y a pas de rupture entre veille et rêve, entre le réel et sa représentation dessinée.

Le recours à la bande dessinée animée a lieu précisément à trois moments d'angoisse pour Juan : à la séquence 1, elle prend le relais pour décrire l'attaque armée de la famille par la police ; à la séquence 25, elle s'inscrit dans le rêve où Juan revisite le suicide héroïque de Beto ; à la séquence 33, elle raconte l'arrestation du jeune garçon. Réalisées par le peintre Andy Riva<sup>11</sup> dans des crayonnés réalistes à l'encre de Chine teintés d'aplats où dominent le vert, le sépia ou le rouge, ces vignettes combinent récit en bandes dessinées et cinéma d'animation<sup>12</sup>. Passées par le filtre de la mémoire de Juan, elles rendent compte plastiquement de l'impact émotionnel de la violence subie, comme une mise en abyme à hauteur d'enfant des moments de violence engendrés par la traque policière.

Le surgissement des rêves est sans doute le choix le plus fort du cinéaste pour nous placer dans la vision de Juan. Si Ávila choisit l'onirique, c'est pour entrer de plain-pied dans la tête du garçon : « La stratégie était que le spectateur découvre progressivement, pendant le déroulement de la scène, qu'il s'agit d'un rêve, afin que la révélation finale crée un choc »<sup>13</sup>. L'imaginaire révèle le monde difficile dans lequel il vit, interroge et commente le sens de ses actes comme de ceux qui l'entourent. À la séquence 8, au milieu de la cour ventée de l'école (seul signe de mise en scène du rêve), Juan urine dans une cuvette de toilette que vient de lui désigner María. Au soulagement de la miction vient s'ajouter le plaisir du baiser dans le cou que la fillette lui donne au même moment. Juan se réveille brutalement et constate qu'il vient de mouiller son lit. Ce rêve *buñuelien* s'il en est, nous dit que le réalisateur a choisi de ne pas oublier cette dimension physique déterminante de l'initiation du garçon. À la séquence 25, le rêve tente de conjurer la douleur de la mort de l'oncle<sup>14</sup>. À la séquence 32 enfin, surgit un troisième rêve encore plus symbolique de la complexité de la situation de Juan à ce moment du récit. Venant d'apprendre la mort de son père à la télévision, il voit ses copains d'école entourant un cercueil célébrer le camarade Ernesto dont la tête

vient de remplacer celle du cadavre d'Horacio : Juan aurait-il désormais repris le flambeau paternel ?

Dépouillé de son enfance et de ses rêves de jeune adolescent, c'est aussi un orphelin politique qui vient frapper à la porte de sa grand-mère à la fin du film. Mais s'il n'y a plus que Juan, il y a fort à parier que l'empreinte du passé n'est pas prête de s'effacer.

1) « Il a toujours été clair que je voulais raconter une histoire bien au-delà de la mienne ; je voulais sortir de moi. » Benjamin Ávila, entretien avec Mariano Kairuz, *Página 12*, 16/09/2012

2) La revue *Grupokane* voit dans *Enfance clandestine* l'histoire d'un homme regardant sa vie par les yeux de l'enfance et cite Gaston Bachelard : « Un excès d'enfance est un germe de poème » (*La poétique de la rêverie*, PUF, p. 85)

3) Ávila dédie son film à ses parents, à ses frères, et à ses enfants. Il ajoute « *À tous les enfants, petits enfants, militants et à tous ceux qui ont gardé la foi* ». Des photos familiales accompagnent le générique final. Pour Sophie Dufays (cf. page 20), la question centrale du film est celle de la transmission : Ávila est l'héritier d'une mémoire familiale et historique ; le film en fait « une narration allégorique... où l'enfant et son histoire singulière incarnent le jeu de la mémoire privée et publique soit le deuil intime et collectif du peuple argentin. »

4) Symboles de la répression militaire, topos des films sur les dictatures, les yeux bandés reviendront à la sortie scolaire quand Juan jouera à colin-maillard, pendant que les enfants chantent « *Je ne vois pas, je ne vois pas* ». Pour cette chanson, voir la partie Bande son, p. 16.

5) cf. Bande son.

6) Benjamin Ávila, entretien avec *Grupokane*.

7) Comme ces applaudissements des militants qui, à la fin de la séquence 6, félicitent Charo pour sa chanson, et qui, au début de la séquence 7 sont ceux des fillettes au gymnase de l'école.

(8) Le générique de fin précise que Benjamin Ávila est aussi le cadreur du film. De plus, il tient le rôle du policier interrogeant Juan à la fin du film et celui du chauffeur le conduisant chez sa grand-mère.

9) Benjamin Ávila, entretien avec *Grupokane*.

10) On songe à la rencontre adamique du colon britannique John Smith avec la belle indienne Pocahontas dans *Le Nouveau Monde* de Terrence Malik (2005).

11) cf. Autour du film, pp. 17-19.

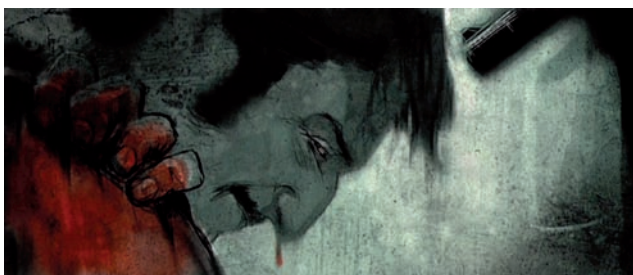
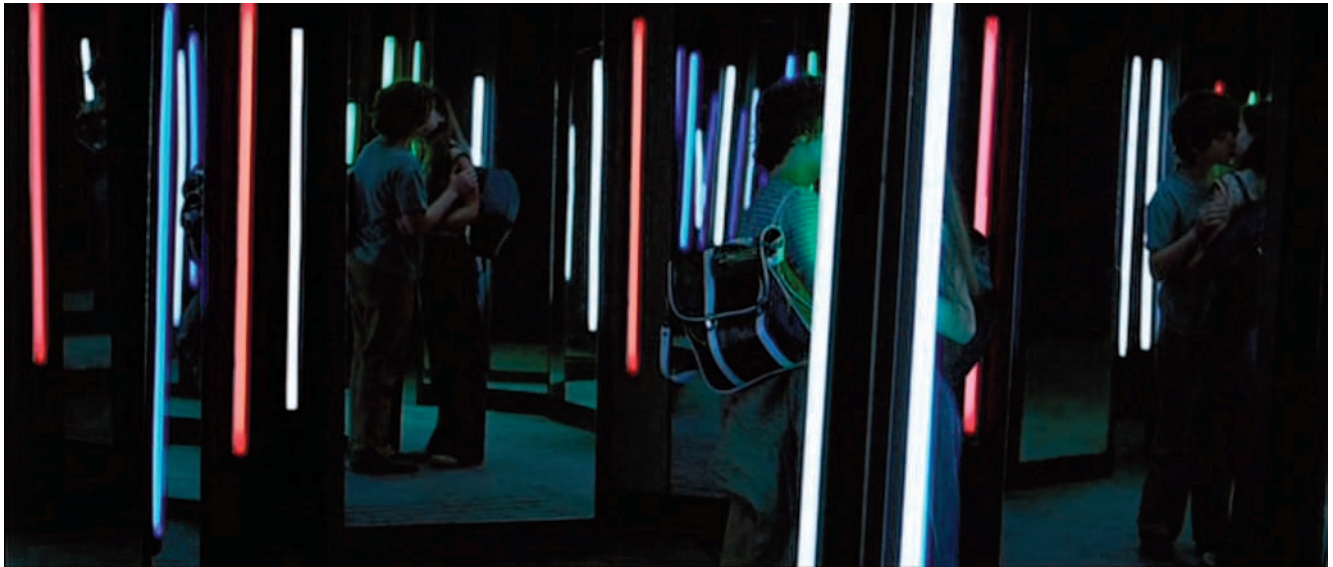
12) Benjamin Ávila cite *Kill Bill : Vol. 1* de Quentin Tarantino, comme source d'inspiration : « C'est un film d'action où sont déversés des litres de sang... Cependant, il y a une séquence très violente qui correspond à la mort de la mère d'une fillette... On ne voit rien, excepté un sabre qui traverse un oreiller, le sang qui s'étend et une goutte qui tombe sur le visage de la fillette cachée sous le lit. » (entretien avec *Grupokane*).

Sa compatriote, la cinéaste Albertina Carri, utilise aussi l'animation dans *Los rubios* (2003), film sur la disparition de ses parents, militants *Montoneros* eux aussi.

13) *Ibid.*

14) cf. Analyse d'une séquence, p. 14.





## PISTES DE TRAVAIL

- Tous les événements racontés dans le film sont vus et racontés par Juan : nous sommes dans son point de vue. Confirmez-le par des exemples précis puisés dans le film.
- Juan a beaucoup d'imagination. Il vit dans un monde riche en images : des dessins ; des planches de bandes dessinées animées ; des rêves.
  - **les dessins** : revoyez dans la deuxième séquence les dessins successifs du « Che » Guevara. Après avoir vérifié qui était ce guérillero, que signifient-ils pour Juan ?
  - **les planches de BD animées** : décrivez la **deuxième fois** où elles interviennent (séquence **25**). Pourquoi surgit-elle à ce moment-là ? Pourquoi le cinéaste a-t-il préféré ce mode de représentation des événements plutôt que de les filmer réellement ?
  - **les rêves** : revoyez le dernier à la séquence **32** où Juan voit ses camarades de classe rendre hommage à un mort. Quel est le sens de ce rêve ?
- Le **Juan** qui vient frapper à la porte de sa grand-mère à la fin du film n'est pas le même que celui qui découvrirait sa vie de clandestin au début du film. À la séquence **33**, il revoit ce qu'il a vécu en quelques secondes à travers la dernière occurrence de vignettes animées. Dites ce qui meurt et ce qui naît en lui à ce moment-là.

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Ne te trahis pas !

Séquence 25 : de 1h10'35 à 1h12'55

Juan vient d'entendre la version de son père sur ce qui est arrivé à oncle Beto (une « livraison » qui a mal tourné). Sa première réaction est la colère : « *Moi, j'avais besoin de lui vivant. Il se prend pour qui ?* ». Mais ce coup de griffe est une marque d'amour qui cache la douleur d'un enfant venant de perdre son modèle. En effet, depuis le retour de la famille en Argentine, Beto est le mentor de Juan. Il lui a montré la voie d'un engagement politique qui n'oublie pas de jouir de la vie. Juan doit maintenant faire son deuil de Beto ; il va le faire en passant par le rêve qui inclut des vignettes animées, deux modes d'expression de la personnalité de Juan récurrents dans le film. Par le rêve, il vient entendre une ultime leçon du *compañero*, et assister à son suicide héroïque. Épreuve de vérité pour Juan, ce rêve douloureux est un moment fort de son initiation à la vie.

### Beto, le passeur

« *Camarade Beto... Prêso !* » Cet hommage au disparu, que Juan vient d'entendre dans la bouche des *Montoneros* qui célèbrent leur frère, va faire démarrer la rencontre posthume avec son oncle. Beto répond bien *présent* au rendez-vous de ce moment cruel qui saisit Juan dans son sommeil et ne finira qu'à son réveil fiévreux.

La séquence s'ouvre dans le flou, comme si Juan débarquait au royaume des ombres. Elle est immergée dans une lumière verte (2), couleur souvent liée à l'étrange, au fantastique<sup>1</sup>. Filmé en plans rapprochés, Beto apparaît dans un éclairage frisant, comme un fantôme (3). Comme c'est lui qui a initié Juan aux rites de séduction des femmes, avec la métaphore éloquente de la cacahuète au chocolat<sup>2</sup>, c'est sur ce sujet que commence la rencontre : Beto tend à Juan une boîte de *mani con chocolate*. « *C'était comment ?* » Juan ne raconte pas sa conquête de María pendant la sortie scolaire ; il se contente d'avalier un bonbon qu'il fait ostensiblement craquer sous ses dents. Cette confidence lui permet de faire un pas décisif dans l'univers des hommes et les champs-contrechamps filment un tête à tête d'une belle complicité entre l'oncle et le neveu.

Mais l'absence cruelle de Beto doit s'exprimer. Comme c'est Juan qui dirige dans son rêve la mise en scène de cette rencontre imaginaire, il va mettre dans la bouche de son pygmalion une question qui le taraude malgré les apparences : « *Qu'est-ce que tu vas faire ? ... Je parle de ta vie* » (9). Juan répond par une moue évasive, mais il doit mesurer que ce sont les paroles d'un absent. « *Moi, je ne peux plus t'aider* » (11), répond Beto. En bon guide spirituel, il formule alors sa propre règle de vie, son éthique de l'action : « *Ne te trahis pas !* » (11b, 11c). Ce qu'il vient de formuler, c'est en fait le précepte qu'il va mettre en pratique dans le sacrifice à venir : en se faisant sauter avec une grenade, Beto a donné sa vie à la cause péroniste, il n'a pas trahi ses compagnons militants, il a respecté la règle du militant : tenir jusqu'à la mort<sup>3</sup>.

### Le sacrifice de Beto

Mais le rêve de Juan est gouverné par un besoin impérieux, celui d'accompagner le départ de Beto, de le magnifier : « *Qu'est-ce qui s'est passé ?* » demande le jeune garçon à son oncle. Son imaginaire va alors déplier deux modalités de récit du sacrifice de Beto, qui vont se relayer.

La première, qui s'impose et répond immédiatement à son exigence, est de mettre en scène le piège dans lequel est tombé son oncle et d'en être lui aussi acteur. Ávila nous plonge vite dans la vision hallucinatoire de la police qui fait une irruption brutale dans la pièce où Juan et son oncle se tiennent. Beto attrape Juan pour le protéger des balles et le plan charnière de son sacrifice survient alors : le dégoupillage de la grenade (24). Surgit brutalement à ce moment-là la seconde variante du récit du sacrifice de Beto : les vignettes animées. Cette mise en abyme du rêve, fiction dans la fiction, va d'abord réunir l'oncle et le neveu dans la même posture. Deux corps d'un même idéal face à la répression (26, 26b), avant de se décolorer, comme un souvenir qui s'estompe, dans un très beau rappel du plan-clé de la séquence 20 où Beto donnait à Juan la recette de la séduction des filles (26c).

À partir de là, Juan n'est plus que le spectateur privilégié des faits qu'il regarde de face, atterré (27). Leur enchaînement suit strictement la version d'Horacio, comme le disent clairement et la vignette du bateau qui prend le large (29), symbole d'un adieu définitif, dont les voiles vont se teinter de taches rouges (reprise du tableau accroché au mur de la pièce où l'hommage à Beto a eu lieu à la séquence 25), et les lunettes de son père que le garçon porte à la fin (66). Paroxysme de cette immolation de Beto, le dégoupillage de la grenade revient et occupe cette fois sa vraie place (54). Plutôt qu'une animation fluide, les vignettes racontent par flashes des moments de l'action dans un montage rapide, un festival de couleurs violentes, portées par un mixage de sons diégétiques symboliques (tirs des armes, verre brisé, explosions, ordres).

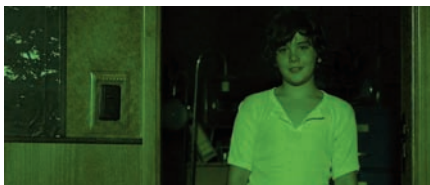
Puis la bande-son dérape, sonne faux et s'arrête brusquement : Juan se réveille fiévreux. Il sortira de ce moment onirique transformé par la leçon de Beto : reste à savoir la mettre en œuvre...

1) On pourra visionner le sujet du webzine Blow up signé par Luc Lagier sur le site de la chaîne Arte, consacré à la signification de la couleur verte au cinéma : <https://www.youtube.com/watch?v=VixFEuXxf0Q>. D'autre part, Krzysztof Kieslowski (cf. note 2, page 6) baigne les lieux de *Tu ne tueras point* d'une lumière verte rendant le monde plus désespéré.

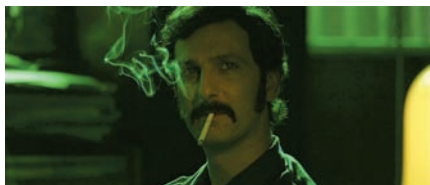
2) *D'abord faire fondre le chocolat, puis croquer la cacahuète...* (cf. séquence 20)

3) *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville (1969) met en scène un réseau de Résistants français luttant contre l'occupant nazi pendant la seconde guerre mondiale. La plupart seront arrêtés et tués. L'un d'entre eux n'hésitera pas à se donner la mort avec une capsule de cyanure.





2



3



Qu'est-ce que tu vas faire ?

9



Moi, je peux plus t'aider.

11



Quoi qu'il arrive,

11b



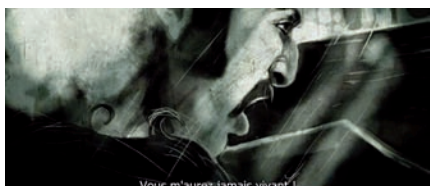
ne te trahis pas.

11c



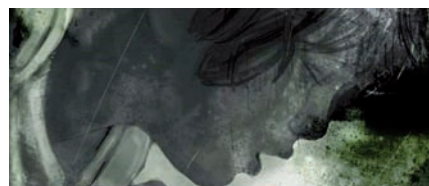
Vous m'aurez jamais vivant !

24



Vous m'aurez jamais vivant !

26



26b



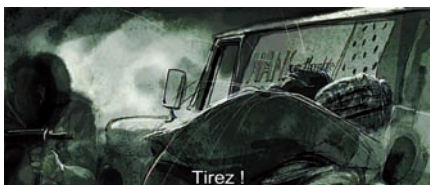
26c



27



29



Tirez !

36

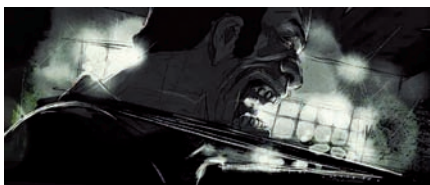


37



Bouge pas !

45



48



49



Ces enculés, je les maîtrise facile.

54



57



61



66

# BANDE-SON

## Le son du passé



La bande-son d'*Enfance clandestine* transmet des **paroles et des bruits** qui ont d'abord pour vocation d'authentifier le réel mais qu'Ávila utilise aussi pour provoquer des émotions : qu'on songe aux voix des parents de Juan, d'abord entendues en *off*, à la séquence 2, quand ils lui expliquent comment il va rentrer en Argentine. Ce pouvoir de voix aimées porte le projet mémoriel qui atteindra son paroxysme à la fin du film : alors que le générique est terminé, que l'écran est devenu noir, on entend à nouveau la déclaration d'amour de Juan et de María<sup>1</sup> qui cette fois s'adresse à la mère du réalisateur présente sur une photographie, Benjamín dans ses bras. De même, à la séquence 8 au gymnase de l'école, lorsque Juan est fasciné par María qui danse : son pouvoir de séduction passe par le ruban qui accompagne ses mouvements et dont le sifflement occupe, avec le piano, toute la bande son.

Une partition musicale, écrite par Pedro Onetto, irrigue tout le film d'une tonalité mélancolique, placée sous le signe de l'enfance brisée. Son thème éclate au voyage de retour de Juan (5'15). Ce qui ne l'empêche pas de souligner des moments plus légers et heureux de l'enfance : des pizzicati au violon pour les mutations enjouées du Che dessinées par Juan (6'24) ; une valse allègre où le piano dialogue avec un glockenspiel et un violon, pour la fugue de Juan et María au parc d'attractions (1h19'20). Enfin, le même thème accompagne, avec des instruments seuls, la grâce des deux enfants courant dans la forêt (violon, 58'39), ou la tristesse d'Horacio qui rend hommage à son frère disparu (piano, 1h06'20).

Mais il est un champ de la musique auquel Benjamín Ávila a particulièrement recours : celui **des chansons**. Le film en compte trois qui cristallisent émotions et propos.

*Sueño de juventud*<sup>2</sup>, chanté par Cristina lors de la réunion des guérilleros (séquence 6), berce, comme un signe avant-coureur de leur échec, de son rythme (une valse lente) et de ses propos nostalgiques la convivialité de la réunion militante<sup>3</sup>. Cet air relie aussi Cristina et Juan, comme le dit explicitement l'échange de regards entre mère et fils dans la même séquence. Elle le lui chantonnera à nouveau quand Juan s'endormira sur ses genoux après la mort de Beto (séquence 26).

*No veo*<sup>4</sup> prend le contre-pied de cette nostalgie : écrite par Ávila lui-même, cette chanson prend la forme d'un jeu de langage, chantée dans deux contextes différents : à la séquence 20, elle rythme, comme dans un clip, les activités des élèves en sortie scolaire, signe de connivence avec le regard malicieux des enfants qui tentent de déchiffrer le monde ; à la séquence 32 où Juan rêve à son père disparu, elle est à nouveau chantée par ses copains de classe entourant un cadavre, dont la tête est un téléviseur affichant sa propre photo d'identité. Le décalage entre l'image et le son (l'hommage à un mort avec une comptine enfantine), autorisé par le rêve, rend compte du délire et du désarroi du garçon.

C'est enfin un rock pur et dur, *Living de trincheras*<sup>5</sup>, interprété par le groupe *Divididos* qui clôt le film : il s'inscrit sur le générique de fin, ne prend plus part directement à la diégèse et commente le film. Associé à l'image de murs aux couleurs dégradées puis aux photographies de l'enfance de Benjamín Ávila, c'est le réalisateur ici qui lance un cri déchirant avec ce son des années 2000.

## PISTES DE TRAVAIL

- Une des idées force du scénario du film était de montrer le retranchement de la famille dans la maison, et de faire ressentir la menace qui pèse sur elle. Le réalisateur avait prévu de filmer le passage d'un hélicoptère au-dessus de la maison. Il a préféré ne jamais la filmer de l'extérieur et faire peser l'imminence du danger par le son, perçu de l'intérieur. Ainsi, lorsque Beto revient, blessé à la jambe, on entend des sirènes de police, des aboiements de chien (séquence 10). Que pensez-vous de ce choix ?

- Vous écouterez à nouveau les trois chansons du film : *Sueño de juventud* (séquences 6 et 26), *Veo veo* (séquences 20 et 32), *Living de trincheras* (générique de fin) : quelles relations entretiennent-elles avec les moments du film où on les entend ?

(On s'aidera des traductions proposées dans les notes 3, 4 et 5 de la page 16)

1) Juan : « Je veux être avec toi pour toujours » / María : « Tu me le promets ? » / Juan : « De toute mon âme. »

2) *Rêve de jeunesse* : créée par Enrique Discépolo dans les années 1930, l'un des rois du tango argentin, qui a soutenu la politique péroniste.

3) « Tu souffres parce que s'éloigne / la foi en l'avenir que je cherche sans cesse... / Rêve de jeunesse qui meurt dans ton adieu / timide souvenir que je regretterai. »

4) Je ne vois pas : Je ne vois pas, je ne peux pas / Si je peux, si je veux / Je ne vois pas, je ne peux pas / Si je peux, si je veux / Alors, serai-je aveugle ?

5) Titre difficilement traduisible en français : *Un living creusé de tranchées*. Les paroles de la chanson, très métaphoriques, disent l'impossibilité d'oublier une enfance qui a conjugué peur et violence avec amour et douceur des choses : *L'oubli impossible, le temps dans la peau, où est mon enfance ? / Hérissé de froid, mutique ; tablier d'école d'autrefois, / Avalanche de terreur, de poésies d'amour, géraniums en fleurs, / Enfants plongés dans la solitude...*



## Enfance et dictature dans les cinémas d'Amérique latine

L'Amérique latine voit arriver au début du 21<sup>e</sup> siècle une génération de jeunes cinéastes qui étaient enfants pendant les dictatures des années 1970. Comme leurs aînés des années 1980 qui, dès le retour à la démocratie, ont réalisé des films dénonçant les violations des droits de l'Homme pendant ces régimes autoritaires (*La historia oficial* de Luis Puenzo en 1985 ou *La noche de los lápices* de Héctor Olivera en 1986), ils vont dédier leurs premiers films à ces années sombres. Mais leur regard ne sera pas le même : dépassant l'objectif d'informer et de dénoncer en reconstituant les événements, ils « se focalisent sur l'acte de remémoration lui-même et sa valeur pour le présent, sur les processus de mémoire »<sup>1</sup>. Leurs récits vont donc avoir une dimension plus subjective et s'inspirer de leur propre enfance. On recense ainsi pendant la première décennie des années 2000 un ensemble de films réalisés par **les enfants de la dictature** qui mettent en place, dans des sensibilités cinématographiques diverses, des récits et des motifs récurrents<sup>2</sup>. Dans ces films, parce que les enfants ont été une des cibles des dictatures<sup>3</sup> et qu'ils condensent à ce titre les épreuves de tout un peuple, **le protagoniste principal est un enfant** qui va essayer de comprendre ce qui s'est passé, de qui et de quoi il est l'héritier, pour définir son identité ; au terme d'un cheminement qui mettra en jeu des drames familiaux et nationaux, ce travail de mémoire personnelle va lui faire perdre la candeur de son enfance.

La dramaturgie de ces films a pour levier **un secret** que l'enfant découvrira ou non, gardera ou non pour lui, avec le suspense attendant : dans *El premio*, la petite Cecilia sait que son père, en fuite pour des raisons politiques, ne peut donner aucune nouvelle, sous peine de danger ; elle est étouffée, sans en mesurer l'importance, par cette loi du silence qu'elle finira par transgresser malgré elle. Andrés découvrira que sa mère avait des relations avec des groupes de guérilleros (*Andrés no quiere dormir la siesta*). En revanche Guillermina (*Agnus dei*) et Gaby (*La historia oficial*) auront du mal à identifier le secret caché au milieu des intrigues familiales, obligeant pourtant les adultes à mesurer le prix de la mémoire. Juan (*Enfance clandestine*) est d'emblée mis dans le secret de l'activité militante de ses parents et il va jouer à *Ernesto*, mettant plusieurs fois en péril sa véritable identité, à l'école ou avec María. Si l'aîné de la famille joue lui aussi à s'appeler Harry (*Kamchatka*), en hommage au prestidigitateur Harry Houdini, c'est pour suivre

les consignes de sécurité imposées par les parents, sans être informé des raisons de ce travestissement. Mais le doute l'envahit.

Et c'est bien la mémoire du **père ou de la mère**, dont la disparition ou la mort est souvent l'origine ou l'aboutissement du secret, et donc la **transmission, l'héritage**, qui vont être le vrai sujet de ces films. Ils vont observer le monde ou faire vivre le souvenir des parents disparus en restant au plus près du regard de l'enfant. Cette subjectivité passe par le point de vue du protagoniste (celui de Gonzalo dans *Mon ami Machuca*) ou par la narration en voix off, comme celle d'Harry (*Kamchatka*). Les parents de Juan (*Enfance clandestine*) apparaissent d'abord à l'écran par leur voix au magnétophone donnant les consignes du retour de leur fils en Argentine ; elles s'adresseront ensuite à lui par deux fois en voix off, comme des présences intimes et complices<sup>4</sup>. **La chanson** concentre aussi les idéaux ou la mémoire, comme celle du père disparu, réécoutée par Guillermina dans *Agnus dei*, ou encore *Sueño de juventud* chantée par Cristina (*Enfance clandestine*) qui parle plus de nostalgie du souvenir que de foi militante. Déjà, dans *La historia oficial*, Gaby, l'enfant volée, fredonnait tout au long du film *En el país del que no me acuerdo* (« Dans le pays dont je ne me souviens pas ») désignant ainsi la prise de conscience d'Alicia, sa mère adoptive, et de l'Argentine, qui admettent enfin qu'il y a une autre version que celle de *l'histoire officielle*. Condamnés à l'éloignement ou à la clandestinité, les espaces mis en scène se divisent en deux catégories : l'extérieur à travers quelques lieux emblématiques de la société dictatoriale comme **l'école** ; l'intérieur, concentré dans l'architecture de **maisons anonymes ou à l'écart**, métaphores de l'enfermement. La famille de *Kamchatka* quitte Buenos Aires pour se cacher à la campagne ; la baraque de fortune au bord de l'océan dans laquelle vivent Cecilia et sa mère dans *El premio* condense d'une manière très visuelle cette idée d'exil et d'effritement de la famille ; le pavillon de banlieue anonyme de Juan (*Enfance clandestine*) ne sera jamais filmé de dehors, mais de l'intérieur d'où les regards des occupants observeront la rue, « hors champ visuel et sonore menaçant »<sup>5</sup>. La représentation de la menace sera ainsi plus forte qu'à travers la violence explicite. Quant à l'école qui transmet l'idéologie des régimes militaires, on la verra à l'œuvre dans *La historia oficial*, *El premio* ou bien sûr *Enfance clandestine*.

Tous ces films se sont mis en quête de la mémoire d'enfances prises dans la tourmente de la dictature ; ce faisant, dans le regard d'un enfant, ils ont permis à la mémoire de tout un pays et même d'un continent, de se rebâtir. Dans un documentaire de création, *M*, le jeune cinéaste Nicolas Prividera partait, en 2011, en quête de la mémoire de sa mère disparue en 1976, militante du groupe révolutionnaire *Montoneros*<sup>6</sup>. Il ouvrait son film avec une citation de William Faulkner, extraite du roman *Absalon ! Absalon !* (1936) : « Son enfance était remplie de noms ; son corps même était une pièce vide où résonnaient en écho les noms des vaincus. Il n'était pas un être ni une entité, il était devenu une république. »

L'enfant de la dictature, nous disent ces films, porte en lui une communauté ; il est traversé par l'Histoire, sa tragédie n'est pas particulière mais c'est celle de l'histoire et de la société.

1) Sophie Dufays, *art.cit.*, p. 171.

2) Avec *Enfance clandestine*, on peut constituer un corpus qui réunirait, outre le film fondateur *La historia oficial* de Luis Puenzo (Argentine, 1985), les films suivants : *Kamchatka* de Marcel Piñeyro (Argentine, 2002) ; *Mon ami Machuca* de Andrés Wood (Chili, 2004) ; *Agnus dei* de Lucía Cedrón (Argentine, 2008) ; *Paisito de Ana Diez* (Uruguay, 2008) ; *André no quiere dormir la siesta* de Daniel Bustamante (Argentine, 2009) ; *El premio* de Paula Markovitch (Mexique, 2011).

3) Pendant les sept ans où les généraux ont dirigé l'Argentine, on estime le nombre de morts et disparus à 30 000, pour une population de 26 millions. Les opposantes enceintes qui étaient arrêtées étaient emprisonnées dans des « centres clandestins » où elles accouchaient. À la naissance, les bébés étaient donnés à des partisans du régime militaire. Si les opposants interpellés étaient déjà parents, leurs enfants étaient abandonnés pour être ensuite confiés à des orphelinats. Ils étaient alors souvent adoptés de manière légale par des couples qui ignoraient tout de leur passé.

4) Séquence 18 : après la scène houleuse avec grand-mère Amalia, Cristina raconte en off à Juan que si sa mère l'appelle *pollito* c'est pour éviter de prononcer son vrai prénom, *Juan*, qui est celui de l'ancien chef d'État Perón qu'elle ne porte pas dans son cœur. Séquence 29 : Horacio accueille sans un mot son fils rentrant de sa fugue au parc d'attractions ; en voix off il dira pourtant : « Sache que j'adore te voir grandir et que je suis très fier de toi. »

5) Marie-José Bello, dans *Enfance et dictature*, intervention dans le cadre de la formation d'enseignants organisée par l'Association des Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (2010) : <http://www.cinelatino.fr/sites/default/files/lesdossiers/intervention-enfance-et-dictature-def.pdf>

6) Pour Nicolas Prividera ce M renvoie au prénom de sa mère, *Marta*, au M de *mujer* (femme), au M de *madre* (mère), au M de *memoria* (mémoire), au M de *Montoneros* et enfin au M de *muerte* (mort).



*La historia oficial.*



*La noche de los lápices.*



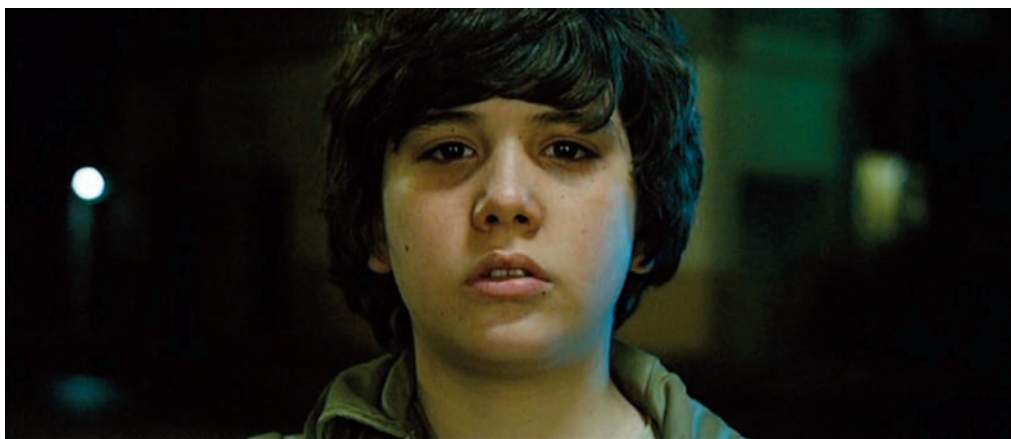
*El premio.*



*Mon ami Machuca.*



*Agnus dei.*



## Juan/Antoine/Malik : trois regards caméra<sup>1</sup>

Dans l'histoire du cinéma, il est deux films (parmi d'autres) qui, comme *Enfance clandestine*, racontent la quête d'identité d'un jeune garçon et le font dans son regard : *Les Quatre cents coups* de François Truffaut (France, 1959) et *Papa est en voyage* d'affaires de Emir Kusturica (Yougoslavie, 1985). Comme dans le film de Benjamin Ávila, le dernier plan de chacune de ces œuvres est un regard caméra de leur protagoniste principal. Si le regard caméra est utilisé depuis longtemps dans les films, son emploi a changé de sens dans le cinéma moderne où il rompt la fiction dans laquelle était plongé le spectateur : d'une certaine manière le masque du personnage tombe, réveillant de son hypnose le spectateur, interpellé directement par l'acteur qui le regarde.

### Juan (*Enfance clandestine*)

Juan est déposé par la police devant la maison de sa grand-mère. Épuisé, orphelin de ses parents, il n'a cessé de répondre qu'il s'appelait Ernesto Estrada. Il frappe à la porte et à la question de sa grand-mère qui n'ose pas ouvrir, « *Qui est-ce ?* », finit par répondre : « *C'est Juan* ». Il n'y a plus de clandestinité, il quitte son passé et récupère son identité. Et pour la première fois du film, il est le seul à occuper l'espace de l'image, en gros plan, enveloppé dans la nuit ; il regarde la caméra pour nous prendre à témoin : il vient de quitter son enfance clandestine pour parler de lui et de son avenir. Ce sera la dernière image du film.



*Les quatre cents coups.*

### Antoine (*Les Quatre cents coups*)

Antoine Doinel a une adolescence turbulente. Il ment à ses parents indifférents à son sort, vole, fugue. Il fait les quatre cents coups avec son ami René. Un jour, la police s'en mêle. Ses parents ne voulant plus de lui, un juge pour enfants le place dans un centre pour mineurs délinquants. Lors d'une

partie de football, Antoine s'évade. Il court jusqu'à la mer, s'arrête, se tourne vers la caméra et son regard se plante dans les yeux du spectateur. L'image se fige puis le mot *Fin* surgit. D'une certaine manière Antoine est bloqué par la mer qui s'étend devant lui ; son « évasion » tourne court. Il se tourne vers son destin qu'il va affronter. Là aussi, la narration s'arrête et le spectateur, pris à parti, fait le bilan de la vie d'Antoine et s'interroge sur son avenir.



*Papa est en voyage d'affaires.*

### Malik (*Papa est en voyage d'affaires*)

1950 : la Yougoslavie de Tito prend ses distances avec l'URSS de Staline. Pour une parole de travers contre le régime, le père de Malik est déporté. On dira à l'enfant (7 ans) que son père est « *parti en voyage d'affaires* ». Alors Malik chemine, découvre la vie, les plaies des adultes et se révolte dans des crises de somnambulisme qui vont dénouer les conflits. À la fin du film, Malik s'avance seul dans la nature bosniaque : le paysage se fait petit devant l'enfant en lévitation. Il s'arrête et se tourne vers la caméra ; son visage emplît l'écran, sourit aux spectateurs et se fige, suivi du générique de fin. Clin d'œil de connivence, le regard caméra taquin de Malik confirme bien que son somnambulisme était le piège merveilleux tendu aux adultes pour sortir de leur égoïsme et au spectateur pour revisiter l'histoire avec la candeur malicieuse de l'enfance.

<sup>1</sup> Pour en savoir plus sur le regard caméra au cinéma, voir la partie Infos, p. 20.

## Bibliographie

– Pietsie Feenstra et María Luisa Ortega (dir.), *Le Nouveau du cinéma argentin*, CinémAction, n°156, septembre 2015.

Comprenant un article de Sophie Dufays, (auteure d'une thèse sur la figure de l'enfant dans le cinéma argentin de la post-dictature) : « L'enfant : corps-témoin de l'histoire dans *Enfance clandestine* » (pp. 170-175).

– Thomas Messias, *Le nouveau cinéma argentin*, Playlist Society, avril 2015.

L'ouvrage fait le tour des thèmes et des esthétiques des œuvres réalisées par les jeunes cinéastes argentins qui sont nés et ont grandi pendant la dictature militaire (1976-1983).

## Sitographie

– Deux courts métrages de Benjamin Ávila sont accessibles sur le web :

- *La gotera* : <https://vimeo.com/52850155>
- *Veó veó* : <https://vimeo.com/103365339>

– <https://www.youtube.com/watch?v=XaPp4mK9Z2c> : entretien en espagnol avec Benjamin Ávila.  
– <http://distrib.pyramidefilms.com/content/enfance-clandestine> : dossier de presse du film réalisé par la société de distribution Pyramide Film, distributrice du film.

– [https://issuu.com/anaval0/docs/infancia\\_clandestina](https://issuu.com/anaval0/docs/infancia_clandestina) : dossier pédagogique en anglais réalisé par l'association FILTA (*Film in Language Teaching Association*) regroupant des professeurs de langue et de chercheurs basée en Grande Bretagne qui s'intéressent au cinéma dans le contexte de l'enseignement des langues étrangères.

– [http://www.zerodeconduite.net/enfanceclandestine/dossier\\_pedagogique.html](http://www.zerodeconduite.net/enfanceclandestine/dossier_pedagogique.html) : dossier pédagogique en espagnol proposé par le site *Zéro de Conduite*. Des éléments de correction aux exercices sont accessibles sur le lien suivant : [www.zerodeconduite.net/club/.../zdc\\_corrige\\_enfanceclandestine](http://www.zerodeconduite.net/club/.../zdc_corrige_enfanceclandestine)

– [http://canope.ac-rennes.fr/sites/default/files/ckfinder/files/Enfance\\_clandestine\(1\).pdf](http://canope.ac-rennes.fr/sites/default/files/ckfinder/files/Enfance_clandestine(1).pdf) : dossier pédagogique proposé par le réseau CANOPÉ de l'Académie de Rennes en français et en espagnol.

– <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2012/06/buenos-aires-guerilla-urbaine-des.html> : dossier sur la guérilla urbaine des *Montoneros* réalisé par le *Laboratoire d'urbanisme insurrectionnel*.

## Sur le regard caméra :

– <http://www.transmettrelecinema.com/video/le-regard-camera/> : site « Transmettre le cinéma »

– [https://www.youtube.com/watch?v=oPOZaS\\_IDAw](https://www.youtube.com/watch?v=oPOZaS_IDAw) : le regard caméra selon Luc Lagier (extrait du webzine Blow up)

## Vidéographie

*Infancia clandestina* de Benjamin Ávila, DVD/Blu-ray zone 2, langues : version originale et sous titres français, Pyramide video, 2013.

## Veó veó, le canevas d'Enfance clandestine

Huit ans avant *Enfance clandestine*, Benjamin Ávila réalise un court métrage, *Veó veó*, qu'il juge comme le germe naif de son long métrage<sup>1</sup>. Ce film affiche en effet clairement la position du réalisateur face aux années douloureuses de la dictature : l'histoire d'un enfant parti à la recherche de son père, militant *Montonero*, témoigne à son échelle, de la reconstruction mémorielle de toute une nation. *Veó, veó* condense en 26 minutes les motifs d'*Enfance clandestine*.

L'affiche du film annonce, à côté du visage d'un enfant visant le spectateur avec une fléchette : « *Voy hacer de este bosque mi reino / Robin Hood* »<sup>2</sup>. Pour Juancho, il n'y a en effet de héros que Robin des Bois dont il dévore les aventures dans un livre illustré. Papa absent devient Robin des Bois et travaille pour les pauvres, comme le lui explique sa sœur Emilia. Ce sera la première représentation du Père, celle d'un enfant qui voit le monde à travers le jeu<sup>3</sup>. Dans *Enfance clandestine*, Juan verra se succéder lui aussi plusieurs versions du Père, depuis le protéiforme *Che*, en passant par oncle Beto, le mentor tant aimé, jusqu'au père biologique dont la mort, tout comme celle du père de Juancho, fera bifurquer sa vie.

Et pourtant, au fond de Juancho, le doute commence à monter : la réalité est tout autre. Papa est absent, la famille vit dans les cartons des déménagements. Et, quand la maîtresse demandera de rapporter une photo du chef de famille pour célébrer la fête des Pères, son univers ludique sera déstabilisé : il réussit à dérober la clé de la pièce interdite (la découverte d'une arme à feu dans un tiroir sonne comme une menace) et à découvrir les photos familiales où le visage de son père est soigneusement découpé. La reconstruction de la mémoire bute sur l'interdit imposé à la mère par la répression policière : la clandestinité exige la disparition de toutes les traces du père. Démarre alors la plus belle quête du court métrage : quel est le visage de cet homme, mon père, dont je n'ai que l'image d'un corps sans tête ? Intervient alors le seul homme de l'univers de Juancho : le père de sa copine, Eva, qui est photographe. La *révélation* du secret passera en effet par la *révélation* d'un négatif de photo : dans le bain du laboratoire, l'image, christique, du père debout, tenant son petit garçon par les épaules, *révèle* enfin la généalogie manquante.

Mais Juancho ne sait pas que regarder une photographie, c'est se poser la question de ce qui a été, que dans toute photographie, ce qui est capté est un spectre<sup>4</sup> : triomphant, il présente la photo retrouvée à sa mère. Elle la lui arrache des mains, la froisse et la déchire lui expliquant les raisons de l'interdit : « *Il y a des gens méchants qui ne doivent pas savoir quel est le visage de papa* ».

Il reste au film à accomplir la cruauté de l'histoire des militants clandestins : Juancho entendra à la télévision l'annonce de l'arrestation et de la mort de son père, montré sur le petit écran comme un *dangereux terroriste*. Il entoure de ses bras sa mère en larmes, refuse maintenant de jouer à *Veó, veó* avec sa sœur, lègue son album de Robin des Bois

à Eva et préfère entendre une petite boîte à musique jouer *Les feuilles mortes*<sup>5</sup>. Il quitte dès lors pour toujours son enfance<sup>6</sup>.

1) Le scénario, sur un sujet de Ávila, est écrit par Marcelo Müller (qui signera avec le réalisateur le script d'*Enfance clandestine*) et Lorena Muñoz (fondatrice, avec Maximiliano Dubois et Benjamin Ávila du collectif de production *Habitacion 1520*) : en 1977, soit depuis trois ans, Juancho, 8 ans, n'a pas vu son père. Pour célébrer la fête des Pères, la maîtresse de son école demande aux enfants d'apporter une photo de leurs papas. Juan se met alors, avec sa copine Eva, en quête de l'image perdue qui le mènera à la vérité : son père était un *Montonero* clandestin.

2) « *Je vais faire de cette forêt mon royaume / Robin des Bois* ».

3) Avec sa sœur, il joue souvent à *Veó veó* où il s'agit de retrouver par la vue, dans l'environnement immédiat des joueurs, un objet dont on ne connaît que la couleur : voir dans le sens de *comprendre*, de *discerner* est bien l'un des propos du film. D'autre part, Benjamin Ávila écrira lui-même la chanson *No veó* pour accompagner deux séquences de son long métrage (cf. p. 16, Bande son). On notera enfin que le cinéaste a créé une série télévisée éducative pour enfants du même nom : *Veó veó*. 4) *La photographie*, dit Roland Barthes dans *La Chambre Claire* (Gallimard, 1980, page 150), « me dit la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence ».

5) *Les feuilles mortes*, 1946, paroles de Jacques Prévert et de Joseph Kosma.

6) On pouvait lire sur l'affiche du film l'exergue suivant : « À l'hiver de 1977, Juancho perd le monde de son enfance, pour toujours. »

## Presse

### Une jeunesse sous la dictature

« *Enfance clandestine* n'est pas un récit autobiographique minutieux, mais une fiction mue par le désir de mettre en scène le mélange de peur, d'exaltation et d'innocence dans lequel a baigné l'auteur. Pour y parvenir, Benjamin Ávila fait appel avec assurance aux ressources d'une mise en scène spectaculaire mais sensible, qui adopte souvent le point de vue de l'enfant (beaucoup de plans en contre-plongée) pour brusquement dévoiler une vue plus large d'une situation dont on perçoit alors les enjeux.

Après un prologue qui rappelle le processus du coup d'État, le film commence par le retour de Juan ainsi que de ses parents, Charo et Daniel, en Argentine. On est en 1979, et la direction des *Montoneros* exilée à Cuba a décidé de lancer une contre-offensive contre le régime militaire, initiative qui s'avérera suicidaire. En attendant, le jeune exilé apprend à redécouvrir son pays, son système scolaire militarisé et son apparente normalité.

À l'école, Juan tombe amoureux d'une de ses condisciples, au point de faire fi des consignes de sécurité que lui imposent ses parents. On retrouve dans le conflit qui oppose l'enfant aux militants les thèmes d'*À bout de course*, de Sidney Lumet (qui évoquait les *Weathermen américains*), ou de *Contrôle d'identité*, de Christian Petzold (sur la cavale d'un couple de militants de la Fraction armée rouge qui entraînent leur fille). Entre le regard passionné du premier et la lucidité analytique du second, Ávila trouve sa propre voie, faite de références au cinéma hollywoodien contemporain (l'utilisation de dessins pour les séquences de violence...) et de paroxysmes familiaux propres au cinéma argentin.

Les plus belles séquences d'*Enfance clandestine* sont celles mettant aux prises la grand-mère de Juan et sa fille. Elles se disputent les enfants, que l'une veut arracher aux dangers de la guerre civile pendant que l'autre veut partager toute sa vie avec eux, jusqu'à la mort, de plus en plus probable. »

Thomas Sotinel, *Le Monde*, 7 mai 2013.

### Dans la peau d'Ernesto

« Le cinéaste prend de front la dernière dictature militaire et, par la distanciation du point de vue, confronte la résistance des péronistes à l'enchantement enfantin. Un parti pris intelligent qui permet d'éviter un énième pamphlet anti-militariste sur le sujet, et qui, par le jeu du détournement, délaisse la guérilla hors champ pour mieux nous conter l'intimité.

*Enfance Clandestine* plonge au cœur d'une métamorphose, celle d'un enfant sur le point de devenir grand. De sa naïveté, le cinéaste tire une poésie parfaite alléguant aux armes de guerre un goût de merveilleux. Dès lors enfance et âge adulte ne cessent de résonner en écho : militants aux yeux bandés et colin maillard forestier, revolver sanguinaire et fusil à ballon, voiture fugitive et jouet tas de ferraille, tout se reflète comme dans un miroir. Protégé et choyé de tous, Ernesto est jusqu'alors un clandestin épargné. Au fil du récit, la lutte prend de l'ampleur, gangrène le cadre et perd de son évanescence. La mort entre



dans le champ. Un à un, les repères d'Ernesto s'écroulent. Raccroché à son imaginaire, l'enfant tente d'en adoucir les contours.

Roman d'apprentissage, *Enfance Clandestine* est aussi l'histoire d'une liberté. Amoureux de Maria et bien décidé à faire sa vie avec elle loin de la lutte, des camarades et des parents, Ernesto pousse son premier cri d'indépendance. Un choc pour ses parents qui n'envisagent pas de rendre les armes, pas même pour lui.

Recentrée sur les visages, *Enfance Clandestine* est une œuvre teintée d'une double beauté : celle d'une image délicatement nerveuse et celle d'un tableau subtilement nuancé. Certes, le militantisme s'érige sur l'autel de l'idéal, de la force et de l'intégrité mais dans le même temps, il fait aussi le sacrifice de la famille, de l'individualité et du libre arbitre, et plante dans le noyau familial, une source de conflits. Cerné par l'engagement, Ernesto prend tout naturellement le sien très à cœur. Guidé par son oncle Beto, il fait ses premiers choix... Installé dans une carcasse de voiture noyée de feuilles mortes, il prend de l'âge et fait rêver Maria d'une virée au Brésil. Un peu plus tard, perdu dans un palais des glaces qui ne cesse de le renvoyer à sa fausse identité, il décide d'en finir avec son double imaginaire et propose à sa dulcinée de s'enfuir... Ernesto vient de pénétrer dans l'adolescent. Pourtant face à la réalité, il reste un enfant qui n'accepte la violence qu'exposée dans les bandes dessinées. Incapable d'accepter sa dureté, il déverse sur l'écran une série de coups de feu animés. »

Estelle Charles, *aVoir-aLire.com*, 7 mai 2013.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>Infancia clandestina</i>
<b>Production</b>	Historias cinematográficas & Habitación 1520 Producciones
<b>Co-production</b>	Antártida Producciones, Academia de Filmes y Radio y Televisión Argentina
<b>Producteur</b>	Luis Puenzo
<b>Réalisation</b>	Benjamín Ávila
<b>Scénario et dialogues</b>	Benjamín Ávila et Marcelo Müller
<b>Photographie</b>	Iván Gierasinchuk
<b>Son</b>	Fernando Soldevila
<b>Montage</b>	Gustavo Giani
<b>Musique</b>	Marta Roca Alonso et Pedro Onetto
<b>Chanson originale</b>	« <i>Living de trincheras</i> » de Dividos
<b>Casting</b>	Maria Laura Berch
<b>Costumes</b>	Ludmila Fincic
<b>Maquillage</b>	Beatushka Wojtowicz
<b>Décor</b>	Yamila Fontan
<b>Dessins et animation</b>	Andy Riva
<b>Interprétation</b>	
<i>Tío Beto</i>	Ernesto Alterio
<i>Cristina (alias Charo)</i>	Natalia Oreiro
<i>Horacio (alias Daniel)</i>	César Troncoso
<i>Juan (alias Ernesto)</i>	Teo Gutiérrez Romero
<i>Abuela Amalia</i>	Cristina Banegas
<i>María</i>	Violeta Palukas
<i>Carmen</i>	Mayana Neiva
<i>Gregorio</i>	Douglas Simon
<i>Victoria</i>	Candelaria Irigoyen
<b>Année</b>	2012
<b>Pays</b>	Argentine, Espagne, Brésil
<b>Distribution</b>	Pyramide
<b>Film</b>	Couleurs
<b>Format</b>	DCP – Scope – Dolby 5.1
<b>Durée</b>	1h52'
<b>Visa</b>	136 086
<b>Sortie France</b>	8 mai 2013

### Sélections et récompenses

- Prix du meilleur long métrage de fiction au Festival International UNASUR CINE 2012 de San Juan (Argentine).
- 10 *Premios Sur* (équivalent des *César*) en 2012.
- Festival de Cannes 2012 - Quinzaine des Réalisateurs.
- Meilleur film ibéro-américain, Festival de Guadalajara 2013.
- Prix « Best Narrative », Festival International d'Arlington 2013 (USA).
- Représente l'Argentine aux Oscars et aux 27<sup>e</sup> Goya 2013.

## RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

**Jean-Claude Rullier**, enseignant de cinéma en lycée et à l'université, fondateur et animateur du Pôle d'éducation à l'image de Poitou-Charentes. Il a développé et animé la formation des enseignants aux images ainsi que les dispositifs nationaux d'éducation au cinéma dans les écoles, collèges et lycées de l'académie de Poitiers.



*transmettre*  
**LE CINEMA**

[www.transmettrelecinema.com](http://www.transmettrelecinema.com)

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de  
votre Conseil départemental

ministère  
éducation  
nationale



**CNC**