

Le corps à corps avec l'histoire ou comment la mémoire documentaire entrave l'oubli  
du maquis dans le film *Siempre será La Pastora* (2004<sup>1</sup>)  
d'Ismaël Cobo et Pierre Linhart

SONIA KERFA

(*Université Lumière Lyon 2*)

Résumé

Dès son plus jeune âge, le cinéma documentaire a eu partie liée avec la mémoire des conflits. Toutefois, c'est une tâche ardue pour lui que de s'attacher à faire revivre une résistance clandestine, celle de la guérilla anti-franquiste, effacée de l'histoire officielle, isolée dans un monde rural marginalisé, rude, réfractaire aux étrangers. C'est ce défi de faire revivre la mémoire de la guérilla, à travers *La Pastora*, un personnage inclassable, que relève le réalisateur Ismaël Cobo, lui-même fils de guérillero. En choisissant de partir sur les traces de ce personnage solitaire, paradigmatique de la violence d'une vie de maquisard, il va faire de son corps et de sa voix un personnage à part entière qui va joindre son histoire personnelle à la mémoire collective du Maestrazgo, établissant par conséquent une filiation entre le guérillero *La Pastora*, la Cantabrie paternelle et un certain cinéma qui milite contre l'oubli.

Mots-clés : Espagne, franquisme, guérilla, cinéma documentaire, mémoire, violence

Abstract

From its earliest days, documentary cinema has had links with the memory of the conflicts. However, its task is a difficult one when it comes to bring back to life a secret resistance, the anti-Franco guerrilla warfare, erased from official history, isolated in a marginalized and rough rural world which is refractory to strangers. The filmmaker Ismaël Cobo, son of a guerilla himself, takes up this challenge and revives the memory of the guerrilla warfare through *La Pastora*, an unclassifiable character. The filmmaker choses to set out and retrace the steps of this lonesome character, paradigmatic of the violence of a guerilla's life; in this process, Ismaël Cobo is going to build a full character out of his own voice and body, joining his personal history to the collective memory of Maestrazgo and establishing as a consequence a close link between the guerrilla *La Pastora*, his father's Cantabria and a certain kind of cinema which militates against oblivion.

Keywords: Spain, Francoism, guerilla warfare, documentary cinema, memory, violence

*Es un trabajo mucho más arduo honrar  
la memoria de los seres anónimos  
que la de las personas célebres.*

---

<sup>1</sup> La version étudiée est issue d'un DVD transmis par Ismaël Cobo (distributeur).

## Introduction

Rendre visible la résistance au franquisme et faire revivre les hommes qui, depuis la montagne, ont refusé de se soumettre, tel est le projet revendiqué du réalisateur Ismaël Cobo et de son scénariste Pierre Linhart, co-auteur du documentaire *Siempre será La Pastora*<sup>2</sup> (2004, 1h14). Le film est conçu comme un portrait en mosaïque d'une figure légendaire du maquis : celui de Teresa/Florencio Plà Meseguer, un homme souffrant d'une malformation génitale, qui a été déclaré femme à l'état civil. Collaborateur ponctuel des hommes du maquis qu'il croisait en raison de son travail de berger, La Pastora<sup>3</sup> s'est sentie menacée par la violence brutale qui s'exerçait sur tous ceux qui, de près ou de loin, appuyaient les maquisards<sup>4</sup> ; il prendra le maquis sous le nom de « Durruti »<sup>5</sup> et participera à la guérilla dans sa région natale, le Maestrazgo en Aragon, avec la AGLA, la Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón<sup>6</sup>, de 1949 à 1952, puis de façon indépendante, entre 1952 et 1954 en compagnie de Francisco Serrano Iranzo, dit « Rubio ».

Le film, produit par diverses institutions, françaises pour l'essentiel mais avec la collaboration de la télévision valencienne<sup>7</sup>, se développe sur le principe de l'enquête, ainsi que l'observe Virginie Gautier N'Dah-Sékou, dans son article qui porte sur une exposition de photographies et deux films documentaires, dont le film de Cobo et Linhart : « Contre le silence

---

<sup>2</sup> DVD, 1h14 min, coul., son. Production Kerala films /Canal 8-Le Mans, 2004, pré-achat pour diffusion par Televisió Valenciana –TVV, avec la participation du Centre Images de la Région Centre.

<sup>3</sup> S'agissant du nom qu'ont repris les réalisateurs dans le titre de leur documentaire, c'est celui que nous reprendrons le plus souvent, en accord avec la notoriété dont il jouissait dans l'imaginaire commun : « La Pastora es el alias que le aplicaba la Guardia Civil, la prensa y, en consecuencia será aquel por el que le conocerá el público », selon José CALVO, dans son ouvrage *La Pastora. Del mito al monte*, Antinea, [2009] 2010, p. 34. Dans son étude de la AGL, Fernanda ROMEU ALFARO donne la liste des membres de ce maquis du 23<sup>e</sup> secteur et La Pastora y apparaît sous le nom de Teresa Plà Meseguer, voir Fernanda ROMEU ALFARO, *Agrupación Guerrillera de Levante*, Valencia (Espagne), Edicions Alfons El Magnànim, 1987, p.132. En revanche elle n'est pas citée au chapitre des femmes guérilleras, *ibid.*, p. 120-127.

<sup>4</sup> La violence qui s'est abattue sur la ferme d'El Cabanil, où travaillait La Pastora et où s'étaient réfugiés des maquisards, au cours d'une opération de répression de la Garde civile, a été déterminante dans son engagement. C'est ce qu'explique Florencio Plà Meseguer lors d'une des rares interviews qu'il a accordée et qui a été publiée dans la *Revista El Tiempo*, 29 février-5 mars 1988. Cette interview est disponible en ligne : <http://www.buscameenelciclodela vida.com/2012/07/entrevista-florencio-pla-meseguer-la.html>. Dans un des rares ouvrages de référence, celui de José CALVO, *La Pastora. Del mito al monte*, Antinea, [2009] 2010, les raisons essentielles du départ de La Pastora vers le maquis sont similaires. Voir CALVO, *op. cit.*, p. 327. Précisons qu'il s'agit d'un travail d'investigation de nature journalistique et fondé sur la consultation de très nombreuses archives ; par ailleurs, José Calvo a connu personnellement La Pastora qu'il a interviewée et dont il a suivi le procès.

<sup>5</sup> José CALVO, *op. cit.*, p. 327.

<sup>6</sup> La AGL (Agrupación Guerrillera de Levante) prend le nom d'AGLA en 1947 sans que son organisation en soit modifiée.

<sup>7</sup> Cette information nous a été fournie par Ismaël Cobo lors d'un entretien téléphonique (16 mars 2016).

et l'oubli, les démarches entreprises pour retrouver les traces des guérillas s'apparentent à de véritables enquêtes (n'est-ce pas là le sens premier du mot "histoire" ?), et cette recherche de traces s'inscrit dans des espaces physiques bien précis<sup>8</sup> ». Virginie Gautier met en exergue la puissance de l'espace, en l'espèce des paysages, lesquels, en raison de l'oubli généralisé de ces pages de l'histoire espagnole, ne parviennent pas au statut de lieux de mémoire et desquels ne se détache même pas un lieu « de portée nationale »<sup>9</sup>. Or le cinéma, catalyseur d'imaginaire visuel, a trouvé dans cette guérilla dépourvue de traces filmiques, « un motif d'inspiration » comme le fait observer Mikel Rodríguez Álvarez<sup>10</sup>.

À l'instar des autres films qui abordent la question de la lutte clandestine et de sa féroce répression, le film sur La Pastora vise à combler le défaut d'images et de mots mais sa force singulière émerge de sa capacité à produire du corps : au corps absent de La Pastora répond le corps filmé du réalisateur, présent tout au long du film, cadré en plan rapproché, en hors-champ ou en voix off mais toujours dépositaire d'une survivance de la mémoire de son personnage. Les modalités selon lesquelles se décline cette présence, signe d'une implication physique et politique d'Ismaël Cobo, seront étudiées dans une première partie qui se poursuivra, dans un second temps, par l'étude de la politisation du film. Ici, le choix de montage des voix et le surgissement autobiographique seront déterminants.

Au fur et à mesure que se construit le portrait de La Pastora, l'ombre du maquis se fait plus prégnante. La puissance de convocation des souvenirs tout comme les processus de leur surgissement sont portés par une écriture scénaristique qui procède, sur un mode binaire, par la combinaison d'avancées et d'arrêts, d'éloignements et de rapprochements, de vides et de pleins. Ce rythme, qui naît du montage sonore et visuel, en phase ou en décalage, sait ménager des pauses nécessaires à l'apaisement ou à la compréhension d'un phénomène complexe : celui de la résistance extrême, en porte à faux avec le sens commun. Par ailleurs, la construction globale du film respecte la chronologie de la vie de La Pastora, de sa naissance à sa mort.

---

<sup>8</sup> Virginie GAUTIER N'DAH-SEKOU, « Reconquête et mise en scène des espaces de la résistance armée au franquisme (1936-52) dans le documentaire filmique et la photographie », en ligne, sur Academia.edu, *Reconquete\_et\_mise\_en\_scene\_des\_espaces*, en ligne (page consultée le 10 janvier 2016).

<sup>9</sup> Gautier N'Dah-Sékou, *ibid.*, même page.

<sup>10</sup> Mikel RODRIGUEZ ALVAREZ, « La guérilla communiste en Navarre, 1944-1961 », in Jean Ortiz (coord.), *Rouges maquis de France et d'Espagne. Les guérilleros*, Biarritz, Atlantica, 2006, p. 353-368.

## **Remplir le corps, combler les lieux**

De La Pastora, avant son arrestation en 1960<sup>11</sup>, il ne reste que peu d'images et la plus diffusée est une photographie<sup>12</sup> en noir et blanc. Il s'agit d'un portrait de Teresa Plà Meseguer, reproduit sur les couvertures des ouvrages qui lui sont consacrés. Cette unique photographie ne permet pas d'imaginer La Pastora hors de sa solitude car aucune trace ne nous est parvenue ni de son enfance, ni de sa vie avec les maquisards, peu photographiés, il va sans dire. Ce vide d'images a favorisé la propagation et la prégnance des mots qui ont construit la légende de La Pastora, souvent sur un mode sensationnaliste. Les souvenirs qui sont liés à ce personnage passent par ce que l'on raconte d'elle, qui deviendra « lui » sur le tard, après une intervention chirurgicale.

C'est donc à un souvenir désincarné — aucune photographie de La Pastora n'est filmée — que l'on fait face. En vue de son entreprise de réhabilitation de La Pastora, Ismaël Cobo, qui se glisse dans ses pas et apparaît dans la très grande majorité des plans du film, met en branle, par le cinéma documentaire, un engagement corporel vis-à-vis de l'histoire de ce personnage, de sa mémoire. Le choix de se faire filmer alors qu'il mène son enquête sur ses lieux de vie atteste d'une volonté de s'inscrire dans le paysage qui a vu naître son personnage et l'a vu souffrir. L'immersion du réalisateur, ses errances, ses rencontres parfois infructueuses, participent à la naissance de La Pastora à l'écran. Nous allons déterminer à présent les étapes d'un tel processus dans lequel les déplacements jouent un rôle presque physiologique, dans cette quête/enquête qui opère par heurts, à-coups.

## **Le corps du réalisateur ou comment La Pastora advient à l'écran**

La naissance de La Pastora dans le film est annoncée par un corps sans tête et une voix off qui lit une copie de l'acte de naissance de Teresa Plà Meseguer. Le cadre est le paysage sauvage et aride qui a vu naître le personnage de ce film. Installé sur un muret, le corps sans tête de celui que l'on reconnaîtra comme le réalisateur Ismaël Cobo lit en espagnol la copie de l'acte de naissance de Teresa Plà Meseguer. Il nous présente son personnage alors que lui-même apparaît à l'écran pour la première fois : corps sans visage pour annoncer un être à découvrir. Dans cette double présentation simultanée du personnage et de celui qui le présente se dessine une volonté

---

<sup>11</sup> L'arrestation a eu lieu exactement le 5 mai. Voir José CALVO, *op. cit.*, p. 626.

<sup>12</sup> Sur cette photographie, La Pastora a vingt-sept ans, elle est bien coiffée, elle vient de se faire faire une permanente à l'occasion de la Foire de Sant Josep, dans la province de Tarragone. Voir José CALVO, *op. cit.*, p. 276.

d'adéquation entre le réalisateur et son personnage : ils se complètent l'un l'autre, dans un plan où une forme d'indissolubilité survient. C'est grâce à l'annonce par un buste et des mains filmées en plan moyen que le personnage advient au monde, par la volonté et l'acte de lecture du réalisateur. Nous priver de visage libère tout un espace où se déploie notre imaginaire.

Au cours de la lecture, la correction finale apportée par l'ajout à l'acte de la notification du changement de sexe de Teresa, qui délaisse la peau des « niña, hembra, mujer » pour celle de « niño, hombre, varón », provoque un basculement et sème le trouble. En effet, deux lignes suffisent à modifier sur le plan administratif le sexe de La Pastora. Trois minutes après le début du film qui a planté le décor — paysage aride, vent sec soufflant en continu sur la petite montagne — le personnage principal a été présenté au spectateur en deux temps, 1917 puis 1980, en tant que nouveau-né fille puis en tant qu'homme. Un mystère s'instaure, une anomalie qui s'inscrit dans une configuration sexuelle, historique et spatiale propice au mystère : anomalie sexuelle, anomalie d'une résistance irrationnelle à un pouvoir violent sur fond de paysage marqué par une géologie<sup>13</sup> abrupte, faite de roches calcaires structurées en plis, de gorges profondes isolant des noyaux d'habitats humains.

Au croisement d'un monde rural, sous le sceau de la pauvreté et de l'ignorance, et d'une situation politique incongrue après la victoire des factieux, le personnage de La Pastora, victime agissante, prend forme peu à peu. Désormais sa mémoire se trouve incarnée alors que, jusqu'à présent, seuls les mots répétés, importés par la presse avaient donné un sens et une corporéité à son souvenir. Désormais, avec ce film, un corps lui colle à la peau, celui du réalisateur qui la cherche : est-elle vivante ou morte ? Comment s'habillait-elle ? Où vivait-elle ? Comment étaient ses différentes maisons ? C'est au travers de ce foisonnement de questions posées à une quinzaine de personnes que prennent chair non seulement le personnage de La Pastora mais aussi le maquis.

Approcher une telle figure nécessite d'aller à la rencontre des lieux et des personnes qui l'ont connue de près ou de loin. Les déplacements en voiture qui ponctuent le film matérialisent la recherche, et les plans pris depuis le véhicule forment comme un cadre — celui du pare-brise — qui redécoupe le paysage en train de se dérouler devant nos yeux. Rues, routes, chemins escarpés sont autant de trajets, de perspectives, qui semblent aspirer le réalisateur et convergent

---

<sup>13</sup> Les informations de géographie physique proviennent de GEA-GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA, « Comarca del El Maestrazgo », [on-line] [disponible le 3 février 2016] <URL : [http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz\\_id=8321](http://www.encyclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=8321)>.

tous vers une pièce du puzzle de La Pastora. Sans que nous ne le voyions au volant ou à peine en amorce, le corps du réalisateur dans sa voiture se déplace dans différents lieux, souvent éloignés du territoire de La Pastora. Ce dernier est vaste et varié : fermes à l'abandon, dont celle de la famille Plà Meseguer, places et rues de village, une mairie, un café, des maisons privées, la forêt et une prison désaffectée. Appréhender le personnage par le biais de parcours sillonnant son territoire revient à l'inclure dans la géographie physique et humaine du paysage ; cette approche permet aussi de mieux saisir les distances et les obstacles que recèlent ces zones escarpées, sèches par endroits, vertes ailleurs, qui ont protégé mais aussi épuisé les maquisards.

Son travail de bergère qui l'oblige à être seule depuis son plus jeune âge, dès neuf ans, le décalage entre son sexe déclaré et sa corpulence masculine, l'isolement de la ferme de ses parents, à l'écart des villages comme toutes les *masías* : tout concourt à construire le portrait d'un personnage à la fois à la marge et en mouvement. Il a existé, la mémoire collective locale s'en souvient et les témoignages concordent à l'heure de décrire ses apparitions, au sens premier du terme. Comme les habitants de la montagne, elle descendait dans la vallée, mais de nombreux éléments la séparaient du reste des villageois. À la différence du plus grand nombre, elle était seule, portait une cicatrice de chirurgie à la lèvre supérieure, avait toujours un manteau de laine sombre, se battait comme un homme mais portait une jupe et était affublée de plusieurs noms : Teresa, Teresota, Teresot, Durruti, La Pastora<sup>14</sup>.

Malformations, cicatrice, disparition du personnage, arrestation, mort incertaine ou non attestée imprègnent de suspense la première partie de cette quête de la trace, terme qu'emploiera à plusieurs reprises Cobo<sup>15</sup>. Peu à peu, l'errance voulue par le réalisateur se peuple de fantômes au fur et à mesure qu'il cherche à cerner le personnage. Dans le cadre dessiné par le pare-brise, depuis l'intérieur du véhicule qui sillonne le territoire du Maestrazgo, le spectateur s'attend à voir surgir le corps d'un guérillero de ces paysages mêlant pâturages, forêts et falaises inhospitalières.

Dans un chapitre intitulé "Figures de l'absence", le dernier de son article « Le corps autant que la pensée », Claude Bailblé établit un lien profond entre l'effacement des corps et l'engagement des cinéastes :

Tous les états du corps ne sont pas filmables. Certains sont protégés, secrets ou interdits de caméra. D'autres sont déclarés obscènes. Ils existent, mais sont occultés, tus et au

---

<sup>14</sup> Cette description est une synthèse établie à partir de l'ouvrage de José CALVO, *op. cit.*, p. 34, 45 et 271.

<sup>15</sup> Il en parle notamment en voix off, après avoir interviewé chez elle la guérillera Remedios Montero. Début de la séquence : 1 : 05 : 13.

besoin, effacés. Pour toutes sortes de bonnes ou mauvaises raisons, provisoires ou durables, morales ou politiques.

Les visages (disparus), les voix (éteintes), les actions (censurées) posent clairement la question de la liberté des cinéastes. La démocratie doit gérer ses conflits au fur et à mesure qu'ils se présentent, sans attendre qu'ils s'enkystent ou dégèrent. Le cinéma et les médias devraient ouvrir au débat public, à l'intelligence plurielle, à la transformation positive du monde. Que vaut la mémoire d'un peuple sans les images et les sons qui vont avec ?<sup>16</sup>

L'engagement d'Ismaël Cobo ne saurait se contenter de donner corps à La Pastora et à la mémoire du maquis. Outre la corporité, il les pourvoit de lieux puis, nous le verrons en fin d'étude, de voix. Il fabrique pour eux un territoire mémoriel et comble les lieux vides ou plus exactement vidés par l'histoire officielle.

### **Du paysage à la prison : fabriquer un territoire mémoriel**

Le lien au lieu fait intrinsèquement partie de la démarche du documentariste qui repère l'habitat, le climat, l'environnement de ses personnages, dans une perspective qui frôle tangentiellement celle du sociologue ou de l'anthropologue. Dans son analyse, Virginie Gautier met en exergue cette interdépendance du lieu et du personnage :

L'intérêt du documentaire audiovisuel est précisément de pouvoir figurer les relations entre le témoin et un lieu, donner à voir sa présence physique dans un espace donné ; ce qui importe n'est pas tant le contenu de son discours et l'information objective sur les espaces des guérillas, que la façon de traverser le paysage, car elle montre comment les témoins habitent ces lieux et sont habités par eux<sup>17</sup>.

Le lieu est d'autant plus important que

[l]a guerrilla española fue, en todos los casos, un conflicto con un fuerte carácter local : los protagonistas se movían dentro de un entramado de relaciones (de parentesco, clientelares, de amistad) que condicionaban su actuación, que por lo tanto no es explicable únicamente recurriendo a parámetros políticos. Ello se explica en parte teniendo en cuenta que la guerrilla se desarrolló en un escenario de pequeñas comunidades rurales [...]<sup>18</sup>.

Dès les premières minutes, l'âpreté du climat sec se donne à sentir sur les plans qui ouvrent le documentaire sous le signe du vent. C'est un souffle continu. Il sature plus d'une minute la

---

<sup>16</sup> Claude BAILBLE, « Le corps autant que la pensée », *La Revue documentaire : D'un corps à l'autre. Le corps dans le cinéma documentaire*, n° 24 (2011), p. 19-36, citation extraite de la page 34.

<sup>17</sup> Virginie Gautier, *op. cit.*, p. 7. Cette idée d'imbrication des lieux et de ceux qui y habitent est déjà présente dans le commentaire que fait en voix off Odette Martínez-Maler à propos du rapport de son père, guérillero, avec le maquis du Léon. Voir le film à : 00 : 22 : 32.

<sup>18</sup> Mercedes YUSTA RODRIGO, "Maquis: la resistencia armada al régimen de Franco", in Marie-Claude Chaput, Odette Martínez-Maler, Fabiola Rodríguez López (éd.), *Regards, « Maquis y guerrillas antifranquistas »*, n° 7 (2004), Nanterre (France), Publidix-Université de Paris X, p. 21- 30, citation p. 26.

bande son jusqu'au moment où s'élève une voix sur le plan de la lecture de l'acte de naissance, évoqué plus haut. Finalement c'est au paysage que revient la fonction de définir le mieux La Pastora : dans sa rudesse se lit la vie austère et dure qu'a vécue le berger puis le guérillero. Le lieu premier qui apparaît de façon récurrente est la ferme de La Pallissa del Tosal, en partie en ruine et où a grandi La Pastora : sa façade fonctionne comme la toile de fond d'interviews, classiques, frontales, de personnes ayant connu La Pastora ou tout simplement s'intéressant à elle. C'est le cas du guide qui a mené le réalisateur jusqu'à la ferme ou du maire de Vallibona qui le conduit à la maison, au numéro 35 d'une rue inconnue où logeait la famille Plà Meseguer quand elle descendait au village. Une autre ferme, celle d'El Cabanil, à laquelle parvient Ismaël Cobo, de nouveau à l'aide d'un guide, va jouer le même rôle de toile de fond avec une particularité puisqu'un autre acteur surgit : la garde civile, principal agent de la lutte anti-guérilla.

Le rôle que lui attribue le témoin-guide n'est pas tout à fait exact et si El Cabanil est connue c'est moins pour la fouille au corps qu'y aurait subie La Pastora que pour l'attaque sanglante de la garde civile qui y recherchait un fugitif. L'attaque dura trois jours et s'acheva par la mort de plusieurs guérilleros et d'un indicateur. La Pastora, proche du fermier propriétaire d'El Cabanil pour lequel elle avait travaillé, sera contactée après cet épisode pour rejoindre le maquis, car la garde civile risquait de la rechercher<sup>19</sup>. Ces informations n'étaient pas disponibles ou du moins pas clairement établies en 2003 au moment du tournage<sup>20</sup> ; en effet, il n'y avait que peu d'informations sur la violence de l'attaque et de la résistance dans cette ferme très isolée. Aujourd'hui, revoir ce film en disposant du travail précieux et exhaustif de José Calvo, permet au spectateur de participer à cette opération de comblement du vide, son implication dans la mémoire du maquis, loin d'être passive, devient impérative<sup>21</sup>.

Néanmoins, c'est à l'occasion de deux épisodes du film que la fabrication d'un lieu mémoriel atteint toute son intensité. D'une part lorsque la fille de Francisco Serrano Iranzo, compagnon de La Pastora, évoque les représailles de la garde civile sur sa famille lorsque son père, secrétaire de l'AGLA pour le 23<sup>ème</sup> secteur a pris le maquis. Le second se situe loin des montagnes, en ville, dans l'ancienne prison de Valencia, lieu au sein duquel témoignent deux anciens prisonniers politiques dont l'un a connu La Pastora, ou plus exactement Florencio Plà

---

<sup>19</sup> José CALVO, *op. cit.*, p. 421.

<sup>20</sup> Florencio Plà Meseguer décèdera en 2004, une fois le montage fini, nous a expliqué le réalisateur lors de l'entretien téléphonique du 16 mars 2016.

<sup>21</sup> Je reprends cette expression concernant l'« implication impérative » du lecteur à Christian Manso qui a étudié la mémoire de la résistance dans le roman de Carme Riera, *La Mitad del alma*. Voir Christian MANSO, « Presque tout sur ma mère ou à travers les méandres du temps et de la mémoire », in Jean ORTIZ, *op. cit.*, p. 447-487.

Meseguer. Dans un cas comme dans l'autre, le témoin physiquement présent dans des lieux au passé chargé de violence fait résonner sa voix sur ces scènes tel un acteur du théâtre de la mémoire<sup>22</sup> : le lieu, en ruine ou à l'abandon, résonne de nouveau d'une humanité vivante. Le témoin ressuscite un lieu mort mais dans lequel il a été vivant, situation très différente de celles des guides parlant sur un lieu étranger à leur vécu.

Puisqu'il n'existe que très peu de lieux de la mémoire de la guérilla<sup>23</sup>, et aucun lieu de mémoire au sens de Pierre Nora, le cinéma de Cobo et Linhart en fabrique en donnant à voir à l'écran un territoire mémoriel commun dans lequel se retrouvent le témoin, le réalisateur et le spectateur. Dans le premier cas, la ferme de la famille Serrano devient la tribune d'où parle Lidia Serrano pour y dénoncer la cruauté de la garde civile et la répression féroce, implacable, qui s'est abattue sur sa famille après l'engagement du père. Ses mouvements de bras, qui rythment son témoignage, tracent dans l'air la cartographie de la violence et de l'isolement dans lequel on les tenait, avant de les chasser de leur ferme, de les priver eux, leur père et tous les maquisards, d'un lieu ami. Puis la garde civile a brûlé la ferme familiale. À l'immobilité de la femme témoin— avec Cobo dans les premiers plans, puis seule — répond en écho inverse le débit soutenu de la narration de ses souvenirs. Un flot de mots jaillit de sa bouche à chaque question de Cobo, en hors-champ.

La séquence avec Lidia Serrano avant, pendant et après la scène de la ferme est la plus longue du film. En elle se nouent la question de la mémoire et celle de la brutalisation de l'opposition dans le droit fil de la répression de l'après-guerre civile. De ce point de vue, la séquence de la prison, qui se joue à l'extérieur du monde rural, loin du Maestrazgo, fonctionne d'emblée comme un écho à ce versant très politique du documentaire. Les deux témoins, prisonniers politiques, accompagnent le réalisateur dans leur visite à la prison désaffectée, l'ancienne « cárcel modelo » de Valence<sup>24</sup>. Là, au milieu des ruines, des gravats, de lits

---

<sup>22</sup> Expression reprise du numéro de la revue *Théorème : Théâtre de la mémoire. Mouvement des images*, n° 14, (2011).

<sup>23</sup> Le seul monument à ce jour se trouve à Santa Cruz de Moya (Cuenca). Voir l'article de Cecilia GUZMÁN, « La izquierda republicana homenajea a los guerrilleros antifranquistas », *El Plural*, [disponible le 14 janvier 2016] <URL : <http://www.elplural.com/2013/10/12/la-izquierda-republicana-homenajea-a-los-guerrilleros-antifranquistas>>. À ce monument il faut ajouter une exposition permanente intitulée « Maquis, realidad y leyenda » à la Torre de la Estrada (commune de Val San Vicente, en Cantabrie) et un musée à Castellnou de Bages, une petite municipalité de Catalogne. Je remercie Pascale Thibaudeau de m'avoir indiqué ces deux derniers lieux de mémoire, modestes mais qui existent. Précisons que le second se situe près du cimetière où est enterré Ramón Vila i Capdevila, célèbre maquisard catalan plus connu sous le nom de Caracremada. Pour plus d'informations, on pourra se reporter aux sites officiels des lieux concernés : <URL : [http://www.aytovaldesanvicente.com/\\_carteles/2010/triptico\\_torre\\_de\\_estrada](http://www.aytovaldesanvicente.com/_carteles/2010/triptico_torre_de_estrada)> et <URL : <http://www.territorimaquis.cat/nivells/contingut/titular/museu-dels-maquis>> [disponibles le 8 avril 2016].

<sup>24</sup> Cette fabrication d'un lieu de mémoire pénitentiaire omet de préciser que Florencio Plà Meseguer a séjourné presque autant de temps — huit ans sur dix-sept — à la prison de El Dueso en Cantabrie.

métalliques oubliés, de portes ouvertes, ils relatent la torture, les années de prison et les rencontres, dont celle de Florencio Plà Meseguer, interné en tant que Teresa Plà Meseguer.

À la beauté des ruines de la prison fait écho une série de plans de murs, de façades, de nature photographique qui dessine un autre type de paysage, symétrique à ceux du Maestrazgo. Leur fixité instaure une poésie de la digression — pourquoi ces images ?— et de la suspension, à l’instar d’une fenêtre thérapeutique qui soulagerait le spectateur. Pourtant ces façades, ces murs n’ont rien de rassurant : ils sont porteurs de traces d’abandon et traduisent également l’errance du réalisateur dans la prison, puis dans la ville de Valencia. Ils prolongent les murs des premiers plans, ceux de la prison, vers l’extérieur. La prison pénètre la ville, la ruine est partout pour qui sait la voir et le passé se propage dans le présent. Il n’est pas étonnant que le thème porté par le commentaire de la bande son soit celui des traces : ces plans fixes, ces « photographies » de la ville inscrivent le passé dans le présent, un passé oppressant mais beau.



Figure 1, Lidia Serrano, fille de guérillero a la masía de son enfance, 00:50:45@ *Siempre será La Pastora*



Figure 2 Deux prisonniers politiques, Agustín Torres et Manuel Sanmartín, dans la prison où ils ont passé plusieurs années, 00 :58 :28@ *Siempre será La Pastora*



Figure 3 Plan de cellules ouvertes, prison désaffectée de Valencia, 1 :00 :02, @ *Siempre será La Pastora*



Figure 4 Plan d'une façade d'un immeuble, avant l'interview de la guérillera Remedios Montero, 1 :04 :33 @ *Siempre será La Pastora*

Ce film, comme d'autres films sur la mémoire, « soulève la question du lieu comme élément nécessaire à l'exercice de la mémoire et celle de son inscription dans l'espace commun<sup>25</sup> » écrit Hélène Raymond à propos de *Rue Santa Fe* de Carmen Castillo. On pourrait compléter en insistant qu'un tel espace commun est nécessairement ancré dans le présent et qu'il convoque diverses temporalités, celle du franquisme, de l'histoire tronquée et celle aussi de l'histoire familiale.

Ce sont ces entrelacements que les voix expriment tout au long du film gagnant une intensité singulière dans deux séquences successives, d'une part celle du témoignage de Ramona Meseguer, la fille du *masovero* Ramón, ami de La Pastora, puis le témoignage autobiographique d'Ismaël Cobo lui-même.

### **Les voix convoquées : déshabiller la légende, revêtir le maquisard**

Les mots ouvrent le film dès le texte de générique. Ils replacent le film dans l'histoire de la Guerre Civile et de la résistance au franquisme après l'instauration de la dictature. Rédigé pour un film de 2004, trois ans après la réhabilitation officielle des maquisards par le Congrès<sup>26</sup>, la fonction, toute classique, du texte est de resituer cette lutte dans la chaîne de l'histoire qui a abouti à la dictature franquiste. Le texte en français s'adresse, il va de soi, à un public

<sup>25</sup> Hélène RAYMOND, « Carmen Castillo : pour une histoire des vaincus », *Théorème, Théâtre de la mémoire. Mouvement des images*, n° 14, 2011, p. 145-151, citation, p. 147.

<sup>26</sup> À la demande d'Izquierda Unida, une motion réhabilitant les maquisards et la mémoire de leur lutte pour la démocratie a été déposée et approuvée à l'unanimité. Elle visait entre autres à rejeter les termes qui leur donnaient le statut de délinquant, caractéristique très présente dans les archives. Voir Pilar MARCOS (17 mai 2001), « El Congreso aprueba una moción para resarcir moralmente a los maquis » *El País* [en ligne] [page consultée le 17 janvier 2016] <URL:[http://elpais.com/diario/2001/05/17/espana/990050411\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/17/espana/990050411_850215.html)>.

francophone mais au-delà de cette évidence, il vise à recoudre à l'histoire de la France celle de l'Espagne et inversement. Durant la Seconde Guerre Mondiale, les maquis français, auxquels ont participé les exilés espagnols vaincus, ont fait montre d'une résistance farouche à l'occupant allemand et ont servi d'exemples aux maquis espagnols. C'est de France aussi que partent, après l'espoir de la libération de Paris, les opérations de lutte armée organisée par le PCE<sup>27</sup> qui envoie des maquisards occuper le terrain, former leurs camarades « autochtones », selon le terme de Mercedes Yusta<sup>28</sup>, déjà présents sur le territoire, en résumé, politiser la résistance.

Ce processus de politisation est à l'œuvre dans le film de Cobo et Linhart dont le scénario s'attache à s'éloigner progressivement de la légende qui s'est diffusée dans le monde rural, habitat naturel de la guérilla, pour atteindre le cœur de l'action politique dans laquelle s'est trouvée mêlée La Pastora jusqu'à son emprisonnement. À ces voix viendra se joindre celle d'Ismaël Cobo. Les modalités d'agencements des différentes voix ainsi que leur statut respectif obligent à une mise à distance progressive de la figure étrange, hermaphrodite de La Pastora et opèrent, au contraire, un rapprochement avec le maquisard.

### **Une légende qui s'estompe. De l'humanité de La Pastora**

Dans l'organisation générale de ce film engagé, la fonction des témoignages oraux vise à resituer l'histoire de la guérilla dans un continuum alors même que cet épisode est mis entre parenthèse dans l'histoire de la dictature. Ramener sur le devant de la scène des personnages qui ne sont pas reliés à l'histoire de la résistance au franquisme mais à celle du banditisme impose de relire l'histoire officielle. À l'invisibilité de la lutte qu'ont imposée les autorités répondent les visages des témoins, choisis avec soin.

En donnant la parole même incertaine à la population qui a côtoyé les maquisards, les réalisateurs attestent de la présence et de l'existence au cœur même du régime dictatorial d'une incongruité, celle de résistants qui n'ont accepté ni la défaite de la guerre ni la victoire des factieux. Hors du temps de l'histoire hégémonique, ils ont écrit une autre conclusion, celle du refus de la défaite, une mémoire de l'insubordination. En refusant de se soumettre à l'évidence, les maquisards sont devenus déraisonnables et leur combat perdu d'avance a du mal à entrer

---

<sup>27</sup> Le Partido Comunista Español, en exil.

<sup>28</sup> Mercedes YUSTA RODRIGO, « Maquis en Aragon : des espoirs de la Résistance aux déboires de la guérilla », in Jean Ortiz, *op. cit.*, p 339.

dans les cadres de la pensée logique. En cela ils ont gagné et ont défini une forme de liberté pour laquelle ils ont payé un très lourd tribut.

Quelques témoins attestent de la violence de la vie dans les maquis, violence décuplée dans le cas de La Pastora, doublement condamnée. La première personne qui ait le statut de témoin intime est une femme d'une soixantaine d'années qui, dans son enfance, a connu La Pastora ; son témoignage apparaît au premier tiers du film<sup>29</sup>. Son intervention diffère des précédentes en cela qu'elle a lieu chez elle, ce qui donne davantage de poids à son souvenir : elle a ouvert sa porte au réalisateur. Son témoignage débute sur un plan fixe du Maestrazgo et sa voix en off résonne dans un plan d'ensemble sur lequel on distingue au centre une ferme en partie en ruine. Puis de off la voix devient in, dans un plan en intérieur pris dans la salle à manger. Le cadrage en plan poitrine permet de suivre ses gestes qui décrivent physiquement ce dont elle se souvient de la personne de La Pastora. La précision qu'elle apporte lorsqu'elle limite la portée de ses souvenirs — « Es lo máximo que recuerdo. » — rend son témoignage d'autant plus précieux et laisse transparaître une véritable sensibilité à l'encontre de ce personnage que son père défendait : « Si ella no es mala » s'étonnait le père. Sa fille, qui, en 2004, s'exprime devant la caméra, rapporte la facilité avec laquelle les rumeurs dessinaient l'image d'une Pastora sanguinaire, aidées en cela par une presse avide d'histoires sanglantes et muselée par le régime. Celui-ci avait tout intérêt à se donner pour ennemi des bandits et non des résistants. Apporter des restrictions à son témoignage est un moyen pour elle de ne pas se rendre complice des rumeurs : « Luego había otro asesino, otro hombre, que decían que él [La Pastora] era el asesino, *lo he dicho demasiado de prisa*<sup>30</sup>, a lo mejor no lo era. Que ella [La Pastora] era el malo, que él [La Pastora] era el malo, [...] Estuvieron por los montes, aterrorizando. Ellos sí que aterrorizaron a los masoveros. [...] Llegaron a matar uno ».

La Pastora, créature anormale, présentait toutes qualités qui en ont fait un bouc émissaire de choix : à l'anormalité sexuelle faisait pendant l'anormalité morale. Lorsque le témoin se reprend et passe de « él » à « ella », sans en prendre conscience alors qu'elle semble peser ses mots, le spectateur comprend qu'après tant d'années, le brouillage sexuel de Teresa/Florencio Plà Meseguer n'est pas éclairci. Seul est indéniable son statut de maquisard et sa « fuerza descomunal<sup>31</sup> » qui lui a toujours servi à se défendre.

---

<sup>29</sup> Début de la séquence : 00 : 17 : 17.

<sup>30</sup> C'est moi qui souligne.

<sup>31</sup> Je cite le témoin.

Violente, La Pastora l'a été assurément, assassin, rien n'est moins sûr, et José Calvo rejette catégoriquement cette idée qu'a réfutée tout autant la défense lors du premier procès, à Tarragone<sup>32</sup>. Quoi qu'il en soit, si tel a été le cas, Teresa/Florencio Plà Meseguer aura payé de dix-sept ans de réclusion les accusations qu'on lui portait. La violence imprègne absolument toute la vie de La Pastora, elle est palpable dans et hors des maquis. Subie, exercée, aussi bien morale que physique, elle est à l'image des paysages et a la rigueur du climat extrême du Maestrazgo.

Durant le temps des maquis elle s'est abattue sur les maquisards mais également sur les fermiers, les *masoveros* pris entre les pressions arbitraires des gardes civils et celles des maquisards aux abois, dans ce qui était une véritable « zone de guerre<sup>33</sup> ». Le témoin est l'héritière de la dureté de la vie dans le maquis, elle est fille d'un fermier qui ne fermait pas sa porte à La Pastora, membre du même monde rural que lui. Aussi ne faut-il pas s'étonner que La Pastora se soit tournée vers cet homme au moment de sa très grande solitude lorsque, après la mort de son compagnon d'armes Francisco, elle a vécu deux ans dans une grotte. Le témoin relate la solitude de la Pastora telle que celle-ci l'a racontée à son père.

À cet instant du témoignage, de nouveau sa voix passe en off et l'image de la solitude de La Pastora occupe l'espace d'une ferme vide, à l'abandon. Le montage revient, dans un mouvement circulaire, sur le premier plan, celui qui précédait le tournage du témoin chez lui. Ce plan initial, un plan d'ensemble, trouvait son équilibre dans une ferme en partie en ruine, filmée en extérieur. Pendant l'évocation de la solitude de la Pastora c'est l'intérieur qui est filmé, puis, au plan suivant, une ouverture donnant sur les hautes collines et offrant, dans sa sobriété, une perspective proche de celle de l'ouverture d'une grotte à laquelle le spectateur est conduit à penser, en raison des informations que lui fournit la voix du témoin :

Se presentó<sup>34</sup> [La Pastora] a la masía. Estaban mi padre y mi madre y les dice [brève interruption : reprise du témoin qui modifie ses termes]. Les había explicado que había estado en Andorra, que había dado tumbos por allí, y que el último año había estado en una cueva que hay, subiendo por [...] a los montes de Chert. Dice<sup>35</sup> : « Llevo por lo menos un año en aquel agujero que tú conoces Ramón, allí sola », dice « pero ahora estoy harta de todo, a ver si puedo pasar la frontera y me quedo en Andorra a ver si encuentro trabajo de pastora que es lo mío y allí pienso morir. »

---

<sup>32</sup> « Dice [« el defensor »] que no ha tomado parte como directivo en ningún delito de sangre. Concluye solicitando prisión mayor ». Rappelons que l'accusation réclamait la peine de mort. Voir José CALVO, *op. cit.*, p. 634. Le premier procès a débuté le 12 décembre 1960 tandis que le second aura lieu à partir du 21 février 1961 à Valence (Espagne).

<sup>33</sup> Fernanda ROMEU ALFARO, *op. cit.*, p. 154.

<sup>34</sup> Début de la séquence : 00 : 19 : 14.

<sup>35</sup> Début de la séquence où le témoin rapporte à la première personne les paroles de La Pastora : 00 : 19 : 43.

Ce plan de l'ouverture sur le paysage, en caméra subjective, est loin d'être anecdotique. En effet, il fait revivre avec une intensité toute particulière le personnage à travers cette mise en scène du regard de La Pastora qui semble être là, revenue d'entre les morts, en hors-champ, et regardant dans une solitude absolue la nature inhospitalière qui est son unique horizon. Ce plan résonne comme une forme de *yo* visuel des paroles rapportées par ce témoin. La fille du *masovero* redonne vie à La Pastora avec l'aide maïeutique de Cobo qui a fait naître les paroles et les a mises en regard.



Figure 5 La fille de Ramón rapporte la solitude de La Pastora dans sa grotte @ *Siempre será La Pastora*, 19 :43 min



Figure 6 Plan cabine, appel Cobo/Martínez-Maler @ *Siempre será La Pastora*, 20:18 min

La construction plastique du plan, avec le cadre rectangulaire que forme l'ouverture, trouve son extension dans la séquence suivante qui s'ouvre sur le rectangle d'une cabine téléphonique de nuit. Le maquis parlé formera le nœud des lignes suivantes qui s'attachent à décrire cette parenthèse étonnante de mise en voix autobiographique dans un documentaire.

### **L'appel dans la nuit ou l'écho autobiographique de la douleur des maquisards**

Dans le souvenir du témoin, le fait que La Pastora, désormais seule après que la Garde civile a tué son compagnon d'armes Francisco Serrano Iranzo, se plaigne de sa solitude est remarquable : cet aveu de fragilité et de faiblesse à resituer, bien entendu, dans le souvenir du témoin, vient briser la légende d'un être indestructible voire sanguinaire. Le réalisateur, avec ce témoignage, a franchi une étape en traçant par la voix un cercle concentrique qui s'est rapproché peu à peu de l'intimité de La Pastora résistante.

Le montage du film situe ce témoignage à un moment clé de l'enquête, quand s'impose le maquisard Durruti/La Pastora, paradigme de tous les maquisards. Il annonce le thème suivant : celui de l'immense solitude d'un groupe de maquisards, résistants isolés, traqués, qui ont profondément ému le réalisateur. Rarement les maquisards ont été évoqués avec une telle

sensibilité et avec un tel engagement ; l'histoire en Espagne les a tus et s'ils existaient c'était en tant que *bandoleros*, terme judicieusement choisi par la propagande pour leur dénier toute dimension et valeur politiques. Groupe effacé par l'histoire qui survivait dans un monde rural pour lequel le régime n'avait aucune considération, les guérilleros incarnent plus que tout autre la complexité d'un conflit où les motivations étaient de nature diverse : idéologique (communiste et anarchiste), de survie (fuite de la répression<sup>36</sup>) et familiale (soutien au guérillero « autochtone<sup>37</sup> » membre de la famille).

Région de l'Aragon, un espace marqué historiquement par la violence<sup>38</sup>, le Maestrazgo porte en soi la trace de la dureté des relations humaines. Dans son montage, Cobo se lie à l'histoire de ces relations en évoquant ses propres souvenirs à l'occasion d'un coup de téléphone qu'il met en scène. Plusieurs plans filmés<sup>39</sup> de nuit dans un village servent de toile de fond à un échange téléphonique en français avec une personne au bout du fil, qui restera anonyme comme l'est le témoin, fille de Ramón précédemment vue. Nous reconnâtrons ce témoin comme étant Odette Martínez-Maler, archiviste et fille d'un maquisard du Léon.

Le premier plan s'ouvre sur une cabine téléphonique vide éclairée par la lumière du village mais la bande son emplit la scène de l'échange téléphonique qui consiste en deux voix off qui discutent autour de la question de la souffrance des maquisards et de la prise de conscience de leur condition par les deux amis. Le spectateur déduit cette amitié ou du moins cette sensibilité partagée en raison du caractère autobiographique de leur échange. Ismaël Cobo perçoit qu'une fois sur place, dans la région de ses grands-parents espagnols, le paysage devient un territoire à lire et que la montagne et tous les lieux lointains portent en eux simultanément la dureté de la nature et une garantie de protection face au harcèlement des forces policières. En s'exprimant à la première personne, il inscrit les maquisards dans un temps présent et aussi dans celui de la mémoire de sa famille anti-franquiste, une famille résistante de Cantabrie qui dissimulait son engagement communiste.

---

<sup>36</sup> Un rapport du guérillero « Pedro » à ses supérieurs rapporte que « Según noticias, los guardias civiles llevaban la orden de no hacer más que muertos... ». Voir Fernanda ROMEU ALFARO, *op.cit.*, p. 188.

<sup>37</sup> Voir Mercedes YUSTA RODRIGO, « Maquis en Aragon : des espoirs de la Résistance aux déboires de la guérilla », in Jean Ortiz, *op. cit.*, p. 345.

<sup>38</sup> Mercedes Yusta Rodrigo rappelle que « l'Aragon est un territoire particulièrement marqué par les convulsions de la Guerre Civile. Non seulement du point de vue militaire, mais aussi du point de vue de la révolution sociale qui eut lieu au sein du camp républicain, dès les premiers moments du coup d'État ». De plus, ce territoire est « particulièrement marqué par la violence de la répression franquiste qui débute en même temps que la guerre elle-même », *ibid.*, p 331.

<sup>39</sup> Début et fin de la séquence : 00 : 20 : 10 - 00 : 22 : 37.

Comme pour tant de fermiers, l'histoire du maquis a pénétré les structures familiales : aider un membre de la famille revenait à venir en aide à la guérilla. Les maquisards le savaient bien qui ne s'éloignaient guère des foyers auxquels ils étaient attachés par filiation. Le régime aussi, qui instaura le « desalojo de masías » c'est-à-dire l'évacuation des fermes et le déplacement des familles vers les villages des vallées afin de couper les vivres et tout soutien aux maquisards.

La dimension familiale est ici, paradoxalement, d'autant plus accentuée que les plans de rue sont vides, comme si Cobo nous rappelait que ce n'est pas dans les rues du village qu'ils trouvaient de l'aide mais à l'intérieur des maisons. En évoquant leurs peurs, en se souvenant avec insistance de ce qu'ils ont dû endurer, Cobo donne de l'épaisseur à ce qu'était leur vie : celle d'êtres de la nuit, qui ne sortaient que lorsque tout ou presque était éteint dans le village, un lieu plus dangereux que les grottes ou les chemins de montagne.

Il raconte à son tour les souvenirs qu'a suscité le tournage et passe ainsi du statut de réalisateur à celui de témoin de l'époque franquiste :

J'allais dans deux endroits... après ma grand-mère habitait la vallée chez une de mes tantes. Je crois que je devais avoir sept, huit ans<sup>40</sup>, et dans cette maison, j'avais toujours très peur la nuit<sup>41</sup> et quand j'allais dans la maison, celle qui était dans la montagne — on mettait trois-quarts d'heure pour l'atteindre. Et là, je me sentais en sécurité. Je me sentais en sécurité dans cette maison dans la montagne donc en Cantabrie, parce que mon père il m'expliquait que de toute façon la garde civile elle n'arrivait jamais, on était toujours prévenu quand elle arrivait là-haut dans le hameau. Il y avait toujours quelqu'un qui les repérait. On était prévenu et on avait le temps de faire ce qu'il fallait. [...] », dit-il au téléphone à son interlocutrice.

Au bout du fil, l'interlocutrice confirme que son père lui expliquait la même chose : la montagne, « [c]'est le lieu où on est le plus protégé, parce que c'est de là qu'on peut voir le plus loin comment tous les sentiers convergent. [...] Je me souviens comment mon père marchait dans ces bois, comment il habitait ces lieux et comment ces lieux l'habitaient lui »<sup>42</sup>.

Cet appel dans la nuit aura un pendant quand, vers la fin du film<sup>43</sup>, est donnée la suite de la conversation, du moins, c'est ce que l'on suppose, toujours en voix off, mais sur des plans d'un paysage de falaises. Ismaël Cobo confie à son interlocutrice à quel point la prise de conscience de la vie des maquis le bouleverse, il peine à trouver ses mots : « Ça m'émeut beaucoup ». Dans

---

<sup>40</sup> Ismaël Cobo est né en 1962.

<sup>41</sup> Il explique, toujours en voix off, qu'enfant il avait reçu des consignes de ne pas parler de son père communiste ni des opinions anti-franquistes de sa famille : « T'avais ce secret-là en étant sur la terre de l'ennemi. » Voir la séquence 00 : 21 : 20 .

<sup>42</sup> 00 : 22 : 32.

<sup>43</sup> Début de la séquence : 00 : 52 : 20.

le montage, on constate qu'il y a eu découplage entre la bande son et la bande image mais que prime toujours la voix, vecteur d'émotions.

La présence vocale du réalisateur, mise en scène avec une grande sobriété, la passerelle qu'il établit entre les paysages aragonais de son film et ses souvenirs des paysages de Cantabrie dans une famille menacée par la garde civile, puis la réponse de la fille d'un maquisard du Léon, forment un continuum narratif au cours duquel la mémoire des lieux et des luttes participe d'un processus d'historicisation génératrice de sensibilité ainsi que l'analyse Éric Bordas, au sujet de la littérature :

Par *historicisation*, on entend ici *énonciation de l'histoire dans le discours narratif par la prise en charge configurative de la fiction construite*. C'est dire que l'on étudie les phénomènes d'inscription textuelle de l'histoire événementielle *dans* le discours du récit romanesque [ici, la narration documentaire scénographiée]. Ainsi, l'historicisation, définie comme mode d'énonciation, est l'invention-révélation d'un sujet sensible — sujet ou objet de discours configuratifs : configurés ou configurants —, à partir duquel se découvre un ensemble de valeurs, plus ou moins normatives, que l'on appellera l'*idéologie*<sup>44</sup>.

La filiation paternelle, qui trace une ligne de Ramón, le *masovero* auquel La Pastora a confié sa solitude, à Ismaël Cobo et Odette Martínez-Maler, est déterminante à l'heure de comprendre la naissance de ce sujet sensible, personnage du film, visible ou en hors-champ. Il forme le réceptacle mais est aussi un catalyseur de mémoire et le creuset de valeurs de justice que la violence de la politique de la vengeance<sup>45</sup> de Franco n'a pas totalement éradiquée. Avec entêtement, ces filles et fils de maquis refusent que l'on fasse de l'histoire de leur père une histoire étrangère au pays, gommée par un régime qui a fait table rase d'une partie de l'histoire de la population. En cela Paul Preston a vu juste lorsqu'il observe que « [h]asta la muerte de Franco España fue gobernada como si fuera un país ocupado por un ejército vencedor extranjero »<sup>46</sup>.

La filiation prend tout son sens avec la dernière séquence du film, lorsque Cobo demande des explications à son père sur son silence voire ses mensonges à propos de son passé de maquisard. Le père lui répond fermement, en français : « Moi, personnellement je ne suis pas

---

<sup>44</sup> Éric BORDAS, "De l'historicisation des discours romanesques", *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle : Le temps des historiens*, n° 25 (2002), p. 171-197 [disponible le 13 février 2016] <URL : <<https://rh19.revues.org/420#ftn0>>. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>45</sup> C'est le titre de l'ouvrage de Paul PRESTON, *Política de la venganza. El fascismo y el militarismo en la España del siglo XX*, Barcelone, Ediciones Península, 1997.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 99?

dans ça et pourtant je suis content qu'un autre le fasse. Personnellement moi non. » C'est sur ce « non » sans appel que le film se clôt.

Si la filiation est clairement établie dans les passages autobiographiques (filles de Ramón, de Francisco ou fils et fille de guérilleros), certaines voix restent celles d'inconnus, surtout dans la première partie du film : aucun encart ou sous-titre ne les présente, le générique de fin ne donnant qu'une liste de noms. Autant les conditions de tournage — quinze jours, dans des lieux précis — sont détaillées dans le texte de présentation <sup>47</sup> d'Ismaël Cobo et Pierre Linhart, autant le film nous prive, volontairement<sup>48</sup>, d'ancrage pour les interviewés secondaires. Ce relatif anonymat, qui se pratique de moins en moins aujourd'hui dans le documentaire, avide d'experts, est propice à révéler, l'année du décès de La Pastora à quatre-vingt-sept ans, la permanence de son image auprès d'interviewés qui n'ont en commun que de partager avec elle une terre chargée d'une histoire lourde mais où une parole populaire court désormais librement.

## Conclusion

Au terme de ce parcours dans le Maestrazgo, nous avons été conduite comme spectateur à penser la guérilla, à lui donner un corps, tout d'abord à travers le corps peu commun de La Pastora puis ensuite, dans l'ombre des corps disparus, à inclure celui du réalisateur. La corporéité à l'œuvre dans ce travail filmique suppose l'invention d'une enquête, d'un corps à chercher alors que l'histoire lui a dénié une reconnaissance malgré la détermination des maquisards qui ont refusé de signer l'acte de défaite.

Devant une telle insoumission, « [o]n peut se demander, en fait si la disparition de la guérilla ne marque pas la véritable fin d'une guerre civile qui se serait prolongée, de façon presque souterraine, dans certaines zones des "sierras" espagnoles »<sup>49</sup>. Et ce, bien que l'identité et les corps des guérilleros, considérés comme des bandits, aient été effacés de la mémoire nationale. En revanche, la mémoire collective locale est encore empreinte de leur souvenir.

---

<sup>47</sup> Ismaël COBO et Pierre LINHART, « *Siempre será La Pastora*, Un documental de Ismaël Cobo. Coautor : Pierre Linhart », in Marie-Claude Chaput, Odette Martínez-Maler, Fabiola Rodríguez López (éd.), *Regards : Maquis y guerrillas antifranquistas*, op. cit., p. 127-132. Dans ce texte, apparaissent d'autres témoins, absents du film, dont Antón, un journaliste local qui est persuadé que La Pastora a vécu une relation amoureuse avec Francisco Serrano. Toujours selon ce journaliste, cet aspect a été tu en raison du tabou qui pesait sur l'homosexualité, *ibid.*, p. 129. Quoi qu'il en soit, le thème de la sexualité reste encore occulté des récits sur la guérilla. Voir Fernanda ROMEU, op. cit., p. 103 et 108.

<sup>48</sup> Ismaël Cobo ne cherchait pas à briser le mythe mais à laisser fluer la parole d'anonymes. Explication donnée lors de l'entretien téléphonique qu'il m'a accordé (16 mars 2016).

<sup>49</sup> Mercedes YUSTA RODRIGO, « Maquis en Aragon : des espoirs de la Résistance aux déboires de la guérilla », in Jean Ortiz, op. cit., p. 350.

C'est pour cela qu'à défaut de corps, Cobo trouve des traces et se découvre une affinité particulière avec l'univers des maquis d'Aragon auquel se superpose celui du maquis cantabrique de son père. À l'affinité succède la filiation, au cours d'un trajet qui ressemble fort à une initiation à l'échelle personnelle. Seul le cinéma documentaire dispose de cette capacité de faire se coïncider « le monde que l'on filme, devant la caméra, et le monde où l'on filme, en deçà de la caméra [...] »<sup>50</sup>. C'est dans ce territoire commun que les réalisateurs ont créé un paysage de la mémoire vivante où prennent place des corps et des visages.

---

<sup>50</sup> François NINEY, « Edvard Munch, ou l'anti-biopic », Sébastien Denis et Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Médias, histoire et documentaire dans le cinéma de Peter Watkins*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 125-136, citation p. 129.