

Université de Montréal

Imaginaires basques et cinéma
Trois explorations filmiques

par Romain Ballet

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en Études Cinématographiques
option Recherche-Création

Octobre 2018

© Romain Ballet, 2018

Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation propose d'explorer l'imaginaire basque tel qu'il a été représenté au cinéma. Pour ce faire, nous nous attarderons sur trois films afin d'étudier les différentes facettes de cet imaginaire ainsi que ses évolutions.

Le premier chapitre portera sur une série réalisée par Orson Welles, *Around the World with Orson Welles* (1955), plus spécifiquement sur les deux premiers épisodes se déroulant au Pays basque. Nous verrons comment Welles use de sa figure et de sa mise en scène afin de mythologiser les Basques et partager au monde leur culture alors même que celle-ci est fortement réprimée et censurée sous l'Espagne de Franco. Le deuxième chapitre propose une étude d'*Ama Lur* (1968) de Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert, film dont la forme représente une démarche de retranscription visuelle de la langue basque, et qui fut le premier long-métrage basque réalisé sous la dictature. Enfin, le troisième et dernier chapitre s'attarde sur une analyse de *Vacas* (1992) de Julio Medem. Nous observerons comment Medem emploie des éléments récurrents de l'imaginaire basque afin de le détourner et porter un regard critique sur celui-ci.

En guise de conclusion, nous parlerons brièvement du film de création accompagnant ce travail, *Euskara ez dut mintzatzen*. Nous reviendrons sur le processus de création de cet essai documentaire ainsi que sur la manière dont le travail théorique de ce mémoire en a influencé les intentions.

Mots-clés : cinéma, basque, imaginaire, mythe, histoire, culture, nationalisme, identité.

Abstract

This research-creation project explores Basque imaginary and its expression in cinema. For this purpose, three films will be studied in order to uncover the various facets of this imaginary and its evolutions.

The first chapter will focus on a television mini-series directed by Orson Welles, *Around the World with Orson Welles* (1955), more specifically the first two episodes, shot in the Basque Country. We will observe how Welles utilizes his persona and his knowledge of ‘*mise en scène*’ in order to mythologize the Basque people and share their culture across the world at a time when said culture is strongly censored in Spain by Franco’s regime. The second chapter proposes a study of *Ama Lur* (1968) directed by Nestor Basterretxea and Fernando Larruquert, a film whose style represents an attempt to transcribe the Basque language in visual form and was the first Basque feature film produced under the dictatorship. Finally, the last chapter will analyze Julio Medem’s *Vacas* (1992). It will focus on how Medem employs recurring elements of the Basque imaginary and hijacks them so as to deconstruct them critically.

To conclude, we’ll take a succinct look at the film *Euskara ez dut mintzatzen*, the creative endeavor accompanying this thesis. We’ll briefly discuss the creative process behind this documentary essay as well as the influence the written, theoretical portion ultimately had on the making of the movie.

Keywords : cinema, Basque, imaginary, myth, history, culture, nationalism, identity.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières	iii
Liste des figures.....	v
Remerciements	xi
Introduction	1
1. ‘ <i>The Basque Countries</i> ’ et ‘ <i>La Pelote Basque</i> ’ (1955).....	7
1.1. La mythologisation du peuple basque par et à travers Welles.....	11
1.2. ‘ <i>A Basque history of the world</i> ’	15
2. <i>Ama Lur</i> (1968)	22
2.1. La forme visuelle basque.....	28
2.1.1. Un euskara cinématographique.....	28
2.1.2. Une déstructuration de l’espace-temps.....	30
2.2. Une célébration de ‘ce qui est basque’	33
2.2.1. Histoire et folklore.....	33
2.2.2. L’absence de femmes	35
3. <i>Vacas</i> (1992).....	41
3.1. Un détournement du <i>heritage film</i>	49
3.2. Masculinité / Féminité.....	57
Conclusion.....	65
Bibliographie.....	i
Filmographie	v
Œuvres citées dans le mémoire.....	v

Œuvres incluses dans <i>Euskara ez dut mintzatzen</i>	vii
Annexes.....	ix
Géographie du Pays basque.....	ix
Le drapeau basque.....	x
La croix basque : le <i>lauburu</i>	x
Tableau synthétique de l'intrigue de <i>Vacas</i>	xi

Liste des figures

Fig. 1 : Affiche de la série <i>Around the World with Orson Welles</i> (Orson Welles, 1955).....	7
Fig. 2 : Photogramme du film <i>Gente de Mar</i> (De los Llanos, 1957). Marin-pêcheur.....	9
Fig. 3 : Photogramme du film <i>Gente de Mar</i> (De los Llanos, 1957). Pêche à l'anchois.....	9
Fig. 4 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). Prêtre jouant une partie de main nue.	12
Fig. 5 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). Insert sur la main du prêtre.....	12
Fig. 6 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). Orson Welles contemplant l'horizon basque.	13
Fig. 7 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). La figure mythique de Welles, fumant son cigare derrière la caméra.	13
Fig. 8 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). Welles dialogue avec un couple basque.	14
Fig. 9 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). Welles dialogue avec le jeune Chris.	15
Fig. 10 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955). La caméra de Welles, premier plan de la série.....	15
Fig. 11 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955).	17
Fig. 12 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (<i>Around the World with Orson Welles</i> , 1955).	17
Fig. 13 : Ramiro Arrue, <i>La Mère</i> , 1926. Huile sur toile, 85x100, collection privée.	19

Fig. 14 : Ramiro Arrue, <i>Les travailleurs au champ</i> , années 1920. Gouache, 26x37, collection privée.....	20
Fig. 15 : Ramiro Arrue, <i>Partie de pelote</i> , années 1920. Gouache, collection privée.....	20
Fig. 16 : Affiche du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968).	22
Fig. 17 : Jorge Oteiza, <i>Homenaje al caserio vasco</i> . Cette sculpture d'acier a été achetée par la ville de Biarritz et fut inaugurée en 2006 sur la place Bellevue.....	24
Fig. 18 : Jorge Oteiza, <i>Caja Vacía</i> , 1958. Sculpture de cuivre, Museo de Arte Moderno de Santander.....	24
Fig. 19 : Couverture de l'essai <i>Quousque Tandem...!</i> . (Oteiza, [1963] 1983, Saint-Sébastien : Hordago).	25
Fig. 20 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968).	25
Fig. 21 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968).	25
Fig. 22 : Nestor Basterretxea, <i>Olatua</i> (La vague), 2006. Cette sculpture d'acier peut être observée sur le port de Bermeo en Biscaye.	28
Fig. 23 : Nestor Basterretxea, <i>Zinbaue</i> . Sculpture inaugurée en septembre 2014 à Fontarrabie.	28
Fig. 24 : Eduardo Chillida, <i>Elogio del Horizonte</i> , 1990. Sculpture de béton érigée à Gijón....	30
Fig. 25 : Eduardo Chillida, <i>Peine del Viento</i> , 1977. Sculpture d'acier à Saint-Sébastien.	30
Fig. 26 : Remigio Mendiburu, <i>Huevo Frito</i> , 1983. Sculpture érigée au sommet du Jaizquíbel, à Pasajes.....	30
Fig. 27 : Remigio Mendiburu, <i>Vivencia</i>	30
Fig. 28 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968). Une fête basque hissant le drapeau espagnol.....	35
Fig. 29 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968). Ce plan fait directement suite à la séquence regorgeant de drapeaux espagnols. Nous retrouvons ici les trois couleurs du drapeau basque.....	35

Fig. 30 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968). Compétition d' <i>aizkolariak</i>	36
Fig. 31 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968). Course de traînières.	36
Fig. 32 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968). La presse à métal de la fonderie.	37
Fig. 33 : Photogramme du film <i>Ama Lur</i> (Basterretxea et Larruquert, 1968). Le jet de flammes de cette presse phallique.	37
Fig. 34 : Affiche du film <i>Vacas</i> (Julio Medem, 1992).....	41
Fig. 35 : Affiche du film <i>La conquista de Albania</i> (Ungria, 1984).....	44
Fig. 36 : Affiche du film <i>Akelarre</i> (Olea, 1984).	45
Fig. 37 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Manuel, 1875, interprété par Carmelo Gomez.	50
Fig. 38 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Ignacio, 1905, interprété par Carmelo Gomez.	50
Fig. 39 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Peru, 1936, interprété par Carmelo Gomez.	50
Fig. 40 : Francisco de Goya, <i>Saturne dévorant un de ses fils</i> , 1819-1823. Peinture murale transférée sur toile, 143x81, Musée du Prado.	51
Fig. 41 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Point de vue de Peru au travers du viseur de son appareil photo.	52
Fig. 42 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Suite du plan précédent (<i>fig.</i> 41) après mise au point (<i>rack focus</i>).	52
Fig. 43 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Peru se cachant parmi les soldats républicains armés.	52
Fig. 44 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Portrait familial des Irigibel.	53

Fig. 45 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Peru capturant le portrait de famille.	54
Fig. 46 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Portrait s'ouvre sur un effet d'iris.	54
Fig. 47 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Effet d'iris s'élargissant.	54
Fig. 48 : Les membres amputés visibles en bas à droite sur l'affiche de <i>Vacas</i> (Medem, 1992).	55
Fig. 49 : Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937. Huile sur toile, 349x776, Musée Reine Sofia.	56
Fig. 50 : Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937. Gros plan sur l'un des membres figurant sur l'affiche de <i>Vacas</i>	56
Fig. 51 : Pablo Picasso, <i>Guernica</i> , 1937. Gros plan sur l'autre membre figurant sur l'affiche de <i>Vacas</i>	56
Fig. 52 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Séquence d'ouverture : gros plan sur la bûche fendue par l' <i>aizkolari</i>	57
Fig. 53 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Séquence d'ouverture : plongée sur Manuel pratiquant son sport favori.	57
Fig. 54 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Manuel émergeant nu du monceau de cadavres.	58
Fig. 55 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Manuel, blessé, rampant sur le sol.	58
Fig. 56 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). L'œil de la vache (<i>vaca</i> en espagnol).	59
Fig. 57 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Transition en iris ouvrant sur le second acte.	59
Fig. 58 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). <i>Aizkolari</i> en pleine compétition.	60
Fig. 59 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). La nature défigurée une fois la compétition terminée.	60

Fig. 60 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Manuel, Peru et Cristina autour de l' <i>agujero encendido</i>	61
Fig. 61 : Photogramme du film <i>Vacas</i> (Medem, 1992). Juan plongeant Peru dans l' <i>agujero encendido</i>	61
Fig. 62 : Carte du Pays basque et de ses provinces (en <i>eusakara</i>).....	ix
Fig. 63 : L' <i>ikurrina</i>	x
Fig. 64 : La croix basque, formant quatre hélices caractéristiques	x

À Vincent.

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier Emmelyne Péault-Hampshire, pour son aide et son soutien sans faille, sans qui ce mémoire et ce film auraient été impossibles, sans qui ce passage au second cycle, et au Québec n'aurait jamais eu lieu.

Merci à Michèle Garneau pour ses précieux conseils et sa patience.

Merci à mes parents Yann et Marie-Hélène Ballet de m'avoir toujours soutenu et encouragé durant mes études malgré les moments difficiles et les changements drastiques de caps. Merci également à Mathilde Ballet pour son intervention plus qu'appréciée lors de *Euskara ez dut mintzatzen*.

Merci à tous celles et ceux qui ont rendu *Euskara ez dut mintzatzen* possible, Amatxi, Otto Pierre et Tttanta Bernadette ainsi que l'association *Euskaldunak Québec*.

Enfin merci aux membres de TECHNÈS et tout particulièrement à Joël Lehmann. J'ai eu une chance incroyable, en tant qu'étudiant, de pouvoir subvenir à mes besoins dans un environnement aussi stimulant, agréable et amical, tout en gardant la possibilité de pouvoir prioriser mes études.

Introduction

« Basque is one of the world's more alarming languages. Only a handful of adult foreigners, they say, have ever managed to learn it. The Devil tried once and mastered only three words - profanities, I assume. »

— Jan Morris

Je suis un basque qui ne parle pas basque. Voilà certainement l'origine de cet intérêt pour une culture qui est mienne, mais avec laquelle j'ai toujours eu une grande distance. J'avais une certaine familiarité avec les codes et les symboles sans pour autant toujours en connaître la portée historique et culturelle. C'est donc par mon intérêt pour le cinéma que j'ai décidé d'explorer cet univers. Ce mémoire traite de cinéma basque, mais il est tout autant, si ce n'est plus, une exploration, une découverte personnelle à travers et par le cinéma.

Qu'est-ce que le cinéma basque ? C'est d'entrée de jeu un syntagme qui est ardu à définir. Bon nombre d'articles et de livres traitant de la question s'ouvrent d'ailleurs en évoquant cette difficulté. Le 'ce qui est basque' renvoie à des considérations culturelles, linguistiques, historiques et ethniques très chargées politiquement, qui évoluent au fil des époques et se contredisent (Stone et Rodriguez 2015, p. 1). Bien que mon angle d'approche soit avant tout celui d'un cinéphile, ce sont des questionnements dont il faudra tout de même rendre compte puisqu'ils se retrouvent abondamment dans l'imaginaire cinématographique basque. Néanmoins, mon objet d'étude est tout d'abord affaire de sentiments, partant de mon amour du cinéma afin d'explorer mes liens avec cette région. Des liens qui se construisent sur une dualité sentimentale : un attachement à une culture régionale sans rejet de sa citoyenneté ; une dualité

qui se ressent de façon très marquée parmi la diaspora basque éparpillée un peu partout dans les Amériques.

Cette dualité, nous la retrouvons dans le territoire même. Ce dernier est divisé sur deux pays, la France et l'Espagne et possède même deux noms distincts afin de le désigner : *Euskadi*, néologisme créé par Sabino Arana, père du nationalisme basque, qui signifie la patrie basque et est pourvu d'une portée éminemment politique ; et *Euskal Herria*, terme plus ancien se traduisant littéralement par 'la terre de ceux qui parlent basque', dont la connotation est plutôt géographique et culturelle.

L'origine des Basques et de leur langue est ancienne et mystérieuse, la seule langue pré-indo-européenne à avoir survécu en Europe de l'Ouest. Il s'agit d'un peuple dont l'histoire est difficile à retracer, opérant dans une sphère quasi mythologique, d'un lieu propice aux légendes, aux mythes, et donc au cinéma. Malgré tout, la production cinématographique y aura été extrêmement limitée. Côté français, celle-ci est inexistante, l'industrie cinématographique française étant centralisée sur Paris. Quelques films y ont été tournés, le plus souvent dans les stations balnéaires de la côte atlantique¹. Pour s'intéresser au cinéma basque, il faut donc se tourner vers l'Espagne où se trouve la grande majorité du territoire basque, de ses habitants, et où le sentiment nationaliste est le plus fervent.

La première projection en terre basque eut pourtant lieu sur le versant français, le 1^{er} août 1896, dans la petite ville de Biarritz (Fernandez 2012, p. 13), destination touristique privilégiée des aristocrates européens de l'époque. Selon certaines sources historiques, la première projection cinématographique de toute l'Espagne se déroula à Saint-Sébastien quelques jours plus tard. Les chercheurs Jon Letamendi et Jean Claude Seguin affirment même que les premières images tournées sur le territoire espagnol à l'aide d'une caméra Lumière furent de la place Virgen Blanca à Vitoria-Gasteiz, en Alava (cf. annexes), et non *Salida de misa en doce en el pilar de Zaragoza* (1897) comme il est communément admis par la grande majorité des

¹ Citons à titre d'exemples, *Hôtel des Amériques* d'André Techiné (1981) ou encore *Le Rayon Vert* d'Éric Rohmer (1986).

historiens du cinéma (Fernandez 2012, p. 14-15). Cette information ne comporte en soi que très peu d'utilité pour ce travail, mais il est amusant de constater que, même au cinéma, il existe une revendication basque d'ancienneté et de primauté, ainsi qu'un brouillage de la frontière entre histoire et mythe. Chose qui, nous le verrons, est un motif récurrent au sein de la culture basque.

La société française Pathé fut la première à tenter de s'implanter dans la région en ouvrant une filiale à Bilbao en 1911 : sa production se limita à quelques *travelogues*, réalisés en plaçant des caméras sur des trains et filmant les trajets sur voies ferrées. Durant le gouvernement de Miguel Primo de Rivera (1923 – 1930)², une minuscule industrie cinématographique basque voit le jour, via *l'Eusko Ikaskunza* (Société des études basques) par la réalisation de films ethnographiques cataloguant les danses folkloriques basques, mais également via la société Hispania Films par la production de plusieurs mélodrames dont il ne reste aujourd'hui que des fragments³.

C'est à partir d'*El mayorazgo de Basterretxe* (Azcona⁴, 1929) que nous pouvons voir l'influence et l'imaginaire nationaliste figurer le plus ouvertement dans une œuvre de cinéma. Ce film fut d'ailleurs l'objet de censure gouvernementale puisqu'une scène figurant l'*ikurrina* (le drapeau basque ; cf. annexes) dut être retirée. Celui-ci fut remplacé par un drapeau blanc (Stone et Rodriguez 2015, p. 34).

Il me semble important de préciser que ce mémoire ne se résume pas uniquement au traitement du nationalisme basque à travers le cinéma. Cependant, il est impossible d'évoquer la notion même de Pays basque, de son peuple, de son histoire et de sa culture en omettant les

² Général qui réalisa un coup d'État en 1923 et dirigea l'Espagne sous un régime de dictature militaire similaire au régime franquiste qui arrivera par la suite.

³ *Un drama en Bilbao* (Olavarria, 1924) ; *Lolita la huerfena* (Gonzalez, 1924) ; *Edurne, modista bilbania* (Gil, 1924). (cf. Stone et Rodriguez 2015 ; Fernandez 2012)

⁴ Peut aussi s'écrire Azkona, Azkona étant l'écriture hispanisée ; de plus, plusieurs ouvrages datent la sortie/production du film cité en 1928. Ce sont des divergences auxquelles nous ferons régulièrement face au travers de ce mémoire. J'utiliserai donc en priorité les orthographes et datations cataloguées sur IMDb. Cette base de données, bien qu'imparfaite a le mérite d'être accessibles à tous, ainsi que très répandue et utilisée dans l'industrie cinématographique.

questions politiques et nationalistes l'entourant. Au Pays basque, tout est politique ; encore plus pour les générations ayant connu la guerre civile, la dictature et les attentats d'ETA. Son art, son folklore, sa littérature, sa poésie, ses chants et son cinéma sont profondément marqués par cet imaginaire.

En 1895, Sabino Arana fonde le Parti National Basque (*Partido National Vasco*, PNV). Cette même année, Louis et Auguste Lumière présentent, à Paris, leur nouvelle invention, le cinématographe. Par une drôle de coïncidence, cinéma et nationalisme basque sont nés la même année. Dans sa première incarnation 'arana-esque', le nationalisme basque est principalement basé sur une défense des traditions, de la langue et de la 'race' basque face aux *maketos*⁵ (métèques).

le maketo : le voilà l'ennemi ! [...] il est notre dominateur et notre parasite national : il nous a soumis et il nous a privés de ce à quoi tout homme et tout peuple ont droit, la liberté ; il dévore notre corps, désagrège notre esprit et aspire à notre mort. (Arana cité par Hernandez 2014)

C'est cette position xénophobe que défendit le PNV, qui s'allia tout de même à la gauche républicaine espagnole durant la guerre civile. Le parti abandonnera petit à petit les écrits racistes de son fondateur et basculera progressivement vers un positionnement de centre-droit sur l'échiquier politique. Sous Franco, d'autres mouvements nationalistes apparaissent : d'extrême gauche, ceux-ci s'inspirent des guerres de décolonisations à travers le monde (Algérie, Cuba) et souhaitent se libérer du joug de l'Espagne fasciste et capitaliste afin de fonder une nation marxiste rompant avec le nationalisme catholique traditionaliste du PNV.

C'est en 1955, seize ans après la terrible guerre civile et en pleine dictature franquiste, que démarre ce mémoire, à travers lequel nous explorerons chronologiquement trois œuvres cinématographiques :

⁵ Injure raciale utilisée pour désigner les travailleurs immigrés d'autres régions espagnoles.

Around the World with Orson Welles (Orson Welles, 1955), minisérie réalisée par le légendaire metteur en scène américain dont les deux épisodes dédiés à la région, « The Basque Countries » et « La Pelote Basque », feront l'objet de notre étude.

Ama Lur (Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert, 1968), film qui tentera d'inventer une esthétique cinématographique basque en s'inspirant des changements culturels et intellectuels de l'époque.

Vacas (Julio Medem, 1992), film produit une quinzaine d'années après la fin de la dictature qui cherche à détourner l'imaginaire nationaliste pour en révéler l'absurdité, sa dimension problématique et son narcissisme identitaire.

Pourquoi donc ces trois films ? S'il n'existe pas un catalogue infini à partir duquel choisir, il n'en reste pas moins qu'il a fallu faire un choix parmi de nombreux réalisateurs, notamment à partir de la période des années quatre-vingt – tels Montxo Armendariz, Imanol Uribe, Helena Taberna, Eloy de la Iglesia, Alex de la Iglesia ou encore Asier Altuna, Jon Garano et José Mari Geonaga apparus plus récemment. Ma décision s'est finalement arrêtée sur ces trois films puisqu'ils représentent, selon moi, sur trois époques, trois visions distinctes, à la fois complémentaires et contradictoires de l'imaginaire basque au cinéma. Il m'a semblé que ces films se faisaient écho, se répondaient – sans pour autant se faire directement référence – et apportaient un certain équilibre à ce travail final. Je trouvais, par ailleurs, que les cinéastes retenus, de par leurs origines, leurs vécus, leurs conceptions du cinéma et leurs époques respectives, offraient trois perspectives bien différentes sur la question basque ainsi qu'un large éventail de possibilités de cinéma.

Nous commençons notre parcours avec Orson Welles, ogre du cinéma hollywoodien. Si son projet tourné au Pays basque demeure une œuvre plus que mineure dans sa filmographie, il me semblait impossible de ne pas le faire figurer dans ce travail. Nous retrouvons ensuite Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert, réalisateurs émergents, alors qu'une grande effervescence intellectuelle et artistique voit le jour au Pays basque. Enfin, Julio Medem, cinéaste espagnol qui démarre sa carrière plus d'une décennie après la fin de la dictature, dans une Espagne démocratique et membre de l'Union Européenne qui connut néanmoins une période de grande

violence, marquée par ETA et les GAL⁶. Un cinéaste né au Pays basque d'un père allemand et qui ne parle pas le basque, dont le cinéma semble infusé de cette dualité que j'évoquais plus haut et qui pour cette raison m'aura tout particulièrement touché.

⁶ Les *Grupos Antiterroristas de Liberacion* (GAL) étaient des groupes parapoliciers et paramilitaires, financés secrètement par le ministère de l'intérieur espagnol entre 1983 et 1987, ayant pour but d'éliminer clandestinement des membres d'ETA cachés en France. Composés d'anciens membres de la police secrète de Franco et restant très fidèles à l'idéologie de leur ancien *caudillo*, ils commettront en plus des actions 'sanctionnées' par l'état espagnol, plusieurs attentats à l'encontre de militants politiques de gauche ainsi que contre plusieurs citoyens français à l'affiliation politique inconnue.

1. *'The Basque Countries' et 'La Pelote Basque'* (1955)

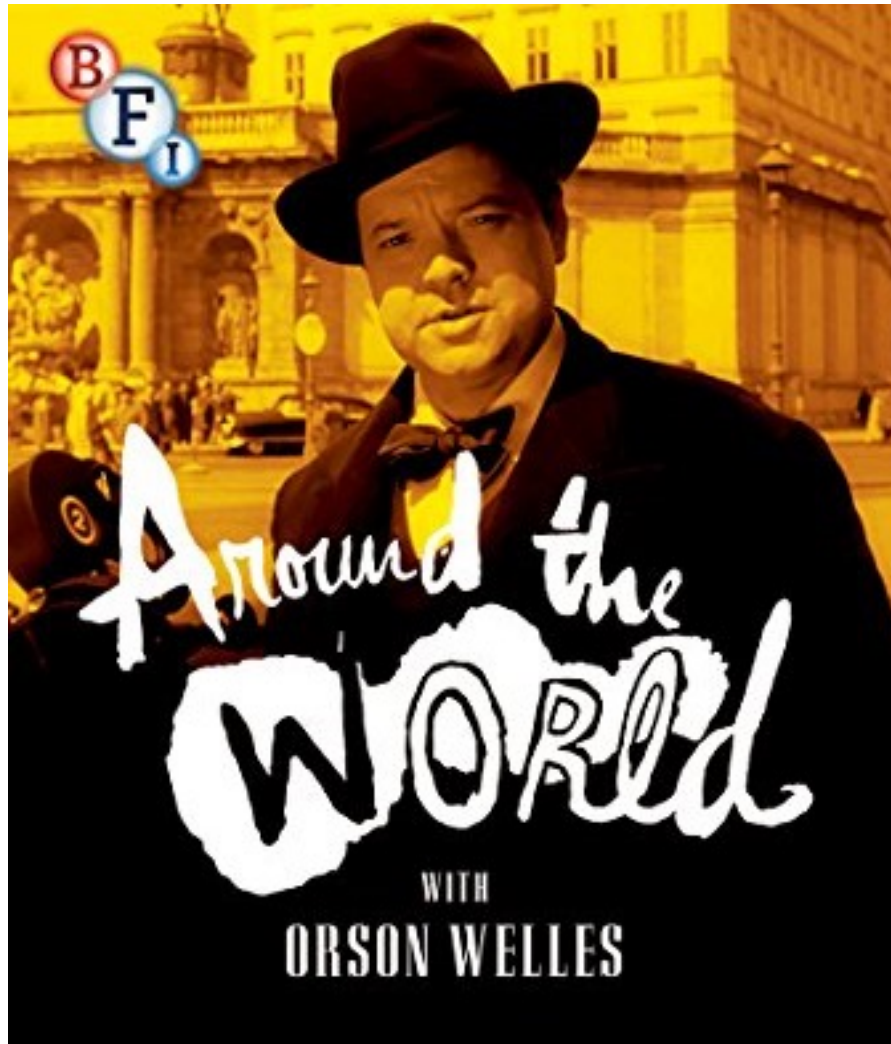


Fig. 1 : Affiche de la série *Around the World with Orson Welles* (Orson Welles, 1955).

« Malraux développe un beau concept philosophique, il dit une chose très simple sur l'art, il dit que c'est la seule chose qui résiste à la mort. [...] D'où le rapport si étroit entre l'acte de résistance et l'œuvre d'art. Tout acte de résistance n'est pas une œuvre d'art, bien que d'une certaine manière, elle le soit. Toute œuvre d'art n'est pas un acte de résistance et pourtant, d'une certaine manière, elle l'est. »

— Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous et autres textes*, p. 301

Le 1^{er} avril 1939, après avoir causé la mort de plus de 500 000 hommes, le Général Francisco Franco saisit le pouvoir et plonge l'Espagne dans une dictature militaire répressive qui durera près de quarante ans. Pour les Basques, cela signifie l'interdiction de parler leur langue, d'afficher leur drapeau, de pratiquer leurs traditions⁷. Leur industrie cinématographique, modeste jusqu'alors, fut totalement interrompue : *Euzkadi* (Hernandorena, 1933), premier film en langue basque, fut brûlé jusqu'à la dernière copie lorsque les fascistes prirent Saint-Sébastien. Avant même sa victoire prononcée, le gouvernement espagnol met en place dès 1938 le Département National de la Cinématographie dont la mission est « d'établir efficacement le commandement de Franco, tout en instruisant (le peuple) au sujet des bases fascistes du Nouvel État » (Diez Puertas cité par Fernandez 2012, p. 45). L'Espagne Franquiste devait détruire toute trace des spécificités culturelles régionales ; elle avait pour objectif de fabriquer un homme nouveau, un patriote espagnol.

Le cinéma tourné dans la région se limite alors à montrer la prospérité de l'Espagne post-Seconde Guerre Mondiale, alors même que celle-ci connaît une période de grave crise économique, vivant en quasi-autarcie depuis la défaite de l'Axe en 1945. Apparaissent alors plusieurs courts-métrages que l'on pourrait qualifier de publicitaires ou de propagandes tels

⁷ Les manifestations folkloriques n'étaient pas complètement interdites, mais fortement réglementées par le Comité de Censure en place. (cf. « Mépris, condamnations et interdits », *Euskal Kultur Erakundea* (Institut culturel basque) ; www.eke.eus)

Organismes de bienfaisances espagnols (Azcona, 1944), film institutionnel pour une banque d'épargne locale, ou encore *Gente de Mar* (De los Llanos, 1957).



Fig. 2 : Photogramme du film *Gente de Mar* (De los Llanos, 1957). Marin-pêcheur.
© Filmoteca Vasca



Fig. 3 : Photogramme du film *Gente de Mar* (De los Llanos, 1957). Pêche à l'anchois.
© Filmoteca Vasca

Tourné à Saint-Sébastien par Carlos de los Llanos, le film se présente comme un documentaire sur les pêcheurs d'anchois. Il s'agit ici d'illustrer les hommes forts, travaillant d'arrache-pied pour nourrir le peuple. L'œuvre, dont la qualité esthétique est indéniable, présente une abondance de nourriture : on y voit les poissons déborder des cageots en alternance avec des images de la jolie petite ville bourgeoise qu'est Saint-Sébastien. Le court-métrage d'une vingtaine de minutes évite soigneusement tout symbole ou représentation de la culture basque ; un portrait s'alignant sur les directives du gouvernement franquiste dont le cinéma se devait avant tout d'être une machine à fabriquer des 'Espagnols'.

En 1953, afin de prolonger la saison estivale, quelques commerçants de la ville organisent le premier Festival du Film de Saint-Sébastien qui s'ouvrira aux films étrangers à partir de 1955 et deviendra progressivement un festival de cinéma majeur sur la scène internationale. On remarquera l'ironie de la situation, alors même que le cinéma basque disparaît presque de la surface de la Terre.

En 1955, le légendaire metteur en scène Orson Welles présente pour la toute nouvelle chaîne britannique ITV, l'émission *Around the World with Orson Welles*. Avortée après seulement six épisodes, les deux premiers, intitulés « The Basque Countries » et « La Pelote Basque », furent tournés au Pays basque.

En se plaçant devant la caméra, au milieu de la montagne, des villages et de la population, Welles semble transférer aux Basques son statut d'icône du cinéma. Alors même que l'Espagne subit une sévère répression franquiste, le cinéaste, depuis la portion française du territoire, propose une vision quasi mythologique des Basques, fondée sur leur farouche résistance républicaine, leurs traditions millénaires et leur langue, si ancienne qu'aucun historien n'a encore pu en déterminer l'origine exacte. Plus qu'un acte de résistance, Welles opère une véritable résurrection cinématographique, ressuscitant un peuple et sa culture, laissés pour morts, amenés à disparaître des images de cinéma. Un cadeau de la part de Welles, l'Américain, comme célébration des liens préexistants entre le Pays basque et le Nouveau Monde.

Au cours de la quarantaine de minutes que représentent les deux épisodes, Orson Welles capturera plusieurs éléments essentiels de l'imaginaire et de l'imagerie basque : *l'euskara* (la langue basque), la pelote, le pêcheur, l'église, l'éleveur, la résistance et la contrebande. Il dresse ainsi le portrait d'un peuple travailleur, fort, moral, rebelle, aux folklores et traditions millénaires ; un peuple 'exceptionnel'. Un peuple qui à l'image de son paysage est digne, fière et éternel : « they figure, they've survived everything and will continue to survive », exprimera Lael Wertenbaker, amie américaine de Welles installée au Pays basque, dans le premier épisode.

Il s'agit pourtant d'un documentaire assez peu étudié par les chercheurs en cinéma basque, souvent simplement mentionné au passage. Évidemment, il est impossible d'argumenter que ces épisodes font partie d'une filmographie basque. Cependant, ce passage de Welles au Pays basque me paraît très important : d'abord parce qu'il s'agit d'un metteur en scène légendaire qui vient y produire un film alors même que l'industrie du cinéma basque en est au point mort, mais également, car ces images restent complètement ancrées dans la mémoire des habitants – une rapide recherche sur internet suffit pour s'en apercevoir. Une version réunissant les deux épisodes est d'ailleurs librement accessible sur YouTube, avec sous-titres en *euskara*, et compte presque quatre-vingt-dix mille vues. C'est une œuvre qui est aussi régulièrement projetée lors de rétrospectives et sera même réutilisée par Julio Medem pour son documentaire *La Pelota*

Vasca : la piel contra la piedra (2003), au même titre qu'*El mayorazgo de Basterretxe*, *Vacas* ou encore *Yoyes* (Taberna, 2000), des œuvres, en l'occurrence, abondamment étudiées par les spécialistes de cinéma basque.

1.1. La mythologisation du peuple basque par et à travers Welles

Pierre Smith observe que « les mythes sont les récits de l'altérité. Ils nous racontent ces représentations collectives qui ne sont pas les nôtres et dont les ressorts profonds nous paraissent étrangers. » (1980, p. 64). De ce fait, toute représentation d'une culture qui nous est étrangère peut prendre une dimension mythologique, même involontaire. Il semble cependant qu'Orson Welles met en place de nombreux éléments, au-delà de la simple représentation de l'altérité, qui permettent une mythologisation des Basques.

Welles emploie, par exemple, des thèmes religieux auxquels nous sommes tous familiers : « Adam and Eve were pure Basques », dit-il en tentant d'exposer l'origine de ce peuple ; « Basque is either the language of the Garden of Eden or the language the Devil. », rétorque Lael Wertenbaker lors de son entretien avec le réalisateur. Sur cette même tonalité, le film ne cessera de conférer un statut mythique à leurs traditions, Welles invoquant les mythes et légendes basques y étant associés afin d'en retransmettre l'histoire.

Orson Welles : They say that the right hand of a Basque is twice the size of the left and that there's an extra bone in it.

Charles Wertenbaker : That's just a legend. (« La Pelote Basque », 1955)

Le deuxième épisode se focalise essentiellement sur un sport typiquement basque, la pelote, et ses multiples variantes. Se jouant contre un mur appelé fronton, la pelote fait partie intégrante de la vie quotidienne, chaque village étant construit autour d'une église et d'un fronton, les deux

piliers essentiels de la communauté. C'est un sport si primordial dans l'identité même des Basques qu'ils l'emmèneront avec eux autour du monde.⁸

Le metteur en scène est spectateur d'une partie de pelote, la 'main nue', dont la particularité est qu'elle se joue à mains nues avec une balle faite d'un noyau de bois couvert de peau. Il s'agit donc d'un jeu qui nécessite technique, rapidité, force, ainsi qu'une grande capacité à supporter la douleur. Un jeu ancestral, référencé explicitement dans la mythologie basque où des *jentiliak* (géants) jouaient des parties de pelote dans la montagne avec des balles faites de rochers de trois mètres de diamètre.



Fig. 4 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (*Around the World with Orson Welles*, 1955). Prêtre jouant une partie de main nue.



Fig. 5 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (*Around the World with Orson Welles*, 1955). Insert sur la main du prêtre.

D'un plan large sur le joueur – le prêtre local (*fig. 4*) – nous passons à un gros plan sur sa main (*fig. 5*). Cette main qui s'ouvre devant nous est le symbole le plus parfait de la résistance basque durant tout le film : elle peut désormais faire partie du patrimoine culturel identitaire au

⁸ « The games *pelota* and *jai alai* are popular Basque pastimes and were commonly played by Basque immigrants in the United States. There was at least one *pelota* court in nearly every Basque community up through World War II, some of which, especially in San Francisco, remain in place today. The courts were often situated adjacent to the side of boarding-houses, similar to how they would be set up in Basque Country, namely behind churches. Basques would often travel from all over the region on weekends to a *pelota* court to meet with fellow Basques and play the game, making it an important unifying element in the geographically fragmented and dispersed Basque community. » (Miller 2013, p. 224)

même titre que l'*ikurrina* ou l'arbre de Guernica. Renvoyant au concept de l'image-affection de Deleuze⁹, ce pur choix de mise en scène, tourné évidemment a posteriori du plan large, n'est absolument pas raccord avec le match en cours. Il vient simplement mettre en lumière la force et la tolérance à la douleur de ces hommes, indestructibles, et les érige au rang de surhommes tels les héros de la mythologie grecque. Les Grecs, qui possédaient eux aussi leurs jeux mythiques, dont les exploits des athlètes, ont traversé le temps.

Le réalisateur use donc avant tout de références mythiques et de choix de mise en scène favorisant la mythologisation des Basques. Mais peut-être que le choix le plus fort provient de la décision de s'imposer en tant que personnage central du film, car en se mettant en scène parmi les habitants, Welles leur transfère ainsi son propre statut mythique de star.



Fig. 6 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (*Around the World with Orson Welles*, 1955). Orson Welles contemplant l'horizon basque.



Fig. 7 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque » (*Around the World with Orson Welles*, 1955). La figure mythique de Welles, fumant son cigare derrière la caméra.

Orson Welles n'est pas qu'un metteur en scène et acteur de cinéma. Il est une véritable star, une icône du cinéma mondial, immortalisé à tout jamais par son premier film *Citizen Kane*

⁹ En utilisant l'exemple d'une pendule ainsi que la définition bergsonienne de l'affect, Deleuze établit un lien entre le gros plan, le visage et l'affect en expliquant que tout objet filmé en gros plan devient « visagéifié » (1983, p. 126) ; « l'image-affection, c'est le gros plan, et le gros plan, c'est le visage » (1983, p. 125).

(Welles, 1941). Un homme dont la voix et la silhouette, cigare en bouche, sont connues de tous. Fort de ce statut de star, qu'Edgar Morin associe aux héros et demi-dieux de la Grèce antique (1972, p. 38-39), Welles contamine tout récit dans lequel il se trouve, le pourvoyant d'une dimension mythique. Ainsi, en positionnant son corps devant la caméra, en s'impliquant pleinement au sein de cette entreprise, il procède – intentionnellement ou malgré lui – à une mythologisation qui « se prolonge au-delà du film » (Morin 1972, p. 38-39), le peuple basque se retrouvant à tout jamais associé à cette figure légendaire.



Fig. 8 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (*Around the World with Orson Welles*, 1955). Welles dialogue avec un couple basque.

Lors de plusieurs interviews, Welles dialogue avec les habitants de la région : l'éleveur de moutons ainsi que quelques enfants. Welles s'intègre complètement à la mise en scène du documentaire. Il joue avec les habitants, les dirige derrière la caméra et devant, leur donne la réplique comme à des collègues acteurs – ses *co-stars* – sur un plateau hollywoodien, un « acte de parole à plusieurs têtes » (Deleuze 1985, p. 291) entre américain et

basques. La caméra parvient à capter et réunir ces deux mondes si différents : le réalisateur se retrouve projeté au sein de la terre des Basques, transférant par la même occasion son statut mythologique aux hommes et aux femmes de cette contrée.

Je reprends volontiers l'expression de Joxean Fernandez, directeur de la Filmothèque Basque et professeur à l'Université de Nantes, nous passons des « Basques dans le cinéma muet aux Basques rendus muets par le franquisme » (Fernandez 2014, p. 136). Après de longues années de silence, un cinéaste leur redonne la parole, une parole d'autant plus importante qu'elle contient à certains moments des traces *d'euskara*, chose qui même dans l'immédiateté du cinéma basque post-franquisme, ne sera pas forcément courante.

Lors du deuxième épisode, ce pont entre les deux cultures, entre Hollywood et le Pays basque se fait en la personne du jeune enfant, Chris Wertenbaker (*fig. 9*), fils d'un célèbre journaliste américain – et ami d'Orson Welles –, Charles Wertenbaker. Charles Wertenbaker et



Fig. 9 : Photogramme de l'épisode « La Pelote Basque» (*Around the World with Orson Welles*, 1955). Welles dialogue avec le jeune Chris.

sa femme Lael se sont installés à Ciboure dans le Pays basque français après la Seconde Guerre Mondiale. Chris est donc à la fois américain et basque. Il parle anglais, français, basque, joue de la musique folklorique traditionnelle et à la pelote. Il peut donc servir de transition entre la figure mythologique américaine de Welles et celle de la tradition basque. En intégrant au film ses amis, Welles

accorde à l'émission une dimension personnelle et son statut d'icône est tel qu'il propagea par osmose au public une affection pour la région, et donc, une affection pour ses habitants.

1.2. 'A Basque history of the world'



Fig. 10 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (*Around the World with Orson Welles*, 1955). La caméra de Welles, premier plan de la série.

Pour une série se voulant être une invitation au voyage, une sorte de 'travelogue', le premier plan ne comporte ni paysage, ni rite autochtone, mais un plan sur la caméra (*fig.10*). La voix familière d'Orson Welles apparaît en *off* nous indiquant que cet instrument sera aujourd'hui focalisé sur « un petit coin d'Europe : la terre des Basques ».

Plutôt que de nommer cette terre Pays basque, Welles choisit d'emblée de lui attribuer une dimension bien plus mythique, omettant les notions de pays et de territoires, se focalisant sur celui de la terre, la terre sacrée de ce peuple, *Ama lur* (Terre mère). Vient alors sa première

image : posté sur la frontière franco-espagnole, nous retrouvons Welles nous indiquant que celle-ci est plus « théorique que factuelle », puisque les habitants de cette région ne sont ni français ni espagnols. « They're Basques », dit-il, alors que la caméra effectue un *pan* sur le territoire que nous allons découvrir ensemble. Une frontière si théorique que la contrebande est monnaie courante, les Basques passant d'un flan à l'autre de la montagne, leur montagne, aussi librement que les pigeons migratoires qu'ils chassent. Le metteur en scène redonne possession de ce territoire aux Basques, nous indiquant sans aucune hésitation : « the rise and fall of other kingdoms, other republics, will never make them forget it, that they're Basques ».

Qu'est-ce qu'un Basque, s'interroge Welles ? C'est une question à laquelle il est difficile de répondre, tant les origines des Basques sont lointaines et méconnues. Ce mystère le pousse à utiliser le terme d'aborigène de l'Europe, comparant les Basques aux peuples amérindiens, établissant un lien entre les *Native Americans* et les habitants de cette région comme les *Native Europeans*. Au reflet des populations indigènes d'Amérique du Nord, les Basques parlent leur propre langue, une langue étrange et ancienne dont les origines sont inconnues, difficiles à cerner pour les linguistes. Une langue à l'époque interdite par les franquistes.

Le stratagème, constamment employé par Welles tout au long des deux épisodes consacrés au Pays basque, consistera à replacer les Basques au centre de l'Histoire ; de leur histoire d'abord, mais également de l'Histoire du monde.¹⁰ Une histoire riche en contributions, telles que la pêche à la baleine par exemple, cette « notion fantastique » qui fut un « rêve de marins basques », dixit Welles.

Une mémoire qui passe également par l'Histoire des États-Unis. Le metteur en scène mène un entretien avec un éleveur de moutons, revenu voir ses parents après plus de deux décennies passées dans le Colorado. Les Basques, nous indique Welles, sont les meilleurs éleveurs de moutons au monde, à tel point qu'il existe des quotas spéciaux pour les faire venir dans l'Ouest

¹⁰ Le titre choisi pour ce sous-chapitre fait directement référence à l'ouvrage de Mark Kurlansky, *The Basque History of the World*, publié en 1999. Une œuvre usant d'un stratagème similaire, mélangeant historiographie et mythe héroïque, afin de conter l'histoire du peuple basque.

américain. L'Ouest américain, une autre terre faite de mythes et de légendes que le cinéma n'aura cessé d'exploiter et que Welles connecte au territoire basque.

Le lien entre le Pays basque et le Nouveau Monde aura toujours été fort. L'Argentine, le Chili, le Venezuela et les États-Unis connaissent de nombreux descendants de Basques qui célèbrent leur héritage, leur culture et leur langue. Nombreux sont ceux qui sont retournés au pays natal acquérir de la terre – une fois leur fortune faite.¹¹

Plus loin dans le film, Welles dressera un bref portrait de quelques habitants qui auront résisté aux nazis durant l'occupation : la restauratrice qui cachait des résistants dans son cellier tandis que les officiers allemands dînaient à l'étage (*fig. 11*) ou encore le jeune Jean-Pierre qui préféra la torture à la délation (*fig. 12*).



Fig. 11 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (*Around the World with Orson Welles*, 1955).



Fig. 12 : Photogramme de l'épisode « The Basque Countries » (*Around the World with Orson Welles*, 1955).

Voici un peuple dont les habitants sont en lutte perpétuelle contre le fascisme, que ce soit contre les Allemands ou contre le gouvernement espagnol. Un gouvernement espagnol qui malgré les interdictions et des mesures répressives, ne parvient pas à faire disparaître la langue

¹¹ « most Basque immigrants came to the United States initially with plans to return home after working and accumulating enough money over a period of several years. Many were able to fulfill that dream. Basques' almost universal commitment to their home and plans for only a temporary stay in the United States translated into lower-than-average naturalization rates. » (Miller 2013, p. 223).

et la culture basque : « it's treason to speak it in Spain, so of course, since Basques will be Basques, their language is spoken just a little bit more on the Spanish side » (Orson Welles, « The Basque Countries »). Un peuple qui résistait à la répression depuis vingt ans est enfin ressuscité sur pellicule par Orson Welles, une première depuis *Elai-Alai* (Sobrevila, 1938)¹² et la fin de la guerre civile.

Contrairement aux documentaires à tendance plus ethnographiques réalisés auparavant sur le Pays basque – *Au Pays des Basques* (Champreux, 1930) –, la force de narration et de mise en scène de Welles, son statut de star, sa volonté de se placer au centre de ses habitants, de redonner aux Basques un sentiment de fierté et d'appartenance à l'Histoire du monde ont grandement contribué à une nouvelle perception de cette région et de son peuple à travers la planète.

L'omniprésence de Welles à l'intérieur du récit, qui, certes, donne la parole aux Basques, mais aussi parle en leur nom, proscrit l'apparition de « l'acte de parole fabulateur » que décrivait Deleuze dans *L'image-temps* (1985, p. 290). On pourrait néanmoins estimer que le réalisateur procède à ce que Deleuze et Guattari appelaient la « fabrication de géants » (1991, p. 162). En tant que géant du cinéma, Welles fabrique un peuple géant.

Aujourd'hui, nous pouvons cependant exposer les limites d'une telle démarche : Martial Poirson remarque que la mythologisation a tendance à réaffirmer « des valeurs consensuelles [...] plutôt qu'à stimuler les facultés critiques, iconisant l'image et dissimulant les paradoxes, brouillant les contours entre documentaire et fiction » (Poirson 2014, p. 186).

À cet égard, on notera également la présence d'un long passage durant le premier épisode où Welles se lamente du mode de vie citadin et nord-américain, le comparant très défavorablement à la vie simple et rurale du Pays basque qui s'affranchit du progrès technologique. Au-delà de ses remarques assez conservatrices, fantasme vieux jeu du 'bon vieux temps', on notera la

¹² Réalisé par Nemesio Sobrevila, *Elai Alai* est un court-métrage documentaire financé par le Parti National basque durant la guerre civile. Produit à la fin du conflit lorsque la défaite semblait inévitable, le film fonctionne comme un ralliement à la cause basque qui malgré le revers inévitable appelle à la résistance, se terminant notamment par un plan d'un enfant agitant *l'ikurriña*.

similarité entre la vision d'un 'touriste culturel' que représenterait Welles et celle de Sabino Arana qui lui-même aspirait à retrouver un Pays basque rural et agricole loin des villes industrielles qui attiraient migrants, crime et insécurité. Une vision que Santiago de Pablo qualifie de simpliste et idyllique, qui relègue le Pays basque à une oasis rétrograde, très loin de la réalité quotidienne :

Reflecting the idea of the Basque Country as an oasis that harks back to a simpler time, a conception that formed such a fundamental part of the nationalist vision, this documentary depicts a society that time had left behind and that lived in an idyllic bubble. (De Pablo 2012, p. 56)

En se limitant du côté français de la frontière, le portrait que dresse Welles du Pays basque se voit limité à une minuscule portion du territoire et de la population basque qui n'est pas sans rappeler les tableaux de Ramiro Arrue. Natif de Bilbao, le peintre quitta la ville la plus industrialisée du Pays basque pour s'installer côté français. Il consacra son art à l'illustration d'une terre rurale, à la tradition et à la culture demeurées intactes dont l'imagerie sera fortement reprise par les nationalistes (*fig. 13-15*).



Fig. 13 : Ramiro Arrue, *La mère*, 1926. Huile sur toile, 85x100, collection privée.



Fig. 14 : Ramiro Arrue, *Les travailleurs au champ*, années 1920. Gouache, 26x37, collection privée.



Fig. 15 : Ramiro Arrue, *Partie de pelote*, années 1920. Gouache, collection privée.

Malgré le périmètre géographique réduit qu’occupe l’œuvre d’Orson Welles, ne se limitant qu’à la partie française du Pays basque et donc la portion ne subissant pas la dictature militaire du général Franco, sa portée va bien au-delà. Celle-ci résonne d’autant plus côté espagnol et symbolise le début d’une renaissance pour sa production cinématographique.

Parmi cette renaissance, saluons d’abord le travail remarquable d’un documentariste du nom de Gotzon Elortza. Exilé à Paris, il parvient à produire quatre documentaires, réalisés et conçus en *euskara*. Grâce aux efforts de restauration de la Filmothèque Basque, nous pouvons aujourd’hui en visionner trois, *Ereagatik Matxitxakora* (1959), *Aberria* (1961) et *Elburua Guernika* (1962). Comme chez Welles, nous y retrouvons une célébration des traditions, du folklore, du territoire et du peuple basque. Elortza prit cependant le risque d’aller directement tourner en Biscaye, au cœur du Pays basque espagnol. Sa présence, uniquement en voix *off*, fait renaître sur pellicule la langue que nous présentait Welles comme celle du jardin d’Eden.

Bien qu’interdits à la distribution de l’autre côté de la frontière, plusieurs copies parviendront à traverser clandestinement les Pyrénées. On ne peut qu’imaginer l’émotion qu’ont dû ressentir les spectateurs des provinces du sud à la vision et l’écoute d’*Aberria* – qui signifie ‘patrie’ en

basque – où danseurs traditionnels et *bertsolaris*¹³ censurés depuis plus de vingt ans font irruption à l'écran. Produites de manière totalement indépendante, il me semble fort probable que ces modestes productions furent vues par Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert qui réaliseront en 1968 ce qui fut et reste certainement le film le plus fondamental du cinéma Basque, *Ama Lur*.

¹³ Le *bertsolari* est une figure extrêmement importante de la tradition et du folklore basque. Nous en reparlerons dans le prochain chapitre, mais pour l'instant je vous laisse avec la définition Joseba Zuliaka, anthropologue à l'université de Princeton : « The *bertsolari* spontaneously improvises and sings verses for weddings, village festivals, or simply at get-togethers in taverns. Normally the 'performance' is a running commentary on the event itself, including humourous and at times barbed commentary on those in attendance. The *bertsolari* is judged primarily on his or her capacity for the instantaneous composition of clever verses. In formal competitive contexts, there will likely develop an organic narrative in which each answers the other's last point. The singing itself creates a very special social context of communication. » (Zuliaka, 2012, p. 73-74)

2. *Ama Lur* (1968)

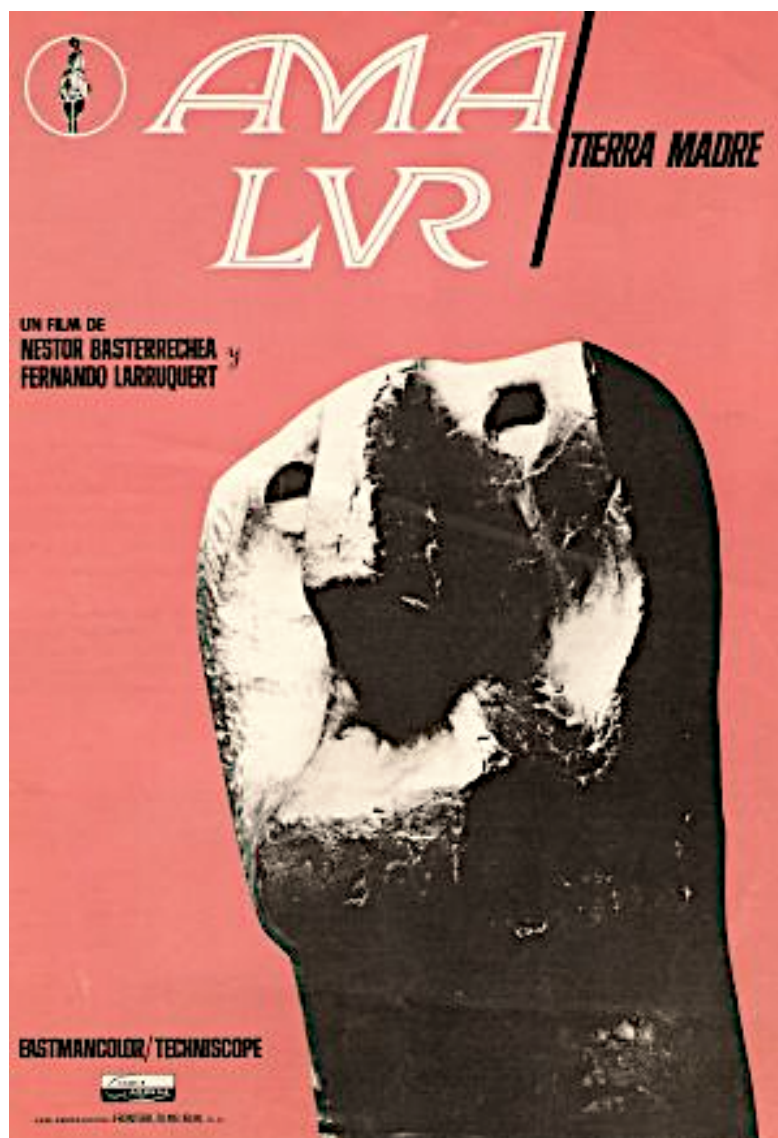


Fig. 16 : Affiche du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968).

« Nous avons fait du cinéma afin de communiquer à notre pays les questions que nous nous posions [...] et, de l'autre côté, nous recherchions une forme de langage cinématographique qui nous serait propre. Dans une interview que j'ai eue avec Victor Erice, il m'a dit que le Pays basque était l'un des rares pays où l'on pouvait encore faire du cinéma, un nouveau cinéma, parce que le terrain est vierge. »

— Fernando Larruquert ¹⁴

Les années soixante connaissent un changement radical dans le nationalisme basque, notamment suite à la formation du groupe ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*)¹⁵ le 31 juillet 1959, une organisation née d'une frustration étudiante grandissante face au nationalisme basque traditionnel, incarné par le PNV¹⁶. Dans un premier temps, celle-ci conserve des liens avec le PNV ainsi qu'une idéologie ancrée dans des racines catholiques, mais à partir de 1962-1964, elle adopte une position marxiste révolutionnaire et rompt tout contact avec ce dernier qu'elle perçoit comme bourgeois et capitaliste. Son positionnement idéologique s'appuie sur les écrits de Federico Krutwig, qui publie en 1963 le livre *Vasconia* où il remet en cause le nationalisme de Sabino Arana. Krutwig propose une vision d'un nationalisme basque antireligieux, fondé sur la langue et la culture plutôt que sur des considérations raciales, s'inspirant directement des révolutions cubaines, algériennes et vietnamiennes, justifiant ainsi une insurrection armée contre l'Espagne franquiste perçue comme une force impérialiste et coloniale.

¹⁴ « *Nosotros empezamos en el cine por informar a nuestro país de las cosas que nosotros nos preguntábamos [...] y en otro aspecto buscábamos una forma de lenguaje cinematográfico propio. En una entrevista que tuve con Víctor Erice, él me decía que Euskal Herria era uno de los pocos países donde todavía se puede hacer cine, un nuevo cine, porque el terreno está virgen.* » (Larruquert cité dans Roldan 1999, p. 21)

¹⁵ Pays basque et Liberté.

¹⁶ ETA est directement issu d'un groupe étudiant nommé Ekin.

Ces changements radicaux au sein de la politique et la société basques se retrouvent également dans les théorisations intellectuelles autour de l'art. Pour Sabino Arana, l'art basque devait s'ancrer dans une tradition ruraliste et folklorique, avec une attention toute particulière pour les représentations de paysages et de la ferme familiale traditionnelle (*baserri*) afin de ne pas oublier ce qui pourrait disparaître du fait de l'ère industrielle et de l'urbanisation grandissante. De plus, la représentation des Basques se devait d'être positive, ne dépeignant pas d'activités pouvant être perçues comme inconvenantes, ainsi que physiquement flatteuses. L'impressionnisme, dont la qualité ne pouvait être appréciée que par des 'initiés', était à ignorer ou à condamner, car il ne permettait pas de remplir sa fonction propagandiste, fonction principale de l'art pour les nationalistes basques traditionnels (MacClancy 2007, p. 128-129).

Sous Franco, c'est le sculpteur Jorge Oteiza qui sera la figure de proue dans la redéfinition de l'art basque et sa transition vers une représentation plus abstraite et moins figurative.



Fig. 17 : Jorge Oteiza, *Homenaje al caserio vasco*. Cette sculpture d'acier a été achetée par la ville de Biarritz et fut inaugurée en 2006 sur la place Bellevue.



Fig. 18 : Jorge Oteiza, *Caja Vacía*, 1958. Sculpture de cuivre, Museo de Arte Moderno de Santander.

Inspirées par les constructivistes russes, les œuvres d'Oteiza prennent des formes abstraites et géométriques à des années-lumière des considérations artistiques des nationalistes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. À partir des années cinquante, ce dernier acquiert une certaine reconnaissance en dehors des frontières espagnoles. C'est à la fin de cette période qu'il



Fig. 19 : Couverture de l'essai *Quousque Tandem...!*. (Oteiza, [1963] 1983, Saint-Sébastien : Hordago).

mit quasiment fin à sa pratique artistique pour écrire et théoriser à propos de l'art basque : en 1963, Oteiza publie l'essai *Quousque tandem...!* (fig. 19), dans lequel il tente de sonder « l'âme basque » et de définir ce que doit être son art.

Selon lui, si les Basques sont les descendants directs des populations pré-indo-européennes, alors l'âme basque est une âme double : à la fois latine et préhistorique. Cette âme primitive et authentique est profondément irrationnelle et spontanée. L'art basque trouve, en effet, son origine dans la construction des premiers cromlechs pyrénéens (fig. 20, 21). Nous retrouvons d'ailleurs dans le cromlech, une architecture similaire aux sculptures d'Oteiza, c'est-à-

dire une figure géométrique entourant un espace vide, un espace qui possède une signification quasi spirituelle :

This original cromlech was not intended to seal a funerary space but to create an eternal emptiness, a place of silence where one could have direct contact with God or the Absolute. Only by emptying space could the shepherd-creator vanquish death and find true Life, the essential and imperishable. (MacClancy 2007, p. 140)



Fig. 20 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968).



Fig. 21 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968).

Dans son ouvrage, Oteiza détermine que l'*euskara*, par sa nature primitive et sa structure grammaticale, possède en elle l'essence du style basque. Un style dans lequel le sens ne se

développe pas de façon linéaire, mais est tissé de manière irrégulière et fragmentée. Cependant, Oteiza considère que le style basque est indépendant du langage de transmission, se retrouvant ainsi dans les manifestations artistiques et non uniquement dans la littérature écrite en *euskara*.

L'exemple qu'Oteiza caractérise comme étant l'expression la plus pure et authentique du style basque est la figure du *bertsolari*. Pour l'auteur, le *bertsolari* – chanteur basque qui improvise son texte devant un public effectuant des joutes oratoires contre d'autres *bertsolariak*¹⁷ – est l'incarnation de cette créativité brusque, forte, et irrationnelle, en contraste avec la forme latine dont la structure poétique est plus ordonnée et rationnelle.¹⁸

Oteiza offre ainsi une vision plus étendue de ce qu'il défend comme étant l'authenticité culturelle basque, une conception bien plus inclusive que les descriptions restrictives des nationalistes sous Arana, s'éloignant des considérations raciales, de lignée et de sang. Une conception que Jeremy MacClancy, professeur d'anthropologie sociale à l'Université d'Oxford Brookes, compare à la foi religieuse :

The precise nature of this quasi-mystical concept was to be regarded as a mystery, on a par with Catholic ones such as the Trinity. Inaccessible to reason, it was apprehensible only by faith. (MacClancy 2007, p. 140)

Dès le milieu des années cinquante, Franco tente de sortir de la catastrophe économique dans laquelle est plongé le pays en s'ouvrant à la communauté internationale et en intégrant l'OTAN en 1953, puis l'ONU en 1955. Les États-Unis et la Grande-Bretagne, notamment, appuieront sa candidature, voyant en l'état fasciste un allié de poids dans la lutte anticommuniste. Inquiet des mouvements séparatistes grandissants au Pays basque et en Catalogne, le gouvernement Franco met en place une politique culturelle qui rend compte des spécificités régionales, une politique de *regionalismo* au sein d'une Espagne unie.¹⁹ Le pays

¹⁷ *bertsolariak*, pluriel de *bertsolari*.

¹⁸ cf. MacClancy (2007, p. 139-140) ; Fernandez (2012, p. 53) ; Stone et Rodriguez (2015, p. 66-67).

¹⁹ Pour plus de détails sur le contexte et la mise en place de cette politique culturelle, voir Amaia Lamikiz Jauregiendo 2002.

s'ouvre également au tourisme et se rend compte que la diversité culturelle de ses régions est une mine d'or à exploiter en termes de promotion de l'industrie touristique.

Ama Lur est le premier long-métrage réalisé au Pays basque sous la dictature franquiste, une coréalisation signée Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert. Les deux artistes avaient précédemment travaillé ensemble sur les courts *Operacion H* (1963), *Pelotari* (1964), et *Alquezar, retablo de pasion* (1965).

Larruquert, qui se destine d'abord à une carrière de musicien passera la plus grande partie de sa vie professionnelle en tant que monteur. Basterretxea est dessinateur et sculpteur, comme Oteiza. De quinze ans son cadet, il sera grandement influencé par sa pensée, créant notamment avec lui les collectifs *Equipo 57* et *Gaur*, groupes artistiques auxquels appartiendront notamment Eduardo Chillida et Augustín Ibarrola. Il passe une grande partie de sa jeunesse à l'étranger. En 1936, âgé de douze ans, sa famille se retrouve exilée en France puis en Argentine, ne retournant en Espagne qu'à partir de 1952.

Ces éléments évoqués plus haut – questionnements sur l'âme basque, idolâtrie du bertsolarisme –, se retrouvent infusés partout dans *Ama Lur*, de sa structure à son contenu. Le film évoque sans cesse un espace géographique qui s'étend bien au-delà des frontières d'*Euskal Herria*, incorporant les diasporas nord et sud-américaines pour créer une sorte d'utopie mondiale basque. Le film se veut une symphonie ultime sur ce qu'est le Pays basque et son peuple, qui invente – ou du moins qui réinvente – une communauté : « an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign » (Anderson 2006, p. 6).

Documentaire de montage, *Ama Lur* possède un rythme et un tempo profondément musical. Sa forme abstraite s'inspire de la forme plastique des sculptures de Basterretxea (fig. 22, 23), ainsi que de ses amis artistes. Cette forme faite de mouvements incessants, d'arrêts sur images brutales, de coupes franches, est d'une importance capitale, car c'est à l'intérieur de ce dispositif que Basterretxea et Larruquert créent le style cinématographique basque.



Fig. 22 : Nestor Basterretxea, *Olatua* (La vague), 2006. Cette sculpture d'acier peut être observée sur le port de Bermeo en Biscaye.



Fig. 23 : Nestor Basterretxea, *Zinbaue*. Sculpture inaugurée en septembre 2014 à Fontarrabie.

2.1. La forme visuelle basque

2.1.1. *Un euskara cinématographique*

L'influence d'Oteiza se fait ressentir dans chaque photogramme d'*Ama Lur*. Non seulement nous le retrouvons à l'intérieur du film, où ses œuvres sont exposées, doublées d'une narration de l'artiste qui résume sa réflexion à propos de l'âme basque exposée dans *Quousque Tandem...!*. Comme nous l'évoquions plus haut, pour Oteiza, l'*euskara* porte en lui de façon inhérente le style basque, et son expression artistique la plus parfaite est celle du bertsolarisme. Il fallait donc, pour créer une œuvre cinématographique basque, qu'elle porte en elle ce style, cette âme primitive et qu'elle utilise la structure de la langue basque comme base narrative.

Le basque a comme caractéristique d'être une langue très synthétique, qui « privilégie les structures actives aux structures réflexives et qui va du général au particulier en laissant le plus important pour la fin » – une syntaxe Sujet-Objet-Verbe (Fernandez 2014, p. 142). Il s'agit d'une langue dure, tranchante et fragmentée dont la traduction visuelle devait rendre compte. En poussant l'analogie musicale, l'*euskara* possède un phrasé détaché *staccato* contrairement au *legato* du castillan qui lie les syllabes de manière plus fluide. Comme le note Rob Stone :

Euskera²⁰ is a hard-edged, staccato language made of clattering consonants. For example, dog is *txakur*, cat is *katu*, man is *gizaki*, wife is *emaztea* and the Basque Country is *Euskal Herria* (meaning the land of the Basque speakers). On film the grammar and syntax could be represented visually by jump cuts, abrupt juxtaposition, canted or Dutch (skewed) camera angles, repetition and black ellipses (i.e. lengths of leader inserted to create blackouts). This was the transformation of language on a par with Morse code. (Stone 2010, p. 233)²¹

La seconde composante essentielle de l'âme basque selon Oteiza est la figure du *bertsolari*, poète basque improvisateur, qui porte en lui la mémoire de son pays, de sa langue, le gardien de la tradition orale. Les metteurs en scène ont alors tenté de se placer dans la peau d'un *bertsolari*-cinéaste afin de rendre compte de cette figure clé. Le film est tourné sans scénario (Stone et Rodriguez 2015, p. 65) ; c'est alors le montage qui doit servir de base narrative et transformer les matériaux visuels bruts en œuvre d'art, une approche similaire à celle que Basterretxea pourrait avoir avec ses immenses sculptures d'acier (*fig. 22, 23*).

Ainsi, le film se construit telle une tentative de fusionner les traditions orales du Pays basque avec des notions plus modernes et avant-gardistes, et alors de créer une esthétique artistique authentiquement basque dans la lignée des sculptures d'Oteiza, Mendiburu ou Chillida (*fig. 24-27*).

²⁰ *Euskera* est la traduction espagnole d'*euskara*, tel *francés* pour le français. Dans les écrits anglophones, cette écriture est souvent adoptée.

²¹ Il est intéressant que Stone évoque cette notion de code. Outre la présence d'Euskara que les réalisateurs parviennent à placer dans la bande sonore du film – preuve d'un certain relâchement du régime vis-à-vis de l'utilisation de la langue basque par rapport aux années quarante et cinquante – il existe la possibilité de voir dans la forme même du film un message codé, tels ceux transmis en temps de guerre pour ne pas être interceptés par l'ennemi. De par sa structure même, sa singularité et son nombre de locuteurs limité, le basque porte en lui une nature furtive et clandestine, une qualité qui fut exploitée par l'armée américaine lors de la Seconde Guerre Mondiale (il eut en effet un groupe de code talkers basques aux côtés des Navajos, Cherokees, Choctaws, Lakotas, Renards et Comanches).



Fig. 24 : Eduardo Chillida, *Elogio del Horizonte*, 1990. Sculpture de béton érigée à Gijón.



Fig. 25 : Eduardo Chillida, *Peine del Viento*, 1977. Sculpture d'acier à Saint-Sébastien.



Fig. 26 : Remigio Mendiburu, *Huevo Frito*, 1983. Sculpture érigée au sommet du Jaizquíbel, à Pasajes.



Fig. 27 : Remigio Mendiburu, *Vivencia*.

2.1.2. Une déstructuration de l'espace-temps

Le *bertso*, c'est l'art du rythme, de l'improvisation, de l'instantané. Sa nature immédiate et son oralité lui confèrent un fonctionnement proche d'un courant de conscience mélodique. Il fonctionne par associations d'idées, jeux de mots, ellipses, et possède une construction qui s'affranchit des logiques narratives. Joseba Zulaika, professeur d'anthropologie au *Center for Basque Studies* à l'Université du Nevada, décompose ainsi la pratique du *bertsolari* en quatre éléments :

a relative abundance of elisions and “pregnant” constructions; absence of rhetorical-grammatical means of linkage between thoughts; careless logical-chronological order; and a lack of relation or logical cohesion between the images and the theme of the song. There is thus a juxtaposition of images within a formal frame. The song provides a unified field of meaning for the succession of images. Ellipsis becomes a condition of expressiveness. (Zulaika 2012, p. 75)

En tentant de transposer ces notions au cinéma, Basterretxea et Larruquert composent un film qui fonctionne comme un rêve, un puzzle d’images et de sons qui s’associent pour créer une narrativité subliminale. L’image et la bande sonore sont totalement dissociées. Lorsque nous entendons quelqu’un parler, il s’agit toujours d’une narration en *off* ; lorsque des châteaux du moyen-âge sont illustrés à l’écran, ce sont les bruits des féroces batailles, le galop des chevaux, le choc des épées que nous entendons. Une mise en scène auditive de l’histoire du lieu, qui vient mélanger présent et passé, histoire et mythe.

Ama Lur se veut une mélodie où espace et temps se retrouvent éclatés, où l’on passe de la préhistoire au monde contemporain en une ellipse, pour ensuite retourner au moyen-âge au plan suivant ; où le sens se devinerait par l’association d’images, de sons, de *freeze-frames*, de mouvements de caméra et, bien sûr, par la connaissance intime du spectateur de sa culture et de son histoire, mises en images sur grand écran.

Les metteurs en scène viennent également brouiller les notions géographiques. Nous passons de séquences tournées dans les montagnes à l’océan, de la campagne aux chantiers industriels, et même en Amérique par la bande-son qui nous transporte en dehors des frontières du Pays basque vers le Nouveau Monde. Plusieurs pays, villes et régions sont mentionnés en *off*, que ce soit Buenos Aires ou le Paraguay en Amérique latine, la Californie et l’Arizona aux États-Unis, consolidant une vaste communauté mondiale de Basques, une *Global Vasconia* pour citer le titre du livre de William Douglass (2006).

Le film crée un univers parallèle où la nation souveraine basque prospère culturellement et spirituellement, loin du franquisme ; où les lois ancestrales des *fueros* furent respectées, où les combattants républicains remportèrent la guerre. Passé, présent et future se mélangent pour s’affranchir de la notion même du temps et le film existe dans un monde possible *autre*, où la

dictature n'a jamais eu lieu, où mythe, histoire et réalité coexistent au même niveau, indistincts les uns des autres.

Benedict Anderson utilise le terme « biography of nations » (2006, p. 204) pour attester du fait que la construction d'un imaginaire national se bâtit comme la construction de la conscience individuelle, c'est-à-dire à la fois par souvenirs et amnésies :

which simultaneously records a certain apparent continuity and emphasizes its loss from memory. Out of this estrangement comes a conception of personhood, *identity* [...] which because it cannot be 'remembered' must be narrated. (Anderson 2006, p. 204)

Il existe dans la démarche des réalisateurs le sentiment d'écrire une biographie de la nation basque. *Ama Lur* est construit selon un flux continu de motifs, de traditions et de rites basques. Un flux de conscience rappelant le fonctionnement d'un rêve ou de la mémoire, telle une mnémonique (Stone 2010) de la nation d'avant Franco, une explosion d'images et de sons qui retentissent comme une exaltation, un cri galvanisant, une résistance, qui appelle au réveil des Basques, au réveil du *bertsolari* qui sommeille chacun de ses habitants – « 'rediscovering' something deep down always known » (Anderson 2006, 196).

Cet appel à la résistance devient encore plus explicite dans les toutes dernières minutes du film, où Oteiza – toujours en *off* – clame la souveraineté du peuple basque par-dessus des plans du chêne de Guernica, symbole absolu de la liberté des Basques et survivant miraculé du bombardement de 1936. Cette séquence se termine ensuite par une retranscription codée en Morse, selon Stone, qui épelle « vive le Pays basque libre »²² :

as the film runs out, its final sound is a more explicit coding of their discourse, for Morse code spells out 'G O R A E U S K A D I A S K A T A S U N A' meaning 'Long Live the Free Basque Homeland'. Indeed, this motto was adopted as its slogan by the armed nationalist and separatist organization ETA, whose name is both an acronym of Euskadi Ta Askatasuna (Basque Homeland and Freedom) and the translation of the word 'and' into Euskera, by which its adoptees sought to symbolize the unity of all Basques in its struggle. (Stone 2010, p. 240)

²² Message que, je dois avouer, je ne parviens pas à déceler sur la version que j'ai pu obtenir.

Nous avons ainsi pu observer qu'*Ama Lur* fut élaboré selon une idéologie précise : celle d'ériger une œuvre cinématographique qui, dans sa structure même, possède ce qu'Oteiza définissait comme l'âme basque. Une œuvre basque, par son agencement formaliste, autant que par ce qui représenté à l'écran.

2.2. Une célébration de 'ce qui est basque'

2.2.1. Histoire et folklore

La première chose qui saute aux yeux est évidemment que le film est une immense célébration de la culture basque, mais plus largement, de tout ce qui peut être considéré d'une manière ou d'une autre comme basque.

Les artistes basques, amis des réalisateurs, ont évidemment les faveurs du film, les sculptures d'Oteiza, Mendiburu, et Chillida sont exposées de façon proéminente. Lors de diverses séquences nous passons d'une scène de pêche à une fête de village, d'une procession religieuse à une célébration de la sorcellerie, de paysans cultivant la terre aux ouvriers dans les usines, de la mer à la montagne, des bosquets aux plages touristiques, d'une partie de pelote aux compétitions *d'aizkolariak* (bûcherons), du cromlech préhistorique à l'arbre de Guernica, d'un chant basque à une composition au *txalaparta* (percussions basques) ; *Ama Lur* est assurément un immense panégyrique au Pays basque et à son peuple.

Le film s'attarde longuement sur le poids de l'histoire, comme pour donner une légitimité supplémentaire à cette culture. Une histoire qui remonte à l'aube de l'humanité – « Adam and Eve were pure Basques » comme nous l'indiquait Orson Welles dans « The Basque Countries » –, mais qui est aussi indissociable de l'histoire de la péninsule ibérique. Le film s'ouvre sur les grands noms de l'histoire basque. Parmi ces grands hommes – rien que des hommes ! – s'il y a certes quelques artistes et philosophes (Ravel, Francisco de Vitoria, Javier de Muribe) nous y retrouvons surtout des navigateurs, des missionnaires, des *conquistadors* et des chefs militaires du siècle d'or espagnol, associant ainsi le rayonnement de la couronne espagnole à celle de la participation basque. Une séquence mettant clairement l'emphase sur l'éloge d'un Pays basque

conquérant, belliqueux et colonialiste. Un éloge contradictoire, avec la vision d'un Pays basque colonie de l'Espagne, le « Cuba de l'Europe » (Jaureguierry 1983, p. 195), qui prédomine parmi les nationalistes et intellectuelles basques de l'époque. C'est un élément du film qui le rend paradoxal : en effet *Ama Lur* ne cesse de proclamer la particularité unique des Basques, de leur langue et de leur culture et, dans un même temps, de vanter le passé impérial espagnol.

Peut-être pouvons-nous entrevoir dans cette ambiguïté un procédé pour contourner la censure. Si le gouvernement voit d'un bon œil la promotion du folklore régional en lien avec son ouverture à l'industrie du tourisme, la censure fut tout de même une obstruction avec laquelle les réalisateurs ont dû composer, comme l'explique le professeur Joxean Fernandez :

La censure fut un obstacle qu'il convient de ne pas minimiser, même si elle ne parvint pas à paralyser le projet. Il fut demandé aux auteurs de procéder à des modifications d'inspiration clairement politique : l'arbre de Gernika devait apparaître fleuri, et non couvert de neige ; il fallait supprimer le Serment des Fors Basques prononcé par les rois espagnols (finalement, ils obtinrent de maintenir ce point) ; il fallait éliminer les plans sur les détails du *Guernica* de Picasso, au prétexte qu'«il n'est pas basque» et inclure au moins trois fois le mot Espagne. (Fernandez 2012, p. 53-54)

Ainsi ce qui se limite au folklore et à la culture est acceptable, mais le film se garde bien de représenter de ce qui pourrait être perçu comme étant associé aux mouvements nationalistes. Il n'y a évidemment aucune mention d'Arana, du PNV, d'ETA, ni de la guerre civile. L'*ikurrina* est absent alors que l'on aperçoit, lors d'une scène de fête, des drapeaux espagnols en grands nombres.

À propos de ce plan dans lequel nous voyons une foison de drapeaux rouges et jaunes (*fig.* 28), le plan faisant immédiatement suite présente, en plongée, une personne vêtue de rouge, de blanc et des feuilles vertes d'une branche en avant-plan, créant une composition chromatique identique à celle du drapeau basque (*fig.* 29). Pied de nez aux censeurs ou formidable accident ?



Fig. 28 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968). Une fête basque hissant le drapeau espagnol.



Fig. 29 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968). Ce plan fait directement suite à la séquence regorgeant de drapeaux espagnols. Nous retrouvons ici les trois couleurs du drapeau basque.

2.2.2. *L'absence de femmes*

Si une chose saute aux yeux à la première vision d'*Ama Lur*, c'est sans aucun doute la présence extrêmement limitée des femmes à l'écran. Hormis quelques plans ici et là, et quelques voix *off* – dont bien évidemment la section traitant de sorcellerie – le film présente une société qui paraît très masculine. Lors des rassemblements à l'occasion de fêtes de villages, de compétitions sportives, il est difficile de discerner des visages féminins parmi la foule. De plus, cette célébration du folklore et des traditions basques met en exergue une grande fétichisation de la force, de la puissance et de la virilité – un imaginaire viril qui sera d'ailleurs réemployé et

détourné par d'autres cinéastes comme Imanol Uribe dans *La Muerte de Mikel* (1984) ou Julio Medem dans *Vacas* (1992).



Fig. 30 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968). Compétition d'*aizkolariak*.



Fig. 31 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968). Course de traînières.

Que ce soit lors des matchs de pelote, des régates, des compétitions *d'aizkolariak* ou à l'intérieur des usines, les femmes ne semblent pas conviées à participer à la vie culturelle et professionnelle basque. Le film offre une place prépondérante au corps masculin et aux efforts qu'il est capable d'endurer à tel point que le symbolisme sexuel, s'il n'est pas intentionnel, en devient criant, voire à certains moments, comique. Citons par exemple la séquence où nous voyons des images photographiques d'hommes soulevant des rochers lors d'une épreuve de force basque alors que la bande sonore se compose de souffles et de gémissements que nous qualifierons affablement de suggestifs, ou encore l'immense presse à métal (*fig. 32, 33*) à la forme phallique de la fonderie qui, en écrasant du métal en fusion, émet des étincelles qu'il est impossible de ne pas percevoir comme éjaculatoires. Un phallocentrisme, que résume admirablement la formulation de Rob Stone et Maria Pilar Rodriguez :

Simply put, as an emotional, intellectual and aesthetic response to Francoism, *Ama lur* is Basque cinema with its cock out. (Stone et Rodriguez 2015, p. 73)



Fig. 32 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968). La presse à métal de la fonderie.



Fig. 33 : Photogramme du film *Ama Lur* (Basterretxea et Larruquert, 1968). Le jet de flammes de cette presse phallique.

Sous Franco, les femmes n’avaient pas le droit de travailler en dehors de la maison ni de voyager sans la permission de leurs époux, ce qui peut expliquer sans doute en partie cette absence. Pour les nationalistes basques, les femmes étaient perçues comme garantes de la transmission de la langue basque et de la lutte antifasciste (Crumly 2014, p. 317). Loin d’une vision égalitaire, confinant encore la femme à un rôle fétichisé de mère et d’éducatrice, celle-ci conserve néanmoins une importance dans la structure sociale – *Ama Lur* signifie la Terre mère – qui est régulièrement opposée à la société patriarcale espagnole. C’est une opposition que l’on retrouve dans de nombreuses œuvres – *Akelarre* (Olea, 1984) par exemple –, celle de la société matriarcale et païenne basque face à la société espagnole incarnée par le patriarche Franco et

l'Église catholique. Une opposition qu'il serait impossible à deviner en regardant ce film tant l'imaginaire présenté est masculin.²³

L'année 1968 fut une année charnière pour le Pays basque. D'un point de vue politique d'abord, elle marque un tournant dans la violence, alors qu'un policier et un commissaire de police sont abattus par l'ETA durant l'été. L'organisation terroriste perdra également son chef, tué par la police. Il s'agit des premières victimes du terrorisme basque²⁴ et la première fois que l'organisation fait la une des journaux.

D'un point de vue linguistique, il s'agit de l'année de standardisation de la langue basque. L'*euskara batua* (basque unifié) fut élaboré par l'Académie de la langue basque afin de définir des règles précises d'orthographe et de grammaire, une légitimité politique essentielle lors de la transition vers la démocratie et l'établissement de la communauté autonome basque. L'*euskara batua* y est en effet actuellement la langue officielle, avec le castillan.

Ainsi, nous voyons dans *Ama Lur* une démarche à la fois complètement en accord avec les préoccupations politiques des artistes et intellectuels basques de l'époque : il s'agit d'une tentative de créer une esthétique qui lui soit propre ; une transposition audiovisuelle de la structure grammaticale de l'*euskara* et de la pratique du *bertsolari* en un langage cinématographique.

Dans un même temps, le film souffre de sa célébration colonialiste qui vient totalement contredire le positionnement idéologique marxiste prédominant de l'époque qui consistait à réfuter l'impérialisme européen et à se placer dans la peau d'un peuple colonisé par l'Espagne. Par sa jubilation du folklore basque, nous y retrouvons certes l'affirmation d'une certaine résistance culturelle qui, après trente ans de franquisme, répondait à un profond besoin d'expression identitaire. Nous pouvons aussi y voir beaucoup de clichés reflétant une vision

²³ Jauregiado (2002) explique d'ailleurs que les censeurs espagnols avaient initialement traduit *Ama Lur* (Terre mère), La Patria (La Patrie).

²⁴ Du moins, c'est ce que l'on pense à l'époque, jusqu'à ce qu'un attentat qui avait résulté en la mort d'un enfant en 1960 soit revendiqué des décennies plus tard.

assez simpliste et stéréotypée de la question basque, une posture pas si différente, finalement, du mélo *El mayorazgo de Basterretxe* (Azcona, 1929).

De plus, il y a dans l'idéologie d'Oteiza, pour qui notions ethniques, politiques, artistiques et historiques se confondent dans une sorte de réalité pour le moins subjective, quelque chose de l'ordre du fourre-tout pseudo-spiritualiste sans vrai positionnement idéologique. Un manque de lisibilité qui se retrouve dans le film de Basterretxea et Larruquert :

judging by this documentary, being Basque is something more akin to botanical or geological classification than it is to political convention. (Savater cité dans De Pablo 2012, p. 61)

C'est cependant, à mon sens, cette ambiguïté, qui rend le film particulièrement intéressant. Une ambiguïté qui pourrait provenir de la censure, de contradictions entre les deux têtes pensantes derrière le film, voire de contradictions inhérentes aux mouvements basques eux-mêmes.

Ama Lur ne semble pas non plus permettre l'expression d'une identité individuelle : préférant célébrer 'les Basques', l'individu semble inexistant au profit d'une standardisation de l'identité collective, une sorte d'*euskaldun batua*.²⁵ Une répudiation de l'individu au profit du groupe, qui sera d'ailleurs explorée dans *La Muerte de Mikel* (Uribe, 1984) et *Vacas* (Medem, 1992).

Le film fut un échec commercial sauf dans les provinces basques, ce qui lui permit de couvrir son budget de production qui fut obtenu en vendant des parts de l'entreprise de production Ama Lur S.A. au public potentiel, sollicité pour l'occasion. C'est donc la communauté basque qui finança, par voie de *crowdfunding*, la production du long-métrage – le premier sur la communauté depuis la dictature. Un film par les Basques, sur les Basques, pour les Basques, dont la réception publique fut particulièrement positive. Dans sa récolte de témoignages, Amaia Jauregi nous explique que la vision d'un film qui représentait aussi

²⁵ Basque unifié dans le sens des habitants : *euskaldun* désigne les habitants du Pays basque et se traduit plus littéralement par 'celui qui porte en lui la langue basque'.

ouvertement les Basques et leur culture à l'écran, dans une période où cela n'existait pas, fut un moment riche en émotions pour de nombreux spectateurs :

Most interviewees recalled how going to watch the film was an important event. Many of them hitchhiked specially to the cinemas of San Sebastian from small towns in the area. Others recalled how, outside the cinema in Bilbao, leaflets containing Basque nationalist propaganda were distributed. Some people also remembered seeing other people crying during the session. (Jauregiendo 2002, p. 300)

Il reste, par son tableau du folklore et de la culture basque, un symbole important de la résistance culturelle des Basques sous Franco – malgré les contraintes de la censure – ainsi qu'une œuvre capitale dans l'histoire cinématographique basque. Une perception que résume Andres Zamora dans son livre *Featuring Post National Spain* :

Despite the importance and space given to El Mayorazgo de Basterretxe and Edurne (modista bilbaína) in histories of Basque film, both are presented as simple prologues, scouting expeditions, or prophetic foreshadowings of what is considered the ur-movie, the mother picture, of that cinema: Ama lur (Motherland 1968). José María Unsain, Alberto López Echevarrieta, and Santos Zunzunegui pile upon the movie accolades such as “key stone” (Unsain 143), “milestone” after which it is possible to speak legitimately of an autochthonous cinema (López, Sonora 175), “model-film,” “a point of no return,” “a starting point” (Zunzunegui, “Cine” 37). “All cinema produced in the Basque Country afterwards,” Santos Zunzunegui says in reference to Fernando Larruquert and Néstor Basterrechea's film, “will be defined—directly or indirectly, consciously or unconsciously—in relation to it” (Zunzunegui, “Cine” 37). (Zamora 2016, p. 28-29)

Le film ne suscita pas cependant le développement d'une production cinématographique plus importante et l'industrie resta au point mort pour ne pas dire inexistante. Paradoxalement, c'est également durant cette période que le plus grand des cinéastes basques fait son apparition : Victor Erice réalise en 1973 son premier long-métrage *l'Esprit de la Ruche*, chef-d'œuvre absolu du cinéma européen et mondial, qui, de par son approche d'auteur cinéophile, préfigure toute une génération de cinéastes basques qui émergeront durant les années quatre-vingt-dix, dont Julio Medem.

3. *Vacas* (1992)

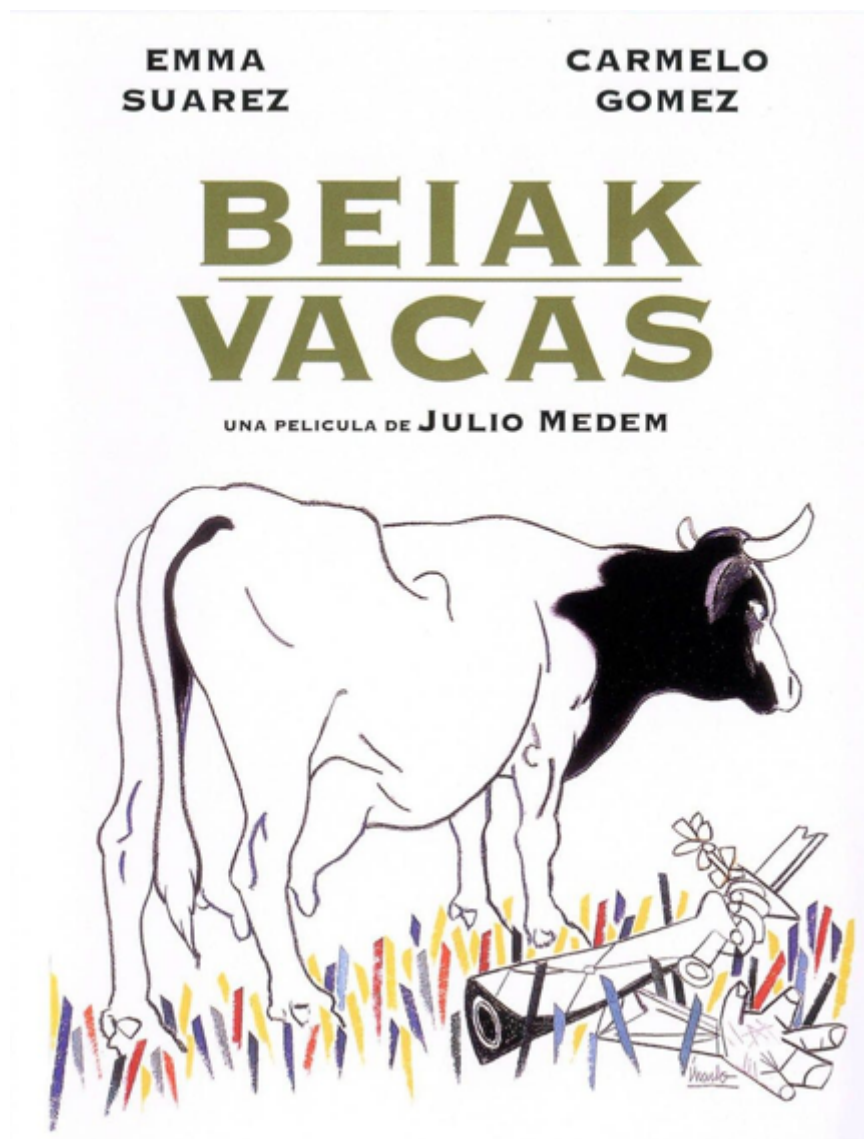


Fig. 34 : Affiche du film *Vacas* (Julio Medem, 1992).

« We live surrounded by this problem in the Basque Country: To what extent should we put national or territorial identity above all else? I leave it behind. For the score of *Vacas*, I did no research at all. Instead of playing a *txistu* (Basque flute), I played two metal flutes and it sounded just the same. What I meant to show is that, fortunately, traditions resemble each other. »

— Alberto Iglesias, compositeur de *Vacas*

La mort du Général Franco (1975) et l’obtention du statut d’autonomie (1979) poussèrent la région basque à consacrer un maximum de fonds publics aux productions culturelles en tout genre. Grâce à ces nouveaux systèmes de financement et à la création d’une chaîne de télévision nationale basque, EITB, les années quatre-vingt connaissent une explosion dans la production de films basques et l’éclosion de nouveaux talents qui sévissent encore aujourd’hui.

Cette industrie émergente sera la cible de tensions et luttes idéologiques au centre de laquelle se situe la question de la langue basque. Pour le cinéaste Antonio Eceiza, cinéma basque et *euskara* sont inséparables. Selon lui, le cinéma doit participer à la reconquête de l’identité et de la culture basques. Entre 1978 et 1984, Eceiza produit une série de courts documentaires, *Ikuska*, qui fonctionnera tel un centre de formation pour techniciens et cinéastes :

Qui eut comme principal objectif d’asseoir les bases d’une cinématographie nationale et de former des techniciens et des cinéastes basques (Javier Aguirresarobe en est un exemple) susceptibles, par la suite d’intégrer une future industrie basque du cinéma. (Fernandez 2012, p. 67).

Pour d’autres intellectuels tels Paco Avizanda ou encore le linguiste Koldo Mitxelena – « who paradoxically, had the strongest command of the Basque language of all those involved in the debate » (De Pablo 2012, p. 65) – cette restriction est inquiétante tant le marché et l’audience potentielle pour un film tourné en langue basque paraissaient limités. Ils défendent alors la position d’un cinéma basque par ses réalisateurs et par ses thématiques plutôt que par sa langue. De plus, le nationalisme basque se voit bien plus hétérogène durant la période post-

Franco qu'avant la guerre civile : il existe ainsi plusieurs partis nationalistes, plusieurs visions de ce que doit être le Pays basque en tant qu'entité culturelle, politique et sociale. Selon Santiago de Pablo la question du cinéma se retrouva malheureusement enterrée sous d'autres intérêts et préoccupations :

The fact was that any discussion of cinema in the Basque Country during the transition to democracy was never just a discussion about cinema. It was also discussion about politics, identity, language, violence and even class struggle. (De Pablo 2012, p. 63)

Finalement il semble que le Département Basque de la Culture ait opté pour couper la poire en deux. À partir de 1983, pour qu'un film soit éligible aux financements publics, il fallait qu'au minimum soixante-quinze pour cent de l'équipe technique et artistique soit basque, et qu'au moins une copie du film soit doublée en *euskara*.

Durant cette période faste, un genre cinématographique se voit particulièrement représenté, celui de la fiction historique que l'on qualifiera de *heritage film*. Le terme *heritage film* (Barr 1986, p. 12), évoqué à propos de certaines productions anglaises durant la Seconde Guerre Mondiale telle *Henry V* (Olivier, 1944), se voit réutilisé par de nombreux critiques britanniques durant les années quatre-vingt pour décrire un sous-genre de film historique qui dépeint de manière romantique et nostalgique l'Angleterre et ses colonies pré-Seconde Guerre Mondiale. Privilégiant les milieux aristocratiques et bourgeois, ce genre cinématographique est perçu comme une promotion tacite de la politique ultraconservatrice du gouvernement Thatcher. Voigts-Virchow décrit même une « réinvention » historique d'un supposé « âge d'or » :

In this perspective, films like *A Room with a View*, *A Passage to India* or *Howards End* seek the imaginary plenitude of the upper-class country house. They delight in an anti-narrative pictorialism and the bourgeois reinvention of a golden age (cf, Higson 1994, 1995). At best, therefore, the 'heritage' film was seen as catering for an individual, nostalgic desire to be part of a non-organic, indirect community. (Voigts-Virchow 2004, p. 14)

Ce genre, produit en périodes de crises identitaires, et dont on peut observer les dérivés 'brexitien' à l'heure actuelle – notamment à travers le fantasme du mythe de Churchill avec *The Crown* (Nextflix, 2016), *Churchill* (Teplitzky, 2017) ou encore *Darkest Hour* (Wright,

2017) – « creates an important space for playing out contemporary anxieties and fantasies of national identity, sexuality, class and power » (Higson 1993, p. 100).

Du côté du Pays basque, ces codes de réassimilations historiques seront au centre du nouveau cinéma basque des années quatre-vingt. Citons par exemple *Sabino Arana* (De la Sota, 1980), *La conquista de Albania* (Ungria, 1984), *Akelarre* (Olea, 1984), *Lauaxeta, a los cuatro vientos* (Zorrilla, 1987), *Crónica de la Guerra Carlista* (Tuduri, 1988). On pourrait encore y ajouter aisément, de par leurs thématiques, *El Mayorazgo de Basterretxe* (Azcona, 1929) et *Ama Lur* (Basterretxea, Larruquert, 1968) bien qu'ils ne soient pas issus de la même période et que leurs modes de financement furent bien différents.

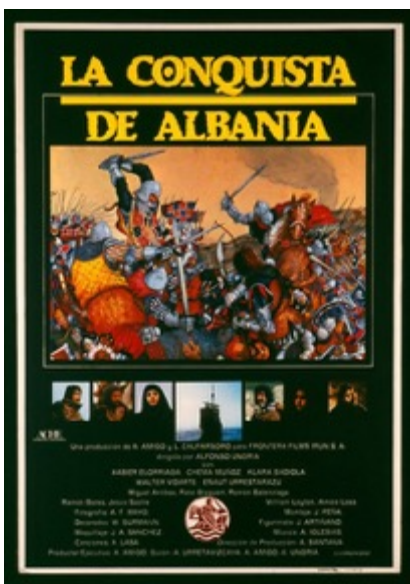


Fig. 35 : Affiche du film *La conquista de Albania* (Ungria, 1984).

Produit par Angel Amigo, ancien membre d'ETA, *La conquista de Albania* conte l'expédition d'un prince navarrais au XIV^e siècle en terre albanaise contre un ennemi qui restera invisible. S'inspirant fortement d'*Aguirre, la colère de Dieu* (Herzog, 1972) et du *Désert des Tartares* (Zurlini, 1976), Barry Jordan et Rikki Morgan-Tamosunas y voient un film trop élogieux de la figure du conquérant basque :

Very much a panegyric to the obstinate character and determined spirit of the Basque race in the face of impossible odds, the film worryingly seemed to endorse a medieval notion of *füherprinzip*, a blind faith in the qualities of a Basque caudillo (leader), seen a spiritual of the Basque nation. (Jordan et Morgan-Tamosunas 1998, p. 189)

Quant à *Akelarre*, son tableau d'une inquisition catholique au sein d'un paisible village basque au XVI^e siècle constitue une allégorie claire aux tensions Espagne/Pays basque de cette époque. Dans ce film, un inquisiteur de l'église se rend dans le petit village navarrais d'Araitz

afin d'enquêter au sujet de rumeurs concernant la présence de sorcières dans la région. Les autorités ecclésiastiques arrêtent et torturent Garazi, une jeune femme forte et indépendante qui refuse d'accuser d'autres membres du village de sorcellerie. Le noble local, Don Fermin, qui sait pertinemment qu'aucun de ses sujets ne possède de pouvoirs surnaturels, ne la défendra pas. Il voit, en effet, cette enquête d'un très bon œil, les habitants du village n'étant pas satisfaits de leurs conditions actuelles et demandant davantage de droits ainsi qu'une indépendance plus grande vis-à-vis du Roi d'Espagne. Lors de la dernière séquence du film, Garazi sera sauvée par une rébellion menée par son amant Unai. Les rebelles se réfugient dans une grotte les renvoyant encore un peu plus à leurs racines ancestrales préchrétiennes. Pendant ce temps, une vieille dame est immolée par les inquisiteurs. Alors qu'elle pousse un hurlement de douleur, de l'autre côté de la vallée, Garazi, qui semble contenir en elle toute la douleur du peuple basque, pousse à son tour un cri. Le film se termine en arrêt sur image sur son visage enragé. Le *irrintzina* est un cri de berger basque qui permet une communication à travers la montagne. En terminant sur ce cri, Garazi semble appeler à la rébellion, non seulement dans l'univers diégétique du film, mais également aux spectateurs dans la salle de cinéma.

S'inspirant des véritables inquisitions à l'encontre des sorcières basques qui eurent lieu en France et en Espagne, *Akelarre* mélange Histoire, mythe et allégorie. Les nobles et les membres de l'église sont présentés comme des occupants, une force extérieure semblable aux soldats allemands dans les films d'occupation français. Les paysans, eux, vivent de manière simple : proches de la nature et païens. Le film présente une forte opposition entre un patriarcat composé de l'Église catholique et de la noblesse espagnole, et le peuple basque, société matriarcale, où les femmes – ici par l'intermédiaire de Garazi et Amunia – ont une grande importance, et sont assimilées à des guides spirituels. En opposition à la religion catholique des inquisiteurs, les Basques se réunissent autour du *lauburu* (la croix basque ; cf. annexes) et invoquent sans cesse

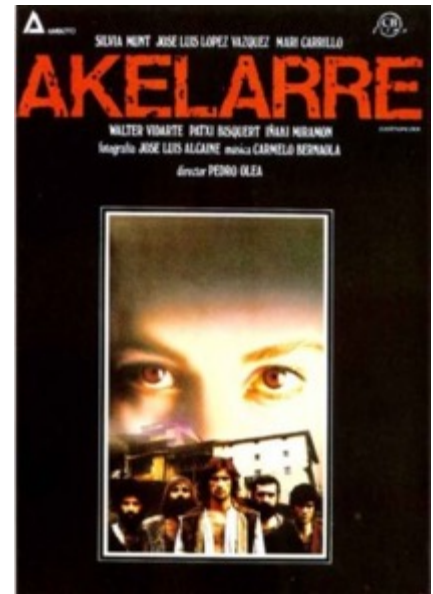


Fig. 36 : Affiche du film *Akelarre* (Olea, 1984).

Mari, divinité de la nature. La musique de Carmelo Bernoala, use allègrement le *txistu* et le *txalaparta*, instruments basques traditionnels.

Les longues séquences de tortures rendent non seulement compte du caractère résistant des Basques, mais elles renvoient également à la réalité contemporaine des prisonniers politiques d'ETA et de leurs conditions de détention. La noblesse est perçue comme un poison qui écrase le peuple et qui le prive de ses libertés naturelles : Garazi sera violée par Inigo, jeune noble et fils de Don Fermin. Le film épouse ainsi parfaitement le nationalisme de gauche anticlérical et anticapitaliste du mouvement ETA et de sa filiale politique, *Herri Batasuna*. (cf. Stone 2013)

C'est dans ce contexte qu'émerge *Vacas* de Julio Medem au début des années quatre-vingt-dix. Né à Saint-Sébastien d'un père allemand, le premier long-métrage du diplômé en médecine s'avère être une remarquable critique de cette relecture historique basque. En utilisant les codes du film historique grand public, Medem nous propose une œuvre singulière qui vise à interroger cette représentation idéalisée de l'Histoire et à rejeter une notion unique et simpliste de l'identité basque telle qu'elle était propagée par les nationalistes.

Pour Isabel Santaolalla, professeure à l'université de Roehampton, c'est cette identité uniformisée et imposée qui se trouve à l'origine du mal-être des personnages :

The film argues that when identity relies excessively on difference and exclusion, the result is death and destruction. When the parameters of sameness and difference are applied in rigid intransigent ways, when normative notions of identity impose themselves on more fluid alternatives, when external aggression imposes itself on internal consonance, the most destructive forces of nature are unleashed. (Santaolalla 2004, p. 323)

Cette force destructrice à laquelle fait référence Santaolalla se manifeste chez l'individu, comme nous le voyons dans le film, mais également au niveau national. La fin de la dictature et l'obtention du statut d'autonomie auraient dû être sources d'un immense espoir, mais résultèrent en réalité en une série d'attentats perpétrés par l'organisation terroriste ETA et les représailles d'une toute aussi grande violence par l'état espagnol (par l'intermédiaire des GAL notamment). Au début des années quatre-vingt-dix, le Pays basque sort ainsi d'une décennie sombre et agitée.

Il est peut-être intéressant de noter que si Medem n'a pas suivi un cursus universitaire en cinéma, son approche est largement celle d'un cinéaste cinéphile avant tout. Comme chez beaucoup de Basques, la question basque est évidemment une notion fondamentale de sa propre identité, mais il semble évident que Medem est un artiste propulsé d'abord par un amour du cinéma avant toute autre considération politique (à noter que Medem ne parle pas l'*euskara*). Sa passion l'emporta tellement sur la raison qu'il ne pratiquera jamais la médecine, malgré le fait d'avoir complété ses études, et passera ses deux dernières années universitaires à entretenir sa cinéphilie :

1983 to 1985 are what Medem calls his 'film buff years, when I really found out which filmmakers I liked and I really liked auteurist cinema: Bergmann, Tarkovski, the French New Wave, Fellini, Bunuel. Antonioni, Pasolini and Visconti's first films – just stunning' (Medem cité dans Stone 2012, p. 26)

Durant les années quatre-vingt, Julio Medem publie de nombreuses critiques dans le journal *La Voz de Euskadi*, où il profère son amour pour Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog et Wim Wenders et entrevoit dans le Nouveau Cinéma Allemand un modèle idéal à suivre pour le cinéma basque. Cette vision d'un cinéma d'auteur, libre et ambitieux, à promouvoir au Pays basque se voit malheureusement confrontée aux réalités politiques du gouvernement basque de l'époque.

À cet égard, sa conception du cinéma se rapproche de celle de Victor Erice, sans doute le grand cinéaste basque, réalisateur du chef-d'œuvre *l'Esprit de la ruche* (1973). On pourrait d'ailleurs observer plusieurs liens entre les deux films, que ce soit le choix de confier à la comédienne Ana Torrent un rôle majeur presque vingt ans après le film d'Erice, la présence d'une figure patriarcale inquiétante ou encore d'une forêt mystérieuse aux éléments féeriques, avec ses champignons vénéneux tout droit sortis d'un conte pour enfants. On pourrait presque s'amuser à faire coexister les deux films dans un même univers diégétique, le film d'Erice prenant chronologiquement la suite de celui de Medem en 1940, après la guerre, dans une Castille dévastée.

Vacas conte l'histoire d'une dispute familiale entre deux familles basques voisines, les Irigibel et les Mendiluz, séparées par une mystérieuse forêt. Divisé en quatre actes et se

déroulant sur trois générations allant de la troisième guerre carliste (1875)²⁶ à la guerre civile (1936), leurs conflits et interdépendances illustrent les luttes et tensions à l'intérieur même de la communauté basque et interrogent la possibilité de représenter objectivement le passé de ce peuple.²⁷ Ainsi, comme l'indique Nathan E. Richardson dans son article de 2002, derrière un scénario de rivalité familiale se cache une allégorie de l'histoire récente basque :

To this otherwise simple story of the contradictions of rural life Medem adds a political dimension [...] Medem challenges spectators to engage the film in an allegorical reading of Basque identity in terms of a broader Spanish politics. He invites his spectator to see the families' rivalry on a second level as an attempt to define Basque identity, investigating the complicated relations between blood and politics that have defined Basque nationalism movements since their 19th century origins. (Richardson 2002, p. 236)

Cette relecture historique permet à première vue d'associer *Vacas* à la longue filiation de *heritage cinema*, mais le film se retrouve teinté d'ironie, de surréalisme et d'humour noir, nous distanciant de cette soi-disant épopée historique en nous invitant, par juxtaposition, à tenir une certaine distance vis-à-vis de l'imagerie basque à laquelle nous sommes habituellement confrontés. Pour son premier long-métrage, Julio Medem prend le parti d'un film ambitieux, refusant les normes de représentation traditionnelles du cinéma basque ou les détournant afin de leur retirer l'impact nationaliste qu'elles comportent. Les hommes, habituellement perçus comme des forces de la nature sont ici faibles, lâches, violents et sources de conflits. Les femmes, quant à elles, se retrouvent soumises à la violence et à la domination masculine, observant de près la destruction et la mort qui suivent incessamment le passage des hommes. Derrière une mythologie faite de virilité et de puissance, Medem questionne la véracité de cette soi-disant masculinité et explore une histoire plus complexe, plus troublante et moins glorieuse que celle propagée par les nationalistes.

²⁶ Les guerres carlistes étaient des guerres de succession royales qui opposaient deux camps : l'un défendant une monarchie constitutionnelle et un état centralisé, l'autre absolutiste défendant les *fueros* (des libertés accordées aux cités et provinces).

²⁷ Afin de rendre la lecture plus compréhensible, j'ai pris le soin de décomposer le film suivant les différents actes en indiquant la date, les personnages présents ainsi qu'un bref résumé qui se trouve en annexe (cf. Tableau synthétique de l'intrigue de *Vacas*, p. x-xi).

Played straight, *Vacas* would be like Pietro Mascagni's *Cavalleria Rusticana*, ‘a myth that was something akin to the official ideology of the Sicilian Mafia for nearly a century and a half’ (Dickie 2004: xiv), but thankfully it is also magical realist, fantastic, parodic, postmodern, ironic and Surrealist. The virtue of this mix is that *Vacas* consequently illustrates the close, overlapping relationship of these elements in order to reveal the irony that illusions of the Basque Country as a progressive, independent nation are based on allusions to a mythic race, nation and masculinity that have fuelled the delusions of nationalist fervour that inhibit the nation's progress in the real world. (Stone 2012, p. 41)

Pour cette analyse, je m’appuierai essentiellement sur les textes du professeur anglais Rob Stone, auteur d’une monographie sur *Medem* en 2007.

3.1. Un détournement du *heritage film*

Alors qu’à première vue *Vacas* semble exister dans une filiation du film historique ‘réaliste’, en parfaite harmonie avec les *heritage films* omniprésents dans la tradition cinématographique basque, il devient très rapidement évident que le metteur en scène injecte de nombreux éléments qui viennent remettre en question le supposé réalisme du récit.

On pourrait presque avoir l’impression de regarder une parodie du cinéma d’épopée historique, réutilisant les codes du ‘film en costume’ pour mieux les démonter. Le cinéaste mélange constamment éléments mythiques faisant appel à l’imaginaire basque et à son histoire – celle de la virilité par exemple – aux côtés d’éléments surnaturels et surréalistes. Cette juxtaposition met en lumière l’artificialité de l’ensemble de ces éléments, leur conférant une valeur fantastique et fictive.

La séquence finale du film est exemplaire de cette artificialité, un final grotesque, sous la forme d’un ‘*happy end*’ risible où miraculeusement Peru parvient à survivre à une fusillade, pour retrouver son amour de jeunesse et fuir le front – le troisième homme de sa filiation à prendre la fuite – à dos de cheval. Certes, à première vue, ce final est analogue aux fins

romantiques hollywoodiennes, mais en y regardant de plus près, cette séquence s'avère en réalité des plus sombres et pessimistes.

Tout d'abord, la dulcinée de Peru, Cristina Irigibel (Emma Suarez), est sa demi-sœur. En fuyant vers la France avec elle – où la guerre est absente pour l'instant, mais dont l'avenir est tout aussi sombre –, non seulement il abandonne à son tour son épouse et son enfant qui l'attendent en Amérique (mentionnés lors de l'échange épistolaire), mais il perpétue les liens incestueux de sa lignée. Peru, nous ne l'avons pas encore mentionné, est incarné une fois adulte par Carmelo Gomez, le même acteur qui jouait son père Ignacio et son grand-père jeune, Manuel (fig. 37, 38, 39).



Fig. 37 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Manuel, 1875, interprété par Carmelo Gomez. © Olive Films



Fig. 38 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Ignacio, 1905, interprété par Carmelo Gomez. © Olive Films



Fig. 39 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Peru, 1936, interprété par Carmelo Gomez. © Olive Films

Cette réincarnation d'un corps unique pose le problème de l'impossibilité de l'individu, qui serait déjà prédéfini selon des archétypes et des mythes, dévoré et renié au service d'une identité collective plus large, son identité de Basque. Son visage identique de générations en générations, symbolise cette filiation unique, une descendance pure et d'autant plus malsaine pour le spectateur que quelques minutes auparavant nous observions la relation père-fille entre ces deux mêmes acteurs (Gomez en Ignacio et Suarez en jeune Cristina).



Fig. 40 : Francisco de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils*, 1819-1823. Peinture murale transférée sur toile, 143x81, Musée du Prado.

Jo Evans compare le film au célèbre tableau de Goya, *Saturne dévorant un de ses fils* (fig. 40), voyant dans cette réincarnation charnelle le symbole œdipien d'un recyclage générationnel où les hommes consomment leur descendance (2014, p. 99).²⁸

Revenons-en à l'analyse de la dernière séquence du film et focalisons-nous sur l'instant où Peru et Cristina se retrouvent au milieu de la forêt. Le dialogue entre ces deux personnages, ayant tout juste échappés à une mort certaine, est d'un ridicule impossible à prendre au sérieux, et est délivré, qui plus est, d'un ton monotone et impassible par les deux acteurs. Lors de cette scène, les deux amoureux se retrouvent alors qu'ils auraient eu de bonnes raisons de penser qu'ils ne se reverraient

plus jamais. En tant que spectateurs lambda, nous attendons des retrouvailles romantiques et mélodramatiques, accompagnées d'une musique sirupeuse. Or, la mise en scène de ces retrouvailles amoureuses est totalement antithétique à cela. La musique d'Iglesias est teintée d'une sonorité angoissante et la rencontre est filmée par un double traveling compensé en champ-contrechamp. Ce mouvement de caméra, éternellement lié au *Vertigo* d'Hitchcock (1958), fait ressentir au spectateur un sentiment de vertige et de détresse et n'est certainement pas évocateur d'une séquence heureuse, passionnée et sentimentale.

²⁸ « men consumed by their fathers in a process of symbolic Oedipal and generational recycling. » (Evans 2014, p. 99)

Un peu plus tôt dans le film, lorsqu'il est capturé par les combattants franquistes, Peru se met à leur parler en anglais, proclamant qu'il est un photographe américain. Il prononce même quelques mots d'espagnol avec un épais accent américain alors que nous l'avons observé jusqu'à présent parler un castillan parfait. Il pense certainement que sa nouvelle identité américaine lui permettra d'échapper à son destin et aux conflits internes du Pays basque, mais les soldats lui rétorqueront qu'ils détestent aussi les Américains.

La profession et la passion de Peru, la photographie, lui a été transmise par son grand-père Manuel. Manuel lui aussi était un adepte de la représentation, à travers la peinture, mais, le progrès technique arrivant, le nouvel outil de représentation est symbolisé par l'appareil photo. L'appareil deviendra un puissant instrument de représentation et de mise en scène, voire une arme idéologique, et ce dans la mesure où plusieurs plans rapprochent la visée reflex de la visée d'un fusil (*fig. 41, 42, 43*).



Fig. 41 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Point de vue de Peru au travers du viseur de son appareil photo. © Olive Films



Fig. 42 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Suite du plan précédent (*fig. 41*) après mise au point (*rack focus*). © Olive Films



Fig. 43 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Peru se cachant parmi les soldats républicains armés. © Olive Films

Plus tôt dans la chronologie de l'histoire, la famille Irigibel obtient son premier appareil d'une manière peu glorieuse, par le vol. Une fois l'appareil en sa possession, le vieux patriarche, Manuel, souhaite prendre une photo de famille. Lors de cette séquence, Manuel met en scène une famille basque idéale, conforme aux idéaux de l'imaginaire national :



Fig. 44 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Portrait familial des Irigibel. © Olive Films

La ferme familiale (*baserri*) transmise de génération en génération et ses animaux sains et bien portants.

Le fils aîné à dos d'étalon, la hache brandie, fort et viril. Sa femme à ses côtés, mais sous sa protection en position d'infériorité.²⁹

La voiture comme symbole d'opulence et de statut social.

Et, au milieu de ce tableau parfait, le vieux patriarche veillant sur sa famille et son domaine, perché sur un tronc massif qui renvoie à son passé de grand *aizkolari*. (cf. Stone 2013)

²⁹ On notera également la similarité entre les gros plans en contre-plongée de cette séquence et ceux lors des séquences d'*aizkolariak*, comme si derrière cette mise en scène paisible se cache une possibilité de violence.



Fig. 45 : Photogramme du film *Vacances* (Medem, 1992). Peru capturant le portrait de famille.
© Olive Films

Cette mise en scène cache néanmoins les éléments plus sombres et problématiques de la famille Irigibel, dont Peru, le fruit d'une relation adultère pour lequel le grand-père montre beaucoup d'affection, mais qui n'a pas sa place parmi la famille idéalisée de Manuel puisqu'il se présente comme un rappel constant des péchés de son père. Puisqu'il ne se retrouve pas devant la caméra, Peru trouvera sa place

derrière, émergeant de nulle part pour saisir le cliché (*fig. 45*).

Medem propose ensuite un effet de transition, l'effet d'iris, technique cinématographique très utilisée dans le cinéma muet de l'époque à laquelle se déroule la scène (1915). Contrairement à son utilisation traditionnelle, celle-ci se voit inversée : nous partons d'un iris minuscule, ne nous montrant qu'une partie de l'image telle une petite partie de l'histoire, qui s'élargit au fur et à mesure, nous invitant par ce procédé à nous interroger sur ce qui existe en dehors de ce tableau idyllique, à ce qui est en hors-champ du mythe (*fig. 46, 47*).

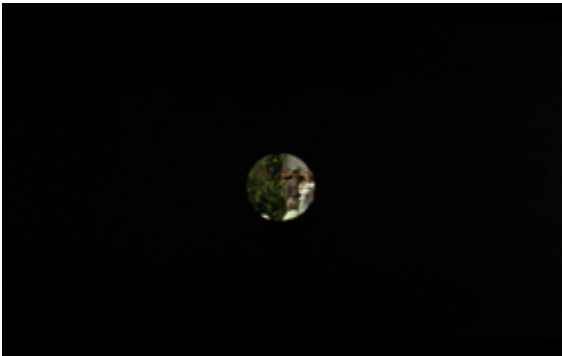


Fig. 46 : Photogramme du film *Vacances* (Medem, 1992). Portrait s'ouvre sur un effet d'iris.
© Olive Films



Fig. 47 : Photogramme du film *Vacances* (Medem, 1992). Effet d'iris s'élargissant. © Olive Films

Tel le légendaire bûcheron Manuel, perçu par sa communauté comme un héros de la guerre carliste alors que nous savons en réalité qu'il est un déserteur, l'histoire du Pays basque

n'est pas faite de héros patriotes moralement exemplaires et bons pères de famille. Elle est remplie de conflits internes, de valeurs rétrogrades, de rivalités, de violences, d'inceste et d'autodestruction. C'est cette autodestruction qui semble intéresser Medem par-dessus tout. Le film, qui s'ouvrant et se fermant sur des séquences de guerre, ne présente presque jamais une force ennemie extérieure. Pour le réalisateur, le pire ennemi des Basques ne serait-il pas les Basques eux-mêmes ?

The worst form of fascism is internal... That's why in the film you never see the enemy, it barely exists, because what interested me was tension between the Basques themselves. (Medem cité dans Evans 2014, p. 92)

Lors du dernier chapitre, la guerre civile bat son plein et les troupes franquistes envahissent la vallée. Parmi ces soldats, nous retrouvons le fils Mendiluz, engagé aux côtés des fascistes. Un des grands mythes unificateurs du XX^e siècle fut celui des *gudariak*, les soldats basques engagés du côté des républicains, dont le chant fut repris par les combattants d'ETA pour symboliser la lutte contre l'état fasciste. Medem nous rappelle que la population basque fut bien plus divisée qu'elle ne veut parfois l'admettre. La guerre ne fut pas un conflit d'Espagnols contre Basques, mais de frères contre frères et de voisins contre voisins.



Fig. 48 : Les membres amputés visibles en bas à droite sur l'affiche de *Vacas* (Medem, 1992).

Vacas réemploie ainsi un imaginaire basque avec lequel nous sommes familiers afin de le détourner, et confronter le spectateur à ses aspects problématiques. Un détournement quasi satyrique qui se perçoit également dans l'affiche du film (*fig. 34* et *fig. 48*) qui réutilise les membres amputés du tableau *Guernica* de Picasso (*fig.49, 50, 51*).³⁰

³⁰ Après recherche, je n'arrive pas à déterminer s'il s'agit de l'affiche originale pour la sortie en salle ou une affiche créée a posteriori pour une édition DVD.



Fig. 49 : Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Huile sur toile, 349x776, Musée Reine Sofia.



Fig. 50 : Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Gros plan sur l'un des membres figurant sur l'affiche de *Vacas*.



Fig. 51 : Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Gros plan sur l'autre membre figurant sur l'affiche de *Vacas*.

3.2. Masculinité / Féminité

Le premier mythe auquel vient se confronter Medem est celui de la supposée masculinité basque. À l'instar des mythologies grecques et germaniques, l'homme basque est grand, endurant et solide comme un roc. Il est l'homme mythique des montagnes qui affronte la nature, ou encore le pêcheur de baleine, capable de se mesurer au Léviathan qui peuple les fonds marins. Sa masculinité et sa virilité sont les composantes essentielles et profondes de son identité :

The Vizcayan walks confidently and in a manly fashion; the Spaniard does not know how to walk, or if he does, he is of feminine type (Arana cité dans Stone 2012, p. 65)

Dans *Vacas*, cette masculinité légendaire est représentée à l'écran sous la forme des *aizkolariak*, ces bûcherons basques qui effectuent des compétitions à travers la région, s'affrontant et se mesurant aux autres champions des autres vallées.

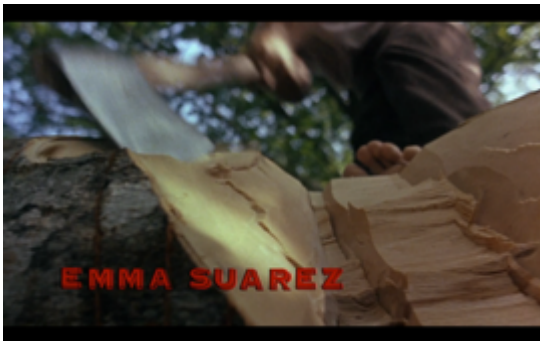


Fig. 52 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Séquence d'ouverture : gros plan sur la bûche fendue par l'*aizkolari*. © Olive Films



Fig. 53 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Séquence d'ouverture : plongée sur Manuel pratiquant son sport favori. © Olive Films

La force, l'endurance et la discipline sont des éléments présents dès l'ouverture du film, alors que Medem nous introduit Manuel (Carmelo Gomez), la première génération des Irigibel, pratiquant sa discipline favorite (fig. 52, 53). Cette supposée virilité se trouve néanmoins remise en question très rapidement : en effet, en contrepoint du montage rythmé, violent, intrigant par son enchaînement de gros plans, on note que le mixage son effectué sur l'impact de la hache

semble exagéré, amplifié et immanquablement factice, nous indiquant d'emblée que cette masculinité elle-même se voit amplifiée et exagérée. Sur ce qui pourrait être une séquence exaltant la vigueur et la puissance de notre personnage principal, l'orchestration d'Alberto Iglesias se dispense de toutes sonorités triomphales. Au contraire, la musique semble presque inquiétante, faisant allusion au genre du thriller et évoque une destinée plus macabre. Dès lors se produit une distanciation entre le spectateur et le film, une méfiance vis-à-vis des images, une prise de conscience de la possibilité de fabulation qu'opère l'œuvre.

Nous sommes en 1875, plongés dans les tranchées de la troisième guerre carliste (1872-1876). La guerre – et le film de guerre par extension – est un terrain idéal pour créer des héros, des légendes et cimenter une imagerie nationale. Notre personnage Manuel est donc à la fois *aizkolari* et *gudari* (soldat), la parfaite représentation fantasmée du mâle basque.

Medem nous dresse le portrait d'un lâche, qui simula sa mort pour échapper au combat et survivre. Une lâcheté qui sera la cause de son handicap. En effet, alors qu'il est allongé sur le sol, recouvert du sang de son rival mourant, Manuel voit sa jambe écrasée par la roue d'un chariot transportant des corps inanimés. Lui qui devait être l'incarnation de la virilité, se voit désormais nu, émergent d'un monceau de cadavres telle une renaissance morbide (*fig. 54*), rampant sur le sol (*fig. 55*) où il croise le regard d'une vache avant que la caméra vienne nous



Fig. 54 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Manuel émergeant nu du monceau de cadavres. © Olive Films



Fig. 55 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Manuel, blessé, rampant sur le sol. © Olive Films

plonger dans l'œil de l'animal (fig. 56) afin d'effectuer une transition en iris (fig. 57) – un motif oculaire qui revient constamment, comme mentionné précédemment avec la séquence de la photo.



Fig. 56 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). L'œil de la vache (*vaca* en espagnol).
© Olive Films

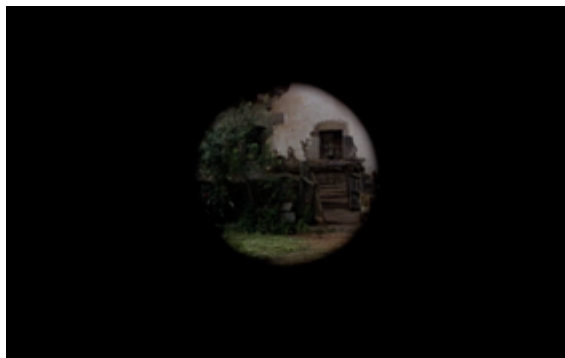


Fig. 57 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Transition en iris ouvrant sur le second acte.
© Olive Films

Au second chapitre, nous voilà en 1905 : Manuel (joué à partir de cet instant par Txema Blasco), l'ancien champion, célébré en tant que héros de guerre est désormais un vieux boiteux. Au cours du film, nous allons voir qu'il a perdu la raison et qu'il survit dans une logique en dehors de la réalité. Il semblerait que son impuissance, son incapacité à remplir le rôle de mâle fort et physique l'ait poussé vers la folie.

Cette opposition à une représentation traditionnelle de l'homme fort se fait également via plusieurs confrontations et contradictions durant le récit : confrontations belliqueuses au travers des deux guerres qui ponctuent l'histoire, confrontations sportives par le sens exacerbé de la compétition des *aizkolariak*, mais aussi par une confrontation permanente entre les sexes.

La nature, vierge, mystérieuse et édénique a souvent été associée à la féminité (mère Nature). *Ama lur* (la terre mère) est une notion fondamentale dans le folklore basque et le dieu le plus vénéré de la mythologie basque est en réalité une déesse, *Mari*, divinité féminine représentant la nature.

Nous retrouvons donc dans *Vacas* une confrontation entre deux visions contradictoires de l'imaginaire national basque : celle du nationalisme d'Arana, catholique et patriarcale ; et de l'autre, celle plus ancienne encore, d'une société matriarcale et païenne. La première, masculine,

est toujours source de destruction, destruction des hommes par la guerre, mais également des femmes (la nature). Il n'y a qu'à voir Manuel, devenu âgé, s'exclamer « Quel gâchis, quel désastre » lorsqu'il contemple les conséquences de la compétition d'*aizkolari*, observant les troncs d'arbres mutilés pour la satisfaction de la compétitivité masculine. (Fig. 61, 62) Une mutilation de la féminité parfaitement exprimée par Rob Stone :

The phallic axe is presented as a symbol of masculinity that is associated with hate [...] by opposition, the close-ups of the hacked log are rendered explicitly vaginal. Correlatively, the *aizkolari*'s splitting of the log suggests violence against the uterus and its bearer that will be echoed throughout the film. (2012, p. 52)



Fig. 58 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). *Aizkolari* en pleine compétition. © Olive Films



Fig. 59 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). La nature défigurée une fois la compétition terminée. © Olive Films

Chez les rivaux Mendiluz, Catalina (Ana Torrent) est terrifiée par la santé mentale de son frère Juan (Kandido Uranga). Elle rejette ses avances alors que celui-ci s'infiltré dans son lit ; Juan s'enrage et tente de l'étrangler tout en hurlant des mots totalement contradictoires avec ses actions : « je ne vais pas te tuer, je suis ton frère, je ne veux pas te faire de mal. »

L'histoire est faite de violence envers les femmes alors que ce sont elles qui détiennent le pouvoir, non pas politique, mais domestique. C'est Madalen (Klara Badiola), la femme d'Ignacio, qui négocie les paris entre voisins, lui n'étant bon qu'à planter sa hache dans un bout de bois. Il est le muscle, mais elle est le centre névralgique de la famille. Plus tard, lors de la guerre civile, c'est encore elle qui dirige et ordonne aux soldats de se cacher dans la forêt tandis

qu'Ignacio l'a abandonné pour Catalina et a fui vers l'Amérique avec sa maîtresse et son fils illégitime, Peru.

Au centre de la forêt se trouve une sorte de puits³¹ sous forme de tronc d'arbre creux, que Manuel nomme *agujero encendido*.³² Cet élément récurrent, dont la symbolique vaginale paraît évidente, prendra une importance de plus en plus grande au fur et à mesure du récit, le titre du troisième chapitre y faisant explicitement référence. Pour Isabel Santaolalla, ce motif fait écho au concept dévoreur et castrateur du « monstros-feminine » de Barbara Creed :

In *Vacas*, this motif clearly takes on a further political dimension, evoking the idea of the Basque Country – the *motherland* – as insatiable devourer of its offspring. (2004, p. 319)



Fig. 60 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Manuel, Peru et Cristina autour de l'*agujero encendido*. © Olive Films



Fig. 61 : Photogramme du film *Vacas* (Medem, 1992). Juan plongeant Peru dans l'*agujero encendido*. © Olive Films

Nous retrouvons comme chez Evans, évoquée dans la première partie de ce chapitre, le motif d'un peuple dévoré – par la génération précédente pour Evans, par le territoire pour Santaolalla – auquel le film fait spécifiquement écho lorsque Juan plonge Peru tête la première dans le tronc. Il semble exister un poids écrasant sur les habitants de la région, une force qui mène inévitablement à la violence et à la destruction.

³¹ Un puits se trouve par ailleurs être un élément visuel récurrent dans l'*Esprit de la Ruche* (Erice, 1973).

³² Le trou brûlant.

La féminité ne se trouve pas seulement symbolisée par la flore, mais également par la faune. En effet, les vaches si importantes du titre peuvent également être perçues comme telles. Medem établit de nombreux parallèles entre la figure de la femme et celle de la vache :

Elles qui nourrissent les hommes de leur lait — « ont-ils du lait ? », demandera le jeune Peru à sa demi-sœur, Cristina (Ane Sanchez) à propos de ses seins.

Elles qui donnent naissance — la naissance du veau fait immédiatement suite à la séquence du rapport sexuel entre Ignacio et Catalina.

Au cours du récit, la violence faite à Catalina se voit transférée à la vache des Irigibel, Pupille – son angoisse vis-à-vis de son frère rend Pupille malade, produisant du lait pestiféré. Lorsqu’il est question du possible meurtre de Catalina aux mains de son frère Juan, Manuel met fin aux souffrances de Pupille en l’achevant d’une manière extrêmement brutale : le pauvre animal est mutilé à la hache telles les bûches lors des compétitions sportives, produisant un cri terrible qui résonne à travers la vallée. Puis, alors que Peru est persuadé que son oncle a tué sa mère, il est poursuivi à travers la forêt par Juan qui le rattrape et lui plonge la tête dans le *agujero* rempli des morceaux du cadavre de Pupille, lui faisant croire qu’il s’agit effectivement de Catalina (*fig. 61*).

Enfin, on prendra soin de noter que le féminin de Basque en castillan est *vascas*, quasi-homonyme de *vacas* (vache).

Vacas peut donc être perçu comme un conflit entre les Basques eux-mêmes, mais également comme un conflit entre les sexes :

Thus, although on the surface *Vacas* seems to be dramatizing the rivalry between two local families, it is also – in a coded way – narrativizing the struggles inherent in gender division. (Santaolalla 2004, p. 319)

La vache pose ainsi son regard maternel – sa pupille – sur les Basques et observe la lâcheté, l’infidélité, la violence et l’automythification des hommes de cette région, la question du regard et de la représentation s’avérant être des éléments capitaux du film.

Une fois blessé, le vieux Manuel consacre beaucoup de temps à la peinture et pas n'importe laquelle : une reproduction de sa vache, véritable fétichisation freudienne de la féminité selon Stone, et qui n'est pas sans rappeler celle vouée par le catholicisme basque à la Vierge :

Vacas illustrates Freud's assertion that a fear of the female gives rise to her fetishisation by ill-functioning males, whose placing of real females on pedestals entails the imposition of fictions that ironically oppress the subjects they are intended to flatter. (Stone 2012, p. 55)

Il est vrai qu'au Pays basque, le culte de la Vierge est plus important que pour n'importe quelle autre figure religieuse. Elle serait même apparue plusieurs fois dans le petit village d'Ezkioaga en Guipúzcoa entre 1931 et 1933, et il est impossible de faire plus de quelques pas dans un village sans rencontrer une forme ou autre de représentation de la Vierge. Le fait que la Vierge Marie soit un homonyme de la déesse *Mari* y est sûrement pour quelque chose et on retrouve dans cet amalgame de chrétienté et de paganisme une association claire entre la féminité, la mère, la fécondité, la virginité, la nature, et la terre.

Ainsi, derrière une façade assez classique de film historique, *Vacas* constitue une sévère critique de l'imaginaire national basque et de sa politique identitaire. On pourrait néanmoins critiquer l'approche de Medem en lui reprochant de ne pas aller suffisamment loin dans sa proposition filmique déconstructionniste. S'il détourne l'imaginaire du *gudari*, qu'en est-il de l'imaginaire archétypal de *Ama Lur* ? Son assimilation des femmes à la nature paradisiaque ne serait-elle pas suridéalisée et ne pourrait-elle pas elle aussi être assimilée à une sorte de fétichisation ? Alors que le film refuse de tomber dans des archétypes simplistes que l'on a pu observer dans *Akelarre* par exemple, réfutant toute représentation d'un ennemi espagnol bourgeois externe contre un peuple ouvrier basque, il est difficile de ne pas voir dans l'écriture des personnages féminins un manque de profondeur.

Malgré, la relative faiblesse des personnages féminins, *Vacas* sonde tout de même les relations toxiques entre les sexes et la violence des hommes envers les femmes. Il met en lumière la violence interne au Pays basque ainsi que la représentation problématique de son histoire. Il remet en cause l'imagerie rurale traditionnelle de la région et appelle à un renouveau identitaire :

Vacas directly addresses the necessity to create new forms of Basque identity that depart from the traditional take of the baserritara, while at the same time recognizing how difficult it can be to break free from a paradigm so strongly ingrained in the public consciousness. In a society in which the violent actions of the Other are fundamental elements in the maintenance of one's identity, as seen in Carmelo and Juan Mendiluce, and the exile from the country, as Juan and Peru illustrate. However, a deeper scrutiny of this last option challenges its viability. Through the use of one actor to play all of the Irigibel men, the repetition of behaviors, customs and violent backdrops, as well as the recurring presence of the foundational tree stump, Medem seems to indicate that the imprint of tradition in the Basque imaginary is far too deep. (Terreros 2013, p. 21)

On pourra aussi applaudir son courage, de prendre le risque de perdre une grande partie du public que ce film aurait pu rejoindre et de s'asseoir sur des financements plus conséquents, l'obligeant par ailleurs à tourner en un temps éclair : le premier acte fut tourné en deux jours et demi, et un cinquième acte, présent dans le scénario, ne put être tourné (Stone 2012, p. 46-50).

À partir de 1990, les conditions de financement changèrent drastiquement, un changement qui fait polémique chez une majorité des cinéastes : grands nombres de réalisateurs accusent l'administration basque de contrôle abusif sur leurs œuvres et retournent ainsi à Madrid. Imanol Uribe, cinéaste d'origine basque, né au Salvador, qui fut parmi les premiers bénéficiaires de ce système de financement, se lamenta plus tard :

It was a time of great optimism. It felt like the long night of Francoism had finished and there were all these fresh hopes and I was part of it. We were going to launch a whole system of Basque film-making, but little by little we were disillusioned. The Basque government realised that film could be a weapon, they began organising things, and the subsidies became political – it was the perfect way to ruin it all. (Uribe cité dans Stone 2014, p. 141)

Julio Medem quittera également les paysages basques lors de ces futures réalisations. Comme les personnages de *Vacas*, il semblerait qu'il ait cherché à se distancer de sa terre natale allant jusqu'à tourner aux limites du pôle Nord pour *Los Amantes del círculo polar* (*Los Amantes del círculo polar*, 1998) avant d'inévitablement revenir pour réaliser le documentaire *La pelota vasca : la piel contra la piedra* (2003), film qui tente de faire dialoguer les différentes positions idéologiques et politiques existants autour de la question basque.

Conclusion

À travers les trois films évoqués au cours de ce mémoire, nous avons pu observer différentes perspectives et évolutions de l’imaginaire basque au cinéma. Un imaginaire hétérogène et contradictoire, se mythologisant et se démythologisant, et traduisant les évolutions sociopolitiques et idéologiques de la région durant le siècle dernier.

Il convient cependant de conclure en évoquant un manque dans ce travail : celui d’une absence de films en langue basque. Il y a bien quelques traces d’*euskara* à l’intérieur du film de Welles et d’*Ama Lur*, et j’évoque brièvement le travail d’Elortza durant les années cinquante et soixante. De plus, comme nous l’avons mentionné précédemment, les films financés par le gouvernement basque durant les années quatre-vingt possèdent une copie doublée en basque malgré le fait d’avoir été tournés et distribués en castillan ; mais qu’en est-il d’œuvres scénarisées et tournées en *euskara* ?

Ce que nous pouvons observer c’est que ces films existent bel et bien et sont, pour la plupart, récents. Que ce soit du cinéma d’animation pour enfant – *Teresa eta Galtzagorri* (Intxaurreaga, 2016), *Nur eta herensugearen tenplua* (Berasasategi, 2017) – de la comédie – *Igelak* (Telleria, 2016), *Aupa Etxebeste!* (Altuna et Esnal, 2005) – du mélodrame – *Loreak* (Garano et Goenaga, 2014), *80 Egunean* (Garano et Goenaga, 2010), *Amama* (Altuna, 2015), *Amaren Eskuak* (Gabilondo, 2013) – du thriller – *Alaba Zintzoa* (Gordejuela et Rebollo, 2013), *Txarriboda* (Gordejuela et Rebollo, 2015) – voir même du cinéma d’horreur – *Errementari* (Alijo, 2017), les productions en *euskara* sont en progression depuis une bonne décennie.³³

³³ Ceci n’est pas un hasard, le nombre de bascophones est en augmentation : la dernière enquête sociolinguistique menée par les différentes entités locales en 2016 conclut que 28,4% de la population est parfaitement bilingue (751000 habitants, soit une augmentation de 223000 depuis 1991) et que 55,4% des 16-24 ans parlent le basque contre seulement 22,4% il y a vingt-cinq ans (VI^e Enquête

Plus haut, j'ouvrais ce mémoire en précisant que je ne parlais pas le basque. Ce même manque se retrouve dans le titre du film qui accompagne ce travail. *Euskara ez dut mintzatzen* signifie « je ne parle pas basque », un aveu d'impuissance et de distance face au sujet abordé, ainsi qu'une revendication quant à la nature personnelle du travail.

Ce film prend la forme d'un voyage au Pays basque dont le parcours se construit via mes liens familiaux. Il s'agit d'un documentaire où je confronte mes images à celles de la cinématographie qui a nourri ma recherche, le résultat final prenant la forme d'un essai, structuré selon certaines grandes lignes thématiques, qui alterne cinéma de montage et séquences de cinéma direct.

Le film s'articule autour de trois actes :

Le premier s'ouvrant brièvement en présence de ma grand-mère et se poursuivant à Josetenia, la ferme natale de cette dernière où vivent encore son frère Pierre et sa femme Bernadette. On y parle de leur jeunesse, de la langue basque³⁴ et de l'immigration en Amérique.

La séquence de Guernica, où j'utilise ce lieu chargé en histoire et mythologie afin de reconstruire l'histoire du Pays basque, des fueros du moyen-âge à 2017, à travers des images et des sons de cinéma.

La dernière en présence de ma mère, à *Xela*, ferme du XVIIIe siècle que mon arrière-grand-père acheta en 1935 à son retour d'Argentine. Laisée à l'abandon depuis la mort de mon

Sociolinguistique, 2016). Pour Noam Chomsky, il s'agit d'une réaction régionaliste face à l'Union Européenne : « In Europe there's kind of a reaction to the European Union, kind of a move towards some kind of regionalization. It's more advanced in some regions than others, like in Spain for example. Catalan was repressed under Franco. People spoke it, but not publicly. It's now the language of Catalonia. The Basque language is being revived, not just the language but the culture, the folk music and everything else. » (Chomsky cité dans Jetton 2011). Il ne faudrait cependant pas oublier de signaler le rôle clé de l'UE pour la sauvegarde des langues régionales via notamment la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires signée en 1992.

³⁴ Le basque qu'ils parlent est une variante dialectale, très certainement du labourdin et probablement une sous-variante encore, propre à leur vallée. C'est souvent le cas pour les personnes de leur génération qui ont appris le basque en famille, à la maison, avant que le basque ne soit unifié en 1968 (*euskara batua*) et enseigné dans les écoles.

grand-oncle Firmin, ma mère tente de faire revivre ce lieu en y exploitant la terre et, à terme, en la faisant restaurer.

Ces séquences sont entrecoupées par des ponts musicaux qui servent de transition et sont l'occasion de découvrir quelques chants et chansons populaires basques, ainsi qu'un instrument à percussion traditionnel, le *txalaparta*.

Le film s'ouvre et se termine à Montréal, où je suis allé filmer une démonstration d'*aizkolariak* mise en place par les membres d'*Euskaldunak Québec*, association basque qui organise des activités culturelles et offre des cours d'*euskara*. Je suis également allé capter une de ces séances linguistiques, mais la séquence a été coupée au montage. Ne la trouvant pas sur la même tonalité émotionnelle, elle cassait trop le rythme du film qui semblait perdre d'un coup son aspect personnel et subjectif pour ne devenir rien d'autre qu'un cours de basque filmé assez mollement.

À l'origine, j'avais pour ambition de faire quelque chose qui soit beaucoup plus dans le style du cinéma direct. Après trois années passées en école de cinéma à Paris où seule la fiction semblait exister, j'avais une grande envie, en arrivant à Montréal, de m'essayer au documentaire, d'autant plus que le 'direct' n'est pas un genre très prisé parmi les films basques que j'ai pu voir. J'ai même eu comme ambition d'aller (pourquoi pas !) à Saint-Pierre et Miquelon, île qui a connu une très importante immigration basque et où a lieu, tous les étés au mois d'août, une fête basque. Je découvris par ailleurs que des manifestations similaires existaient dans l'Idaho et en Californie, ainsi qu'un *summer camp* basque (*udelaku*) organisé par NABO (North American Basque Association) pour des enfants de dix à quinze ans et dont le but est : « to impart to young Basque-Americans an appreciation for the uniqueness of their heritage ».³⁵ Toutes ces envies de filmer furent rapidement tempérées par des réalités logistiques, de temps et de ressources.

³⁵ cf. nabasque.eus

Le direct nécessite du temps, beaucoup de temps. Il faut filmer pendant des mois, voire des années, afin d'établir une relation de confiance avec les sujets filmés, mais aussi pour obtenir des moments de vie 'réels'³⁶, un réel qui se reconstruit par la suite au montage.

Nous avons tourné au Pays basque en septembre 2017. Ma grand-mère devait être beaucoup plus présente dans le film. Malheureusement, elle tomba et fut admise à l'hôpital deux jours avant notre départ, ce qui nous a forcé à repousser les séquences avec elle afin qu'elle se rétablisse. Nous avons réorganisé notre tournage en fonction des horaires de visite, dans sa chambre d'hôpital plutôt que dans sa maison, lieu qui était pourtant important pour moi symboliquement puisqu'il représentait une grande partie de mon enfance.³⁷ Enfin nous nous sommes aperçus qu'elle était très mal à l'aise devant la caméra. La grande majorité de nos conversations étaient figées, maquant de naturel – très visible dès sa première scène – et de manière improvisée, je me suis mis à lui dire que nous faisons des pauses, tout en continuant à filmer. C'était un mensonge qui me déplaisait ; j'avais l'impression de trahir sa confiance, mais c'était dans ces moments-là que je la voyais plus libérée et naturelle.³⁸

Tourner chez Pierre et Bernadette à Josetenia³⁹, n'était pas prévu. Ma sœur avait prévu d'aller leur rendre visite pour leur remettre la prière que nous voyons Bernadette lire dans le film. Le fait qu'ils soient deux et que ma sœur soit présente pour tenir la conversation – c'est d'ailleurs elle qui pose la majorité des questions – a, je pense, énormément contribué à la réussite de cette séquence. Je ressentais de l'appréhension de leur part, au début, mais ils ont très rapidement intégré la présence de la caméra. Je pense que pour des tournages courts comme celui-ci, être à

³⁶ Le cinéma qu'il soit de documentaire ou de fiction n'est jamais une retranscription de la réalité, il en est le distillat.

³⁷ Nous y avons tourné durant une matinée, séquence qui fut finalement coupée hormis quelques plans d'inserts photographiques.

³⁸ *cf.* le plan où celle-ci nous parle de Guernica.

³⁹ Nom de la ferme. Traditionnellement au Pays basque, les maisons portent des noms pour les identifier plutôt que des numéros.

la fois metteur en scène et opérateur caméra n'est probablement pas la méthode idéale pour mettre les gens à l'aise.

Si Pierre avait encore eu la force de s'occuper de la ferme et de se consacrer à ses troupeaux de brebis, j'y serais très certainement retourné pour pouvoir capter cela. En l'état actuel des choses, je ne pense pas que j'aurais obtenu grand-chose d'autre en y retournant un jour de plus.

Un temps de tournage aussi réduit fait que l'on passe beaucoup de temps en voiture – chose dont j'ai essayé de rendre compte dans le film, ce qui lui donne un aspect *travelogue*. On voyage à droite, à gauche, afin de visiter et filmer le maximum de lieux. On se voit envahi par la peur de ne pas avoir assez : pas assez de plans de montagne, de plans de mer, de *b-roll*, une peur qui se voit d'autant plus accentuée par le fait que le tournage avec ma grand-mère était très compromis et que j'allais devoir trouver d'autre chose pour composer le film.

Les séquences au Québec ont été tournées en octobre de la même année. C'est à ce moment que j'ai entamé le montage. Le premier bout à bout dure environ quatre heures pour être ensuite réduit à un ours d'une heure vingt. Cette version est lente, mal rythmée, et ennuyeuse, mais possède déjà une structure très proche du montage actuel. J'y vois cependant beaucoup de problèmes liés à toutes les contraintes que j'évoquais plus haut.

Je laisse alors tomber le montage pour me concentrer sur le travail écrit. Je me replonge ainsi dans mes lectures et mes films, rédigeant les trois chapitres du présent mémoire. C'est après cet avancement de la partie écrite que je reprends le montage du film qui s'est retrouvé baigné par les recherches théoriques que j'avais effectuées durant les mois précédents.⁴⁰

Lorsque je tournais, je savais bien évidemment que filmer des *aizkolariak* renvoyait à plusieurs œuvres de ma filmographie, notamment *Vacas*, et que lorsque je filmais la reproduction du tableau de Picasso à Guernica, j'avais déjà l'intention de le remonter d'une

⁴⁰ Je pense également que ce travail a été grandement influencé par la production d'*Ô Gymnase*, film réalisé pour une installation audiovisuelle dans le cadre du cours de recherche-crédation de Serge Cardinal, « Poétique de l'Audio-Visuel », qui est constitué exclusivement d'images préexistantes réemployées.

manière similaire au film de Resnais et Hessens (1951). Cependant le fait de réinjecter ces images à l'intérieur des miennes, de créer ces effets de superpositions, de comparaisons, de contrastes venait inlassablement enrichir mon film. Les images dialoguaient entre elles et s'altéraient. Lorsque Pierre nous raconte son enfance et nous coupons sur un jeune enfant transportant une cruche de lait dans *Aberria* (Elortza, 1961), cela pourrait être lui ; idem lorsque ma mère nous raconte que son grand-père partit pour l'Argentine sur le plan large du cavalier quittant la ferme de *Vacas*.

Dans sa forme finale, *Euskara ez dut mintzatzten* emprunte plusieurs éléments aux films que j'analyse dans la portion théorique, mais la séquence où cette influence est la plus visible est durant la partie à Guernica.

Pour cette séquence, l'intention était de reproduire l'histoire du Pays basque à travers des images de cinéma, chose qui était assez simple au vu de l'obsession de l'art basque pour son histoire. Tout en incluant les éléments mythologisant présents dans les films, je ne souhaitais cependant pas tomber dans le piège de la 'surmythologisation', ou du moins, désirais injecter du contraste, de la dissonance dans ces images.

Je ne voulais pas inclure de voix *off*. J'ai donc tenté de retranscrire cette lecture critique uniquement de façon visuelle, par montage. Juste avant que cette séquence ne démarre, j'effectue une transition musicale où nous traversons ensemble la frontière franco-espagnole.⁴¹ Nous nous dirigeons vers Guernica, et la séquence musicale se termine lorsque nous arrivons à San Juan de Gaztelugatxe, sublime lieu à l'église du X^e siècle, souvent utilisé comme lieu de tournage,⁴² mais qui est très probablement connu par la grande majorité de ses visiteurs en tant que *Dragonstone* dans la série *Game of Thrones* (HBO, 2011). Le but est ici d'évoquer à la fois l'Histoire et le cinéma, le réel et le fantastique et ainsi de communiquer que la séquence qui va

⁴¹ On y voit un panneau rouge indiquant l'entrée en Navarre, plan faisant directement réponse à celui de Welles où nous voyons barrières et douaniers alors que soixante plus tard ces éléments ont disparu et que cette frontière qu'il qualifie de théorique l'est encore plus depuis l'avènement de l'Espace Schengen, et la libre circulation à l'intérieur de l'UE.

⁴² J'utilise les plans de *Guernica* (Serra, 2016) et *Ereagatik Matxitxakora* (Elortza, 1959)

suivre n'est pas à prendre au premier degré, que celle-ci se construit sur une frontière poreuse entre Histoire et mythe.

Lorsque nous voyons, par la suite, la ville de Guernica sous les flammes (*Guernica*, Serra, 2016), l'arrivée, au son, de l'hymne espagnol (*La Buena Nueva*, Taberna, 2008) pourvoit ces images d'une certaine ironie. La défaite des républicains et l'arrivée au pouvoir de Franco, réduisant les manifestations basques au silence, sont alors intentionnellement symbolisées de manière grotesque et manichéenne par les deux soldats franquistes faisant le salut fasciste opposés au jeune enfant agitant l'*ikurrina* dans *Elai-Alai* (Sobrevila, 1938). Par ces oppositions, je souhaitais mettre l'emphase sur les manques de nuances et de subtilité que je trouvais déjà présents dans ces films de par leurs choix de mises en scène, retombant pour deux d'entre eux dans les travers du *heritage film* mentionnés au chapitre trois.⁴³ Juxtaposées, cependant, ces représentations qui me semblaient quelque peu caricaturales s'accroissaient pour en devenir presque satyrique.

La séquence se termine lorsque je reviens à Josetenia, et que je pose la question des mouvements indépendantistes à Pierre et Bernadette. Ils sont extrêmement gênés et me parlent du voisin, Txomin, qui est mort en tentant de placer une bombe sous la voiture de la femme du préfet en 1980. Quelques plans auparavant j'utilise une séquence issue de la *Muerte de Mikel* (Uribe, 1984) qui met en scène une protestation contre l'emprisonnement et la torture des opposants politiques basques par le gouvernement, illustrant la forte tension à l'époque de la transition. Néanmoins, pour qui a vu le film d'Uribe, une certaine distance ironique s'installe puisqu'il traite d'un jeune homme, engagé dans les mouvements ouvriers nationalistes basques qui, une fois son homosexualité découverte, se retrouve renié par sa communauté. J'enchaîne ensuite sur des plans tournés par moi-même en 2017, sur la plage du Saturraran à Ondarroa. Nous voyons une personne nager dans la baie, une large inscription « *Independentzia* » en arrière-plan. Je coupe sur un plan large : les familles profitent de la fin de l'été, les enfants jouent dans les vagues, la cacophonie précédente a laissé place au calme.

⁴³ J'exclus cependant de cette critique *Elai-Alai*, film de propagande réalisé durant la guerre civile dont le manque de nuances et de subtilité se comprend de par son genre même.

ETA a déposé les armes et est désormais dissous. Les questions politiques persistent aujourd'hui, mais elles semblent moins omniprésentes que par le passé. Pour les personnes de ma génération, il semblerait que nous ayons été plus concernés par les attentats du 11 septembre, ceux de Madrid en 2004, Londres en 2005 ou les récentes attaques de Daech en Europe que par la peur d'ETA. En France, où je résidais entre 2000 et 2015, dont plusieurs années à Toulouse et Paris, je fus surtout marqué par la montée de l'extrême droite française et le retour d'un nationalisme islamophobe et antisémite plutôt que par les questions politiques régionalistes. Dernièrement, en Espagne, ce sont les revendications catalanes qui font la une des médias, bien davantage que la question basque.⁴⁴ Peut-être que cette perception est aussi due à mon éloignement et que cela traduit une certaine idéalisation de la situation, un besoin sentimental qui occulte certaines réalités concrètes. Ou peut-être sommes-nous entrés, au Pays basque, dans une période de paix sans précédent... C'est en tout cas ce que je souhaite.

⁴⁴ Pourtant nous comptons sur les quinze dernières années sept attentats revendiqués par ETA, faisant douze morts et presque une centaine de blessés, ce qui en fait tout même la période la moins meurtrière depuis la transition démocratique en 1975.

Bibliographie

- ANDERSON, Benedict. 2006 [1983]. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso : London.
- BARR, Charles. 1986. *All our yesterdays: 90 years of British cinema*. London : BFI Pub.
- CRUMLY, Amy Leigh. 2014. « State Feminism and the Basque Women's Movement: Transforming Gender Relations in the Home ». Dans *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, vol. 3:1, p. 310-327.
- DE PABLO, Santiago. 2012. *The Basque Nation On-Screen: Cinema, Nationalism and Political Violence*. Reno, Nevada : Center for Basque Studies, University of Nevada.
- DELEUZE, Gilles. 1983. *L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de minuit.
- DELEUZE, Gilles. 1985. *L'image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DOUGLASS, William A. 2006. *Global Vasconia: Essays on the Basque Diaspora*. University of Nevada, Reno : Center for Basque Studies.
- EVANS, Jo. 2014 [2013]. « Vacas/Cows (Julio Medem, 1992): from Goya's dining room via Apocalypse Now ». Dans Delgado, Maria M. et Fiddian, Robin (dir), *Spanish cinema 1973-2010: Auterism, politics, landscape and memory*, p. 91-104. Manchester : Manchester University Press.
- FERNANDEZ, Joxean. 2012. *Euskal Zinema*. San Sebastian : Extepare Euskal Institutua.

- FERNANDEZ, Joxean. 2014. « Les voies de différenciation du cinéma basque ». Dans P. Feenstra, P. et Sanchez-Biosca, V. (dir.), *Le cinéma espagnol : histoire et culture*, p. 135-149. Paris : Armand Colin.
- HERNANDEZ, Severiano Rojo. 2014. « Immigration et idéologie : le nationalisme basque, de Sabino Arana à l'ETA », *Les cahiers psychologie politique* (en ligne), n°25, juillet 2014. <http://odel.irevues.inist.fr/cahierspsychologiepolitique>
- HIGSON, Andrew. 1993. « Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the Heritage film ». Dans Friedman, Lester D. (dir.), *Fires were started: British cinema and Thatcherism*, p. 91-109. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- JAUREGIONDO, Amaia Lamikiz. 2002. « ‘Ambiguous ‘Culture’: Contrasting Interpretations of the Basque Film Ama Lur and the Relationship Between Center and Periphery in Franco’s Spain ». Dans *National Identities*, vol. 4:3, p. 291-306.
- JAUREGUIBERRY, Francis. 1983. « Question nationale et mouvements sociaux dans le Pays basque du sud ». Thèse de doctorat, Paris, Écoles des hautes études en sciences sociales.
- JETTON, Jeff. 2011. « The Secret of Noam: A Chomsky Interview ». *Brightest Young Things*. 9 mars. <http://brightestyoungthings.com>.
- JORDAN, Barry et MORGAN-TAMOSUNAS, Rikki. 1998. *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester : Manchester University Press.
- MacCLANCY, Jeremy. 2007. *Expressing Identities in the Basque Arena*. Oxford : Currey.
- MILLER, Elisabeth A. 2013. « Basques and Basque-Americans 1870 – 1940 ». Dans Barkan, Elliot Robert (dir.), *Immigrants in American History: Arrival, Adaptation, and Integration*, p. 219-227. Santa Barbara, Calif : ABC-CLIO.
- MORIN, Edgar. 1972 [1957]. *Les Stars*. Paris : Éditions du Seuil.
- OTEIZA, Jorge. 2007 [1963]. *Quousque Tandem...!*. Alzuza : Jorge Oteiza Museum Foundation.

- POIRSON, Martial. 2014. *Politique de la représentation : littérature, spectacle, discours de savoir (XVIIe-XXIe siècles)*. Paris : Honoré Champion éditeur.
- RICHARDSON, Nathan. 2002. « Posthuman Nationalism and the Renewal of Rural Spain: Julio Medem's *Vacas* and Suso del Toro's *Calzados Lola* ». Dans *Letras Peninsulares*, vol. 15:2, p. 231-248. Davidson, North Carolina : Hispanic Studies Department, Davidson College.
- ROLDAN, Carlos. 1999. *El cine del País Vasco : de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. San Sebastian : Eusko Iskaskuntza.
- SANTAOLALLA, Isabel C. 2004. « Julio Medem's *Vacas* (1991): Historicizing the Forest ». Dans Evans, Peter William (dir.), *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*. Oxford : Oxford University Press.
- SMITH, Pierre. 1980. « Positions du mythe ». Dans Pontalis, J.-B. (dir.), *Le temps de la réflexion*, vol. 1, p. 61-82. Paris : Gallimard.
- STONE, Rob. 2010. « The coding of aesthetic and thematic discourse in a cinematic mnemonic: The case of *Ama Lur* ». Dans *Journal of European Studies*, vol. 40:3, p. 230-242. ProQuest LLC : Cambridge.
- STONE, Rob. 2012 [2007]. *Julio Medem*. Manchester : Manchester University Press.
- STONE, Rob. 2013. « VACAS Video Essay (HD) ». (Vidéo en ligne). Publiée le 22 février 2013. <https://vimeo.com>.
- STONE, Rob. 2013. « AKELARRE Video Essay (HD) ». (Vidéo en ligne). Publiée le 30 mars 2013. <https://vimeo.com>.
- STONE, Rob. 2014 [2002]. *Spanish Cinema*. London : Routledge.
- STONE, Rob et RODRIGUEZ, Maria Pilar. 2015. *Basque Cinema: a cultural and political history*. London : I.B. Tauris.

TERREROS, Gorka Bilbao. 2013. « Baserritarra: Identity, Violence and the Other in Post-Franco Basque Cinema ». Dans *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 17, p. 9-28.

VOIGTS-VIRCHOW, Eckart. 2004. *Janespotting and beyond: British heritage retrovisions since the mid-1990s*. Tübingen : Narr.

ZAMORA, Andres. 2016. *Featuring Post National Spain: Film Essays*. Liverpool University Press : Liverpool.

ZULIAGA, Joseba. 2012. *Tradizioak*. San Sebastian : Extepare Euskal Institutua.

Filmographie

Œuvres citées dans le mémoire

Un drama en Bilbao. 1924. Réalisation de Alejandro Olavarria. Espagne. Hispania Film.

Lolita la huerfena. 1924. Réalisation de Aureliano Gonzalez. Espagne. Hispania Film.

Edurne, modista bilbaina. 1924. Réalisation de Telesforo Gil. Espagne. Hispania Film.

El mayorazgo de Basterretxe. 1929. Réalisation de Mauro Azcona. Espagne. Producciones Azcona.

Au pays des Basques. 1930. Réalisation de Maurice Champreux. France. Gaumont.

Elai Alai. 1938. Réalisation de Nemesio Sobrevila. Espagne.

Organismes de bienfaisances espagnols. 1944. Réalisation de Mauro Azcona. Espagne. Producciones Azcona.

Around the world with Orson Welles. 1955. Réalisation de Orson Welles. Royaume-Uni. ITA-TV.

Gente de Mar. 1957. Réalisation de Carlos de los Llanos. Espagne.

*Ereagatik Matxitxakora .*1959. Réalisation de Gotzon Elortza.

*Aberria .*1961. Réalisation de Gotzon Elortza.

Elburua Guernika. 1962. Réalisation de Gotzon Elortza.

Operacion H. 1963. Réalisation de Nestor Basterretxea. Espagne. X Films.

Pelotari. 1964. Réalisation de Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert. Espagne. Frontera Films Irun.

Alquezar, retablo de pasion. 1965. Réalisation de Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert. Espagne. Frontera Films Irun.

Ama Lur [Tierra Madre]. 1968. Réalisation de Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert. Espagne. Distribuciones Cinematograficas Ama Lur, Frontera Films S.A.

L'Esprit de la Ruche [El espiritu de la colmena]. 1973. Réalisation de Victor Erice. Espagne. Elias Querejeta Producciones Cinematograficas, S.L. Jacel Desposito.

Sabino Arana. 1980. Réalisation de Pedro de la Sota. Espagne.

Akelarre. 1984. Réalisation de Pedro Olea. Espagne. Amboto Producciones Cinematograficas.

La conquista de Albania. 1984. Réalisation de Alfonso Ungria. Espagne. Frontera Films S.A.

La Muerte de Mikel. 1984. Réalisation de Imanol Uribe. Espagne. Aiete Films S.A. Cobra Films.

Lauaxeta, a los cuatro vientos. 1987. Réalisation de Jose Antonio Zorrilla. Espagne. Igeldo Zine Produlzioak.

Crónica de la Guerra Carlista. 1988. Réalisation de Jose Maria Tuduri.

Vacas. 1992. Réalisation de Julio Medem. Espagne. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Idea, ICAA, SOGETEL.

La pelote basque, la peau contre la pierre [La Pelota Vasca : la piel contra la Piedra]. 2003. Réalisation de Julio Medem. Espagne. Alicia Produce.

Aupa Etxebeste!. 2005. Réalisation de Asier Altuna et Telmo Esnal. Espagne. Alokatu S.L., Irusoin.

Amaren Eskuak. 2013. Réalisation de Mireia Gabilondo. Espagne. Baleuko S.L.

Alaba Zintzoa. 2013. Réalisation de Alvar Gordejuela et Javier Rebollo. Espagne. Karambola Producciones.

Loreak. 2014. Réalisation de Jon Garano et Jose Mari Goenaga. Espagne. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, EiTB, Euskaltel, ICAA, Irusoin, Moriarti Produksioak, TVE.

Amama. 2015. Réalisation de Asier Altuna. Espagne. EiTB, Movistar+, TVE, Txintxua Films.

Txarriboda. 2015. Réalisation de Alvar Gordejuela et Javier Rebollo. Espagne. Karambola Producciones.

Teresa eta Galtzagorri. 2016. Réalisation de Agurtzane Intxaurrea. Espagne. Dibulitoon Studio.

Igelak. 2016. Réalisation de Patxo Telleria. Espagne. Abra Producciones.

Nur eta herensugearen tenplua. 2017. Réalisation de Jaun Bautista Berasategi. Espagne. Lotura Films.

Errementari. 2017. Réalisation de Paul Urkijo Alijo. Espagne. Kinoskopik s.l., Pokeepsie Films, Ikusgarri Films, Gariza Produksioak, The Project, Nadie es Perfecto, Plantanoboligrafo.

80 Egunean. 2010. Réalisation de Jon Garano et Jose Mari Goenaga. Espagne. Irusoin, Moriarty Produksioak.

Œuvres incluses dans Euskara ez dut mintzatzen

1920s, 1930s Pampas Argentina, Cattle Ranch, Farming. Kinolibrary Archive Film.

Guernika. 1937. Réalisation de Nemesio Sobrevila. Espagne.

Elai Alai. 1938. Réalisation de Nemesio Sobrevila. Espagne.

Guernica. 1951. Réalisation de Alain Resnais et Robert Hossens. France. Panthéon Productions.

Around the world with Orson Welles. 1955. Réalisation de Orson Welles. Royaume-Uni. ITA-TV.

Ereagatik Matxitxakora. 1959. Réalisation de Gotzon Elortza.

Aberria .1961. Réalisation de Gotzon Elortza.

Ama Lur [Tierra Madre]. 1968. Réalisation de Nestor Basterretxea et Fernando Larruquert.
Espagne. Distribuciones Cinematograficas Ama Lur, Frontera Films S.A.

Akelarre. 1984. Réalisation de Pedro Olea. Espagne. Amboto Producciones Cinematograficas.

La Muerte de Mikel. 1984. Réalisation d’Imanol Uribe. Espagne. Aiete Films S.A. Cobra Films.

Ander Eta Yul. 1988. Réalisation de Ana Diez. Espagne.

Vacas. 1992. Réalisation de Julio Medem. Espagne. Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Idea, ICAA, SOGETEL.

Yoyes. 2000. Réalisation d’Helena Taberna. Espagne. MACT Productions.

La buena noticia [La buena nueva]. 2008. Réalisation d’Helena Taberna. Espagne. Lamia Producciones.

80 jours [80 Egunean]. 2010. Réalisation de Jon Garano et Jose Mari Goenaga. Espagne. Irusoin, Moriarty Prudukzioak.

Génération des autonomistes basques. 2014. Réalisation Sylvie Garat. France. 13 Productions, France Télévision.

Amama. 2015. Réalisation de Asier Altuna. Espagne. EiTB, Movistar+, TVE, Txintxua Films.

Guernica. 2016. Réalisation de Koldo Serra. Espagne, USA. Pecado Films, Travis Producciones, Sayaka Producciones Audiovisuales. Gernika The Movie, Pterodactyl Productions, Anima Pictures.

***Euskara ez dut mintzatzen*. 2018. Réalisation de Romain Ballet.**

disponible sur la clé USB fournie ou en ligne
<https://vimeo.com/292744095> (mot de passe : Euskara_RB_2018)

Annexes

Géographie du Pays basque

Le Pays basque (*Euskal Herria*) est composé de sept provinces :

En France : Le Labourd, la Soule et la Basse-Navarre.

En Espagne : l'Alava, le Guipúzcoa, la Biscaye (qui composent l'entité politique et régionale de la communauté autonome basque ou *Euskadi*), et la Navarre qui est une communauté autonome propre.



Fig. 62 : Carte du Pays basque et de ses provinces (en *euskara*).

Le drapeau basque

Le drapeau basque (l'*ikurrina*) fut conçu par Sabino Arana. Il est composé de trois éléments :

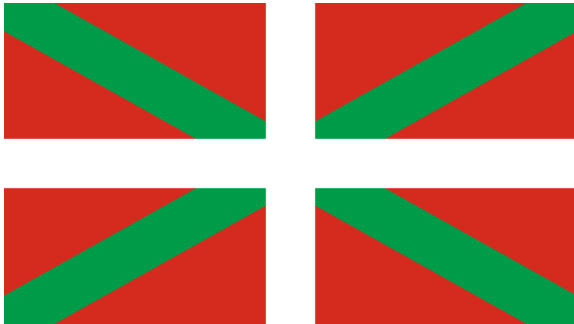


Fig. 63 : L'*ikurrina*

- Un fond rouge, qui représente le peuple basque (le rouge étant prédominant sur le drapeau de la Biscaye, région d'origine d'Arana).
- La croix de Saint-André, verte comme l'arbre de Guernica.
- Une croix blanche, représentant le catholicisme.

Le design final se rapproche de celui de l'Union Jack britannique. Ceci est loin d'être un hasard, mais plutôt une façon de se réapproprier le drapeau de la première puissance mondiale de l'époque, puissance avec laquelle les ports du Pays basque ont toujours connu de nombreux échanges commerciaux.

La croix basque : le lauburu

Croix symbolisant le soleil, le *lauburu* se retrouve très souvent sur les stèles funéraires et les bâtisses du Pays basque. Son origine est méconnue, mais sa forme rappelle celle du swastika, symbole que l'on retrouve chez de nombreuses cultures pré-indo-européennes.



Fig. 64 : La croix basque, formant quatre hélices caractéristiques

Tableau synthétique de l'intrigue de Vacas

Vacas se déroulant sur plusieurs époques et donc plusieurs générations avec les mêmes acteurs incarnant leur propre descendance, il me semblait utile de présenter l'intrigue d'une manière visuelle à travers ce tableau, pour une meilleure compréhension des enjeux que j'aborde au chapitre trois.

CHAPITRE	DATE	PERSONNAGES PRINCIPAUX (ACTEURS)	RÉSUMÉ
1	1875	MANUEL IRIGIBEL (Carmelo Gomez) CARMELO MENDILUZ (Kandido Uranga)	Troisième guerre carliste. Manuel fuit le front en faisant semblant d'être mort pendant que son rival, Carmelo, est tué.
2	1905	MANUEL IRIGIBEL (Txema Blasco) IGNACIO IRIGIBEL (Carmelo Gomez) CATALINA MENDILUZ (Ana Torrent) JUAN MENDILUZ (Kandido Uranga) CRISTINA IRIGIBEL (Ane Sanchez)	La rivalité entre les Irigibel et Mendiluz se voit transmise aux générations suivantes et se manifeste dans les compétitions <i>d'aizkolariak</i> . Ignacio, époux de Madalen, poursuit une relation adultère avec Catalina.

3	1915	<p>MANUEL IRIGIBEL (Txema Blasco)</p> <p>IGNACIO IRIGIBEL (Carmelo Gomez)</p> <p>CATALINA MENDILUZ (Ana Torrent)</p> <p>JUAN MENDILUZ (Kandido Uranga)</p> <p>PERU (Miguel Angel Garcia)</p> <p>CRISTINA IRIGIBEL (Emma Suarez)</p>	<p>Peru, fruit de la relation entre Ignacio et Catalina a désormais 10 ans.</p> <p>Juan devient de plus en plus instable et tente de violer sa sœur Catalina qui fuit alors en Amérique avec Ignacio et Peru. Ignacio laisse derrière lui sa femme, Madalen et sa fille Cristina.</p>
4	1936	<p>PERU (Carmelo Gomez)</p> <p>MANUEL IRIGIBEL (Txema Blasco)</p> <p>JUAN MENDILUZ (Kandido Uranga)</p> <p>CRISTINA IRIGIBEL (Emma Suarez)</p>	<p>Peru revient en Espagne en tant que photoreporter pour chroniquer la guerre civile. Il rencontre Cristina, de laquelle il tombe amoureux. Les deux prennent la fuite vers la France. Peru abandonne ainsi sa femme et ses enfants restés en Amérique.</p>