



ZINEMA  
CINÉMA

06

Joxean Fernández

**BASQUE.**

ETXEPARE  
EUSKAL INSTITUTUA



ZINEMA  
CINÉMA

06

Joxean Fernández

**BASQUE.**

01	Euskara Langue basque
02	Literatura Littérature
03	Musika klasikoa Musique classique
04	Euskal kantagintza: pop, rock, folk La chanson basque : pop, rock, folk
05	Artea Art
<b>06</b>	<b>Zinema Cinéma</b>
07	Arkitektura eta diseinua Architecture et design
08	Dantza Danse
09	Bertsolaritza Bertsolarisme
10	Tradizioak Traditions
11	Sukaldaritza Cuisine
12	Antzerkia Théâtre

Etxepare Euskal Institutuak sortutako bilduma honek hamabi kultura-adierazpide bildu ditu. Guztiak kate bakarraren katebegiak dira, hizkuntza berak, lurralde komunak eta denbora-mugarri berberak zeharkatzen dituztelako. Kulturaren eskutik, euskararen lurraldean tradizioa eta abangoardia nola uztartu diren jasoko duzu. Kulturaren leihotik, bertakoaren eta kanpokoaren topalekua erakutsiko dizugu. Kulturaren taupadatik, nondik gatozen, non gauden eta nora goazen jakiteko aukera izango duzu. Liburu sorta hau abiapuntu bat da, zugar jakin-mina eragin eta euskal kultura sakonago ezagutzeko gogoia piztea du helburu.

Cette collection créée par l'Institut basque Etxepare réunit douze disciplines culturelles. Elles sont toutes les maillons d'une même chaîne, car elles partagent la même langue, le même territoire, et la même histoire. À travers notre culture, nous vous invitons à être témoin de la fusion entre tradition et innovation, du mélange du local et de l'étranger dans le territoire de la langue basque. Nous vous invitons à découvrir d'où nous venons, où nous en sommes, et vers où nous allons. Cette collection est un point de départ destiné à éveiller votre curiosité et à susciter le désir de mieux connaître la culture basque.

## ZINEMA CINÉMA

Joxean Fernández

10	Sarrera	Introduction
12	Zinemaren hastapenak Euskal Herrian	Les origines du cinéma au Pays Basque
16	Zinema mutuaren alditik Gerra Zibilera	De la période muette à la guerre civile
32	Frankismoko basamortutik piztuerara	De la désolation du franquisme aux premiers signes d'éveil
46	Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago	La Transition : débats abondants, films rares
52	Laurogeiko hamarkadako euskal zinema	Le cinéma basque des années 1980
58	Laurogeita hamarreko hamarkadatik XXI. mendeko lehen hamarkadara	Des années 1990 à la première décennie du XXIe siècle
72	2011tik gaur egunera: euskarazko zinemaren urte erraldoiak	De 2011 à nos jours : les années colossales du cinéma en basque
92	Ondorioak	Conclusion



**BASQUECULTURE.EUS**  
THE GATEWAY  
TO BASQUE CREATIVITY  
AND CULTURE

Nola lortu du European bizirik dagoen hizkuntza zaharrenak berezko lekua hartzea XXI. mendean? Zertan datza euskal kultura gaur egun eta zertan bereizten da besteengandik? Zer presentzia merezi du nazioartean?

Liburu hauen bidez, Etxepare Euskal Institutuak erantzun batzuk proposatu nahi ditu, beste kultura eta identitate batzuei eskua luzatzeko asmoz. Elkar ezagutzea baita elkar estimatzeko eta ulertzeko modu bakarra. Ongi etorri.

Irene Larraza Aizpurua  
ETXEPARE EUSKAL INSTITUTUKO  
ZUZENDARIA

Comment la langue vivante la plus ancienne d'Europe a-t-elle réussi à prendre sa place au XXI<sup>e</sup> siècle ? Qu'est-ce que la culture basque aujourd'hui, et qu'est-ce qui la distingue des autres cultures ? Quelle présence internationale mérite-t-elle ?

À travers les livres de cette collection, l'Institut basque Etxepare souhaite proposer des réponses, afin de tendre la main à d'autres cultures et identités. Car se connaître mutuellement est le seul moyen de nous apprécier et de nous comprendre. Ongi etorri.

Irene Larraza Aizpurua  
DIRECTRICE DE  
L'INSTITUT BASQUE ETXEPARE

**Mel-i, Enekorì eta Mikeli**

*Amari, in memoriam*

2011. urtean, Etxepare Euskal Institutuak euskal zinemaren historia labur bat idaztea proposatu zidanean, liburu hartako sarreran ohartarazi nuen jada zer-nolako omisio mingarrietara behartzen duten era honetako proiektuek. Zerbait egon behar du horretan historiari «sintesiari dion beldurretik» eta, beraz, zinemaren historiari dionetik. Hala ere, beldur horrek ez gintuzke geldiarazi behar azalpen-lanak abiarazteko orduan, alegia, ikerketak biltzen dituzten eta osterako hurbilpen zehaztuagoak egiteko abiapuntu gisa balio dezaketen azalpen-lanak. Euskal Herriko zinemaren historiaren kasuan, hor diraute hainbat adituren hainbat orotariko lanek, hau baino luzeagoak, hala nola, Alberto Lopez Etxebarrieta, Jose Maria Unsain, Santos Zunzunegi, Santiago de Pablo, Carlos Roldan Larreta, eta oraintsuago bildu zaizkie Maria Pilar Rodriguez, Rob Stone, Jaume Marti-Olivella, Joseba Gabilondo, Josu Martinez eta abarrenak.

2012ko testu haren oraingo eguneratzea, hein handi batean, haren berridazketa bat da, gutxienez bi arrazoirengatik. Lehenik eta behin, azterlanaren xedeari buruz ditugun ezagutzek aurrerapen nabarmena izan dute, urteotan azaldu den historiografiari esker, alde batetik aurkikuntzetan aberatsa (Josu Martinez, Andoni Elezcano, Argibel Euba) eta, bestetik, interpretazio edo hurbilketa berrietan joria (lehen aipatutako Stone eta Rodriguez-ena, Miren Maniasena, edo, adibidez, UPV/EHU 2014an egindako Euskal Filmategiaren kongresutik sortutako talde-lana: *Euskal zinema: Hiru zinemagile-belaunaldi*). Bigarrenik, azken hamarkadan euskal zinematografiak bizi izan duen une paregabeagatik; batez ere euskarazko zinemarentzat, titulu mordoxka batentzako nazioko eta nazioarteko aitortzek ez baitzuten aurrekaririk.

Euskal Herriko zinemagintzaren jatorria aztertuko dugu berriro, aro mutuaren amaierara arte, Gerra Zibilaren hasiera eta euskal zinema-propagandaren ahalegina, errepresio frankistak eragindako eremua diktaduraren aro agonikoaren esnaldira arte, Trantsizioko euskal zinemaren izaerari buruzko eztabaidak, etapa autonomikoaren eklosio irmoa, eta, azkenik, laurogeita hamarreko hamarkadako zinemagileen zerrenda sendoa errepasatuko da, azken bi hamarkadetako emaitza nabarmenetara iritsi arte.

Euskal zinemari dagokionez, argi eta garbi mugatutako corpusaren definizioarekiko kezka da haren historiaren eskuliburuetako lehen kezketako bat. Zer ote zen, eta zer ez, euskal zinema: horren inguruan piztutako polemikak biziki kezkatu zuen euskal intelektualitatearen zati handi bat Franco diktadorearen heriotzaren ondoren. Une hartatik aurrera sortu zen ikuspegi askotariko –politika, estetika, hizkuntza– debate bat, eta, zalantzarik gabe, oso ikuspuntu ezberdinetakoa, nolabait esan, haur-oihaletan zegoen zinema hari buruz. Bere unean helduko diogu, beraz, problematika horri, zinema baten eta berori sortzen duen gizartearen arteko uztartzearen ispilatze fidela baita; hala ere, uko egingo diogu «euskal zinema» kontzeptuari buruzko hurbiltze teoriko bat egiteari, hemen ez baitugu horretarako lekurik. Adiera nahita lauso batean, arreta jarriko dugu Euskal Herrian jaiotako zuzendarien ibilbideetan, nahiz eta haien lanak gure geografiatik kanpo ekoiztiak eta filmatuak izan. Interesa jarriko dugu, baita ere, euskal lurraldeekin eta hemengo giza geografiarekin lotutako lanen batean edo bestean, nahiz eta lan horien arduradunak hemendik urrun jaiotak izan.

Asko dira liburu honen idazketan lagundu didaten pertsonak, eta hemen ez dugu denak aipatzeko lekurik. Eskerrik zintzoenak adierazi nahi dizkiet, eta testuak izan ditzakeen akatsen ardura guztitik libre utzi. Guztiarekin, derrigorra da Euskadiko Filmategiko lankideei, eta bereziki Maria Lopetegiri, baita Irene Larrazari eta Imanol Otaegiri ere (Etxepare Euskal Institutua) berariaz eskerrak ematea, egitasmoa bultzatzeagatik eta lan honen ardura berriz emateagatik. Balioko al du lan honek, bere neurri apalean, euskal zinemari buruzko ezagutza eta jakin-mina bultzatzeko.

Dans l'introduction de ma brève histoire du cinéma basque, rédigée en 2011 à la demande de l'Institut basque Etxepare, je mettais déjà en garde sur les omissions douloureuses que suppose inévitablement ce type de projets. Cela découle probablement d'une certaine « peur de la synthèse » dans le domaine de l'histoire en général, et notamment dans l'histoire du cinéma. Cependant, il serait regrettable que cette appréhension entrave la réalisation de travaux explicatifs qui reposent sur des recherches et peuvent servir de point de départ à des approfondissements ultérieurs. Dans le domaine de l'histoire du cinéma au Pays Basque, il existe des ouvrages généralistes plus approfondis que celui-ci, rédigés par des spécialistes tels qu'Alberto López Echevarrieta, José María Unsain, Santos Zunzunegui, Santiago de Pablo, Carlos Roldán Larreta ou, plus récemment, María Pilar Rodríguez, Rob Stone, Jaume Martí-Olivella, Joseba Gabilondo, Josu Martinez, etc.

L'actualisation de ce texte datant de 2012 suppose en grande partie une réécriture, pour au moins deux motifs importants. Tout d'abord, cela s'impose en raison des progrès remarquables de nos connaissances sur le sujet, grâce à l'apparition d'une historiographie riche en découvertes (Josu Martinez, Andoni Elezcano, Argibel Euba) et en nouvelles interprétations ou approches (comme celles déjà citées de Stone et Rodríguez ou de Miren Manías, ou encore l'ouvrage collectif issu du congrès de la Cinémathèque Basque à l'UPV/EHU en 2014, intitulé *Le cinéma basque : trois générations de cinéastes*). Deuxièmement, cette mise à jour est nécessaire en raison de la période extraordinaire que la cinématographie basque a traversée au cours de la dernière décennie. En effet, la reconnaissance nationale et internationale d'une bonne poignée de films, notamment en langue basque, constitue un événement historique sans précédent.

Nous vous invitons ici à explorer les origines du cinéma au Pays Basque depuis la fin de la période muette, en passant par l'éclatement de la guerre civile et l'effort de propagande cinématographique basque. Nous aborderons également la période de désolation provoquée par la répression franquiste, puis la renaissance qui a suivi la période d'agonie de la dictature. Nous examinerons les débats autour de la nature du cinéma basque pendant la Transition, puis nous nous pencherons sur l'émergence décisive de la scène cinématographique autonome. Enfin, nous passerons en revue la multitude de cinéastes des années 1990 jusqu'aux résultats remarquables des deux dernières décennies.

La définition d'un corpus spécifique du cinéma basque constitue l'une des préoccupations majeures abordées dans les manuels consacrés à son histoire. La controverse entourant ce qui relève ou non du cinéma basque a profondément captivé une grande partie de l'intelligentsia basque après la mort du dictateur Franco. À ce moment-là, un débat complexe s'est installé, touchant les aspects politiques, esthétiques, linguistiques et, bien sûr, des points de vue très différents sur un cinéma qui, en réalité, venait tout juste de voir le jour. Par conséquent, nous nous pencherons sur cette question, car elle reflète fidèlement l'interconnexion entre le cinéma et la société qui le produit. Cependant, nous éviterons une approche théorique du concept de cinéma basque, car cela ne correspond pas à notre propos. Dans une définition volontairement souple, nous nous intéresserons aux réalisateurs originaires du Pays Basque, même si leurs œuvres ont été produites et tournées en dehors de notre cadre géographique. Nous nous intéresserons même à certains travaux liés aux terres basques et à leur géographie humaine, même si leurs auteurs sont originaires de régions éloignées du Pays Basque.

Pour la rédaction de cet ouvrage, j'ai pu bénéficier de l'aide précieuse de nombreuses personnes. Bien que l'espace ici ne me permette pas de les nommer toutes, je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance envers chacune d'elles et à les décharger de toute responsabilité concernant d'éventuelles erreurs qui pourraient se glisser dans le texte. Cependant, je ne saurais omettre de remercier mes collaborateurs et collaboratrices de la Cinémathèque Basque et tout particulièrement Maria Lopetegui, ainsi qu'Irene Larraza et Imanol Otaegi (Institut Basque Etxepare) qui ont pris l'initiative de ce projet et m'ont à nouveau confié cette mission. J'espère que ce travail contribuera modestement à l'enrichissement des connaissances et à l'éveil de la curiosité à l'égard du cinéma basque.

## Zinemaren hastapenak Euskal Herrian

Euskal Herrian, aldaketa ugari markatu zuten XIX. mendearen azken laurdena, ekonomiaren, gizartearen eta politikaren ikuspegitik. Errestaurazio-aldian abian jarritako modernizazio-prozesu orokorrak hiru masa-erantzun politiko izan zituen aurrean: tradizionalismo karlistaren erreakzioa, langileen asoziazionismo sozialista eta euskal nazionalismoa<sup>1</sup>. 1895ean, Sabino Aranaren eskutik, Euzko Alderdi Jeltzalea (EAJ) sortu zenean, euskal nazionalismoa eta lehendik bazen sozialismoa bi korrante politiko aurkari bihurtuko ziren, eta horiek gabe ezin dira azaldu XX. mendeko lehen lau hamarkadak euskal hiri nagusietan. Ludger Meesen esanetan, euskal nazionalismoa sortu zen «hiri-klase txiki-burges batzuek ezegonkortasun-egoera berriari emandako erantzun gisa, eta laster atxiki zitzaizkien burgesia aberatsaren geruzak, oligarkia industrialak ekonomikoki eta politikoki baztertuak»<sup>2</sup>. Alegia, Bizkaia eta, neurri txikiagoan, Gipuzkoa (Araba eta Nafarroa) protagonista izandako industria-garapena eta hazkunde demografikoa izan ziren errestaurazio-aldiaren ezaugarri nagusiak. Modernizazio sozioekonomikoa bat etorri zen, beraz, euskal nazionalismoaren jaiotzarekin, eta, aldi berean, zinema mundu mailan jaio zen urtearekin: 1895. Urte hartako abenduaren 28an, Lumière anaiek beren asmakizun harrigarria aurkeztu zuten Parisko Kaputxinoen Bulebarreko Indien Aretoan. Laster hasi zen Europan zabaltzen. Euskal Herriko proiektio publikoen lehen albistea Biarritzen gertatu zen, handik zazpi hilabete doira. Ikusleengan zirrara handia sortu zuen, eta aukera apartak aurreikusitako zitzaizkien hasiera-hasieratik.

Saio hartan erakutsitako filmetako bat *L'arrivée de la cour espagnole à St. Sébastien* izan bide zen, itxura denez Alexandre Promio operadoreak hiri horretan filmatua, Lumière anaien izenean zinematografoa aurkezteko Madrilera egindako bidaiatik bueltan. Antza, Euskal Herriko zinemaren historialari nagusiek gezurtatu dute informazio hori. Bada, ordea, uztailaren amaieran Donostian eta 1896ko<sup>3</sup> abuztuaren hasieran Bilbon izandako proiektioen berri. Kinetografoak aurrenik Donostian piztutako suharrak laster izango zuen Bilbora zabaltzeko aukera; Gimeno anaiek abiarazi zituzten proiektioak, Arriaga Antzokian. Iruñean, urriaren 24ra arte itxaron behar izan zuten<sup>4</sup>; Gasteizen, berriz, azaroaren 1ean izan zen, nahiz abuzturako iragarria zen Rousbyren animatografoa.

Jon Letamendik eta Jean Claude Seguin-ek arlo honetan egindako ikerketak giltzarri gertatu dira, eta bertan behera ere utzi dute Espainiako zinemaren jaiotza *Zaragozako Pilarreko hamabietako mezaren irteera* filmarekin (1897ko urria) hasi zelako ustea<sup>5</sup>. Haien iritziz, Antonio Salinas eta Eduardo de Lucas-ek urte horretako ekainaren 12a baino lehenago filmatu zituzten, Lumière kamera batekin, Gasteizko gaur egungo Andre Maria Zuriaren enparantzako irudi batzuk<sup>6</sup>. Nolanahi ere, zinema Euskal Herrira iritsi zenerako, jendeak ondo ezagutu zuen haren aitzindari batzuen tradizio garrantzizko bat, bai ferietan bai postu ibiltarrietan. Kinetoskopioak 1895ean iritsi ziren, kinetografoa 1896. urtearen erdi aldera, eta askoz lehenago helduak ziren linterna magikoak, dioramaz eta panoramaz egindako ikus-

## Les origines du cinéma au Pays Basque

Au Pays Basque, le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle fut marqué par de nombreuses évolutions sur le plan économique, social et politique. La période de Restauration enclencha un processus global de modernisation, suscitant trois réponses politiques dans la société : la réaction du traditionalisme carliste, l'émergence du mouvement associatif ouvrier socialistes et l'essor du nationalisme basque<sup>1</sup>. Avec la naissance, en 1895, du Parti Nationaliste Basque (PNV) sous la direction de Sabino Arana, le nationalisme basque devint un courant politique concurrent du socialisme, et ces deux mouvements façonnèrent les quatre premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle dans les principales villes du pays. Selon Ludger Mees, le nationalisme basque fut la « réaction de certaines classes petites-bourgeoises urbaines à la nouvelle instabilité, rapidement rejointes par des segments de la bourgeoisie aisée, qui étaient économiquement et politiquement marginalisées par l'oligarchie industrielle »<sup>2</sup>. Il est important de noter que la période de la Restauration coïncida avec le développement de la croissance industrielle et démographique, principalement en Biscaye, et dans une moindre mesure en Guipúzcoa (l'Alava et la Navarre étant restées à l'écart de cette évolution). La naissance du nationalisme basque, consécutive à la modernisation socioéconomique, coïncida avec l'apparition du cinéma, en 1895. Le 28 décembre de cette année-là, les frères Lumière présentèrent leur invention révolutionnaire au Salon Indien du Grand Café, au Boulevard des Capucines à Paris. Cette invention se diffusa rapidement en Europe, et seulement sept mois plus tard, la première projection publique au Pays Basque eut lieu à Biarritz. L'impact sur les spectateurs fut considérable, et il fut évident, dès le départ, que cette invention offrait des possibilités extraordinaires.

Parmi les films présentés lors de cette projection figurait probablement *L'Arrivée de la cour espagnole à St Sébastien*. Il aurait été tourné dans cette ville par l'opérateur Alexandre Promio à son retour de Madrid, où il avait présenté le cinématographe au nom des frères Lumière. Cependant, cette information semble avoir été démentie par les principaux historiens du cinéma basque. Néanmoins, il existe des indications de projections à Donostia fin juillet et à Bilbo début août 1896<sup>3</sup>. L'engouement initialement suscité par le cinématographe à Donostia se propagea rapidement à Bilbo, où les frères Gimeno organisèrent des projections au Théâtre Arriaga. Les spectateurs de Pampelune durent attendre jusqu'au 24 octobre<sup>4</sup>, et ceux de Vitoria-Gasteiz jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre, bien que l'animatographe de Rousby ait été annoncé pour le mois d'août.

Les recherches dans ce domaine menées par Jon Letamendi et Jean Claude Seguin ont été déterminantes et ont remis en question la croyance selon laquelle le cinéma espagnol aurait débuté avec *Salida de misa de doce en Pilar de Zaragoza* [Sortie de la messe de midi à la Cathédrale Pilar de Zaragoza] en octobre 1897<sup>5</sup>. Selon leurs travaux, Antonio Salinas et Eduardo de Lucas filmèrent des images de l'actuelle Plaza de la Virgen Blanca à Gasteiz avant le 12 juin de cette même année, en utilisant une caméra Lumière<sup>6</sup>. Quoi qu'il en soit, lorsque le cinéma arriva au Pays Basque, le public basque avait déjà une certaine connaissance de la tradition cinématographique, grâce aux précurseurs



kizunak<sup>7</sup>. Eta zinemak ia hamarkada batez iraun zuen euskal lurraldeetan, ferietako ikuskizunekin nahasirik, arte hori gero eta ezagunagoa egingo zuten etxola ibiltarietan. Langileek harekiko interesa izango dute, ez baitzen garestiegia, baina baita klase sozial aberatsagoak ere, hartzaileen artean mugarik ezagutzen ez zuen entretenimendu haren bila. Jendarteratze ukaezin hori berehala sortu zen, nahiz eta baziren aurre egin beharreko arriskuak ere. Askotan aipatzen dira horietako hiru: suteak, antzerkiaren garbizalekeria, eta zentsura, batez ere katolikoa.



1. *El cine en el País Vasco*, Santos Zunzunegui. Bizkaiko Foru Aldundia, 1985.

1. *El cine en el País Vasco*, Santos Zunzunegui. Députation forale de Biscaye, 1985.

qui proposaient des spectacles lors des foires et dans leurs étals ambulants. Les kinéoscopes étaient arrivés en 1895, le kinétographe au milieu de l'année 1896, et les spectacles de lanternes magiques, de dioramas et de panoramas étaient bien antérieurs<sup>7</sup>. Ainsi, le cinéma survécut au Pays Basque pendant près d'une décennie en tant que spectacle de foire, et les baraques itinérantes contribuèrent à son succès populaire. Ses tarifs abordables attirèrent les classes ouvrières, mais il attira également la curiosité des classes plus aisées en quête d'un divertissement destiné à tous, sans distinction. Malgré les obstacles auxquels il fut confronté, tels que les incendies, l'opposition des puristes du théâtre et la censure, principalement d'orientation catholique, la popularité incontestable de l'art cinématographique s'étendit rapidement.

## Zinema mutuaren alditik Gerra Zibilera

Orain arte, batez ere Euskal Herriko zinema-emanaldiei buruz aritu gara. Denboran aurrera eginez, egokia da ekoizpen propioko lehen saiakerekin hitz egitea, nahiz eta zinemak, industria gisa, ez zuen lortu tokiko burgesiaren interesa piztea. Urte horietan, hori bai, halako irakite kultural bat zegoen, batez ere Bilbon. 1910ean, Bilboko Euskal Artisten Elkarteak sortu zen, eta bertan euskal kulturako izen garrantzitsu batzuk izan ziren, eta 1917an gerora interesa piztuko digun norbait sartu zen, Nemesio Sobrevila. Urte horretan berean, Bilbon bertan, *Hermes* aldizkaria sortu zen, Santos Zunzunegiren ustez, Euskal Herriko kulturaren aurrekaririk ez zuen dinamizatzailea izango zena.

Urtebete geroago, 1918an, Eusko Ikaskuntzaren I. Kongresua egin zen Oñatin, eta bertan era guztietako gaiak eztabaidatu ziren: etnografia, filologia, folklorea eta artea. Zinemarako gune bat ere izan zen, eta kongresu horretatik sortu zen, Eusko Ikaskuntzaren eskutik, Euskal Herriko eskualde ezberdinetako dantzak jasoko zituzten zine-zintak inprimatzea proposatu baitzen, gero horiek aztertu eta kontserbatzeko<sup>8</sup>. Manuel Ynchausti arduratu zen dokumental etnografiko primitibo haiek filmatzeaz 1923 eta 1928 bitartean<sup>9</sup>. *Eusko Ikusgayak* izenpean egindako film laburrok ohitura, dantza, joko eta kirolen erretratu goiztiarra egin izanaren meritua dute. Haien hedapena, praktikan, Eusko Ikaskuntza elkarteak berak egindako proiektio pribatuetara mugatu zen.

### TRIANGELU POLITIKO BAT FIKZIOZKO EUSKAL ZINEMA MUTUAN

*Pour don Carlos-en (La capitana Alegría, 1921)*<sup>10</sup> zaharberitzeak, 2016an aurkitutako kopia osatugabeetatik abiatuak, zenbait galdera birplanteatzea ekarri du Euskal Herrian filmatutako fikziozko lehen film luzea izan zitekeenari buruz, euskal jatorriko norbaitek zuzenduta, zati batean euskal diruarekin ekoitzia eta nagusiki euskal gai bati buruzkoa<sup>11</sup>. Film hau sarritan Jaime de Lasuen eta Musidora elkarrekin zuzendua izan balitz bezala aipatu bada ere, egiletzan askoz ere paper garrantzitsuagoa egotzi izan zaio emakumeari. Arrazoiak pisuzkoak dira: zuzendaria, gidoigilea, ekoizlea eta interpretea izan zen; surrealisten musa, Louis Feuillade-ren *Les vampires* (1915) filmean *vamp* rola jokatu zuenetik.

Musidora bere askatasun sortzailearen bila zebilen artista izan zen, 1918an Société des Films Musidora sortu zuenean; geroago, Henri Langlois-en kolaboratzailea izan zen Frantziako Zinematekan<sup>12</sup>. Jaime de Lasuen karlista bat izan zen, jatorri euskalduneko Viareggio-n (Italia) jaio zen arren; Pierre Benoit izen bereko eleberraren egileari Hirugarren Karlistaldiaz dokumentatzen lagunduko zion, eta horregatik Musidorarentzat ere baliagarria izan bide zen lokalizazioak, tokiko konplizitateak, uniformeak eta finantziarioa bilatzeko orduan. Lasuenek zinemagile gisa egindako ibilbidea Musidorarekin egindako kolaborazioetara mugatzen da<sup>13</sup>. Hala

2. *Pour Don Carlos (La capitana Alegría)*  
(Jaime de Lasuen,  
Musidora, 1921)



## De la période muette à la guerre civile

Jusqu'ici, nous avons essentiellement fait référence aux projections cinématographiques ayant eu lieu au Pays Basque. Plus en avant dans le temps, il convient de mentionner les premières tentatives d'autoproduction, alors même que le cinéma en tant qu'industrie n'était guère parvenu à intéresser la bourgeoisie locale. Cette période fut marquée par une certaine effervescence culturelle, notamment à Bilbo. En 1910 fut créée, à Bilbo, l'Association des Artistes Basques, réunissant certaines figures éminentes de la culture basque, rejointes dès 1917 par une personnalité sur laquelle nous nous pencherons plus tard, Nemesio Sobrevila. La même année, le premier numéro de la revue *Hermès* fut publié à Bilbo. Selon Santos Zunzunegui, cette publication joua un rôle sans précédent dans la revitalisation de la culture du Pays Basque.

Un an plus tard, en 1918, à Oñate, le 1<sup>er</sup> Congrès d'Études Basques offrit l'occasion d'explorer des sujets aussi divers que l'ethnographie, la philologie, le folklore et l'art. Le domaine du cinéma ne fut pas en reste, puisque la Société d'Études Basques *Eusko Ikaskuntza*, issue de ce congrès, proposa de faire imprimer des bandes cinématographiques contenant des enregistrements de danses de différentes régions du Pays Basque, dans le but de les étudier et de les conserver<sup>8</sup>. Manuel Ynchausti fut chargé de filmer ces tout premiers documents ethnographiques de 1923 à 1928<sup>9</sup>. Ces courts métrages, baptisés *Eusko Ikusgayak*, ont le mérite d'avoir su mettre en scène très tôt des coutumes, des danses, des jeux et des sports basques. Leur diffusion fut quasiment limitée à des projections privées organisées par la Société d'Études Basques elle-même.

ere, Jaime de Lasuenek (Jacques Lasseyné kreditu-tituluetan) zuzendari gisa Musidorak baino pisu handiagoa izan zuelako teoria ere defendatu izan da, hala adierazten duten filmaren afixak daudelako (beharbada, garai hartan, oro har eta, zinema-industrian bereziki, zegoen matxismoagatik); filmaketaren tarte batzuetan Musidora ez zegoela frogatzen zuten gutunen aurkikuntzagatik (zuzendaritzakidetasunarekin bateragarria zen hori), eta Musidoraren hasierako lekukotzengatik, hori berretsiko luketelako (ez ordea urte batzuk geroago, autoretza indar handiagoz aldarrikatzen zuela zirudien garaian)<sup>14</sup>. Laburbilduz, ikerketa sakonagoak merezi ditu oraindik 1875 eta 1876 bitartean Don Karlosen defendatzaile sutsua izan zen Alegria kapitainaren abenturen istorio honek.

1923an Enrique Santos-ek *Hispania Films Akademia Zinematografikoa* sortu zuen Bilbon, eta horrek ia berehalako ondorioak izan zituen ekoizpen propioari dagokionez. Arazo ugari sortu ziren arren, ikasle talde batek zinema egiten tematuta jarraitu zuen. Lehen saiakera Alejandro Olabarriak zuzendutako *Un drama en Bilbao* (1923) izan zen. Arrakasta komertzial eskasa izan zuen, nahiz eta ikusleak erakartzen saiatu ziren, bertako aktoreen parte-hartzea iragarri. Gaur egun hamalau minutu pasatxo baino ez dira geratzen melodrama bat izan zela dirudien filmetik, eta arazo ekonomikoak hasieratik nabaritu ziren. Produktoreak, Aureliano Gonzálezek, berriz ere zortea probatzea erabaki zuen *Lolita la huérfana* (1924) filmarekin, eta bera arduratu zen zuzendaritzaz. Beste melodrama bat zen, ustez hunkigarritasunez betea, eta hamar bat minutu baino ez dira geratzen. Komertzialki estreinatu ere ez zen egin.

Aipatu baldin badugu karlismoak, sozialismoak eta euskal nazionalismoak osatzen zuten triangulu politiko horrek XX. mendearen lehen hereneko Euskal Herriarentzat izan zuen garrantzia, zinemak horren berri ematen digulako da, nahiz eta euskal industria zinematografikoa benetan urria izan. Bere enbrioi-egoerak ez du eragozten hamarkadako fikziozko hiru film mutu garrantzitsuenek euskal gizartearen hiru ikuskera desberdin horiek nolabait islatzea. Jada aipatutako *Pour Don Carlos* atzean utzita, *Edurne, modista bilbaina* (Telesforo Gil del Espinar, 1924) Euskal Herri urbano eta industrial bateko langileen munduari erreparatzen zion, eta *El Mayorazgo de Basterretxe-k* (Mauro Azcona, 1928), berriz, baseritar kutsuko euskal giro idealizatu bati. Lehenengoak kutsu tradizionalista agerikoa dauka; bigarrenak, ordea, ez luke sozialismoaren ikuspuntutik ikuspegi ortodoxoa izango, eta hirugarrena ere ez litzateke zehazki euskal film nazionalista izango. Baina egia da azken biek bi norabide horietako bideak seinalatzen dituztela eta horrek 20ko hamarkadako euskal ekoizpen ahula inguruko errealtate sozialari oso atxikia kokatzen duela.

Telesforo Gil del Espinar postetxeko langile bat zen, Bilbon bizi zena eta zinemaren mundua biziki maite zuena. Bizkaiko hiriburuan gutxieneko industria bat sortzeko egin zituen ahaleginen emaitza izango da *Edurne, modista bilbaina* (1924) fikziozko film luzea, Bizkaiko Langileen Batasun Orokorra eratu eta urtebete eskasera. Aureliano González Hispania Films-eko gerentearekin elkartuta, eta El Sitio gizarte liberalean lagunekin egindako apustu batetik abiatuta, Gil del Espinarrek gidoi bat idazteari ekin zion, euskal zinemaren historian lehen aldiz langileen mundua protagonista izango zuena. Eta hautapen hori ez zen inola ere menturazkoa izan, ondo jabeturik hartutako erabakia baizik. Filmaren argumentuak berretsi egiten du pantailatan aurrez inoiz agertu gabeko euskal errealtate soziala heldutasun betean islatzeko ahalegin hori. Garaian hain ohikoa zen elementu melodramatikoren batekin, filma *happy end* batekin ixten zen, klasearteko ezkontza bat barne.

## UN TRIANGLE POLITIQUE DANS LE CINÉMA MUET DE FICTION BASQUE

La restauration de *Pour Don Carlos* (*La capitana Alegría*, 1921)<sup>10</sup>, après la découverte en 2016 de copies incomplètes, nous oblige à reconsidérer certaines questions concernant ce qui pourrait être le premier long métrage de fiction tourné au Pays Basque, co-réalisé par une personne d'origine basque, partiellement produit avec des fonds basques et abordant un thème profondément ancré dans la culture basque<sup>11</sup>. Si le film est souvent présenté comme une coréalisation de Jaime de Lasuen et Musidora, cette dernière eut, semble-t-il, un rôle nettement prépondérant dans sa création. En effet, Musidora fut tour à tour réalisatrice, scénariste, productrice, interprète et muse des surréalistes, depuis son interprétation d'un rôle de vamp dans *Les vampires* (1915) de Louis Feuillade. Artiste en quête de liberté de création, Musidora fonda la Société des Films Musidora en 1918, puis elle collabora avec Henri Langlois à la Cinémathèque Française<sup>12</sup>. Quant à Jaime de Lasuen, il était carliste, d'origine basque bien qu'il soit né à Viareggio (Italie). Il aurait aidé Pierre Benoit, auteur du roman du même nom, à se documenter sur la Troisième Guerre Carliste, c'est pourquoi il se révéla utile à Musidora dans sa recherche de lieux, de publicités locales, d'uniformes et de financements. La carrière de cinéaste de Pierre Benoit se résume à ses collaborations avec elle<sup>13</sup>. Cependant, d'aucuns soutiennent que Jaime de Lasuen (crédité sous le nom de Jacques Lasseyné au générique) joua un rôle plus important que Musidora dans la réalisation du film. Cette hypothèse repose en partie sur l'existence d'affiches du film qui le mentionnent en tant que réalisateur (ce qui pourrait probablement également être attribué au sexisme de l'époque, à la fois dans la société et dans le cinéma) et sur la découverte de lettres qui semblent indiquer l'absence de Musidora à certains moments du tournage (ce qui serait compatible avec une coréalisation). En fin, les premiers témoignages d'elle-même semblent confirmer cette thèse (contrairement à des témoignages recueillis quelques années plus tard, où elle semble revendiquer avec plus de conviction la paternité de l'œuvre)<sup>14</sup>. En somme, ce récit des aventures du capitaine Alegría, fervent défenseur de Don Carlos entre 1875 et 1876, mérite encore des recherches plus approfondies.

La création en 1923 de l'*Académie cinématographique Hispania Films* par Enrique Santos à Bilbo eut un retentissement presque immédiat sur l'autoproduction. Malgré les obstacles rencontrés sur leur chemin, un groupe d'étudiants continua à s'engager dans la réalisation de films. La première tentative fut *Un drama en Bilbao* [Un drame à Bilbao] (1923), réalisé par Alejandro Olabarria, dont le succès commercial fut franchement modeste, malgré l'annonce de la participation d'acteurs du cru pour tenter d'attirer le public. Il ne reste aujourd'hui que quatorze minutes de ce mélodrame, dont les difficultés financières se firent sentir dès le départ. Le producteur Aureliano González décida de retenter sa chance avec *Lolita la huérfana* [Lolita l'orpheline] (1924), dont il assura lui-même la réalisation. Seule une dizaine de minutes de cet autre mélodrame, qui se voulait débordant d'émotions, a été conservée. Le film ne parvint jamais à l'étape de la sortie commerciale.

Nous avons souhaité souligner ici l'importance du triangle politique formé par le carlisme, le socialisme et le nationalisme basque au Pays Basque au cours du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, car le cinéma nous en offre un aperçu, malgré l'insignifiance de l'industrie cinématographique basque à cette époque. Malgré leur caractère embryonnaire, les trois films muets de fiction les plus importants de la décennie reflètent sans conteste ces trois visions différentes de la société basque. À mille lieues de *Pour Don Carlos*, cité plus haut, *Edurne, modista bilbaina* [Edurne, couturière de Bilbao] (Telesforo Gil del Espinar, 1924) met en exergue le monde ouvrier d'un Pays Basque urbain et industriel, tandis que *El Mayorazgo*

*Edurne, modista bilbaína* Euskal Herriko zinema-areto askotan estreinatatu zen (hiru hiriburuetan, baita Gernikan eta Irunen ere) eta diru-sarreak inbertitutako kapitala baino bost aldiz handiagoak izan ziren. Euskal prentsaren kritika ere nahiko atsegina izan zen filmarekin, nahiz eta bere akats batzuk ez ziren oharkabeen pasatu, askotan filmak izandako aurrekontu-zailtasunenei egotziak. Batzuek *Edurne, modista bilbaína* filmean ikusi dute historia guztian oinardekoak aurkitu dituen euskal zinemaren bide bat<sup>15</sup>. Gil del Espinarren ideia, Euskal Herri oso ugaria zen baina, aldi berean, zinemak oso ahaztuta zeukan langile klase hiritar bati kamera eskaintzea, anbizio ez batere baserritarraz hornitu zuen<sup>16</sup>.

Telesforo Gil del Espinarrek, lehen ekoizpenaren ondoren, zinemaren mundua utzi bazuen ere, bere gogo beroaren hazia argazkilari gazte bategan hazi zen: *Edurne, modista bilbaína* filmean zuzendari laguntzailea izandako Mauro Azcona-rengan. Berak eta bere anaia Victorrek Estudios Azcona ekoiztetxea sortu zuten Barakaldon. *El Mayorazgo de Basterretxe* bezalako asmo handiko proiektu bati ekin aurretik, Azcona anaiek hainbat dokumental eta publizitate-film labor filmatu zituzten 1925 eta 1928 bitartean. Aipatzekoa da azken horietako batzuk *spot* primitibo modukoak zirela, eta aldi berean hainbat produktu sustatzeko originaltasuna zutela (*Los apuros de Octavio*). Esan bezala, *El Mayorazgo de Basterretxe* izan zen Azcona anaien ekintzarik handiena. Pierre Lhande jesuitaren *Mirentxu* nobelatik abiatuta –frantsesez 1914an argitaratua eta gaztelaniara 1917an itzulia–, Esteban Muñozek XIX. mendearen erdialdean girotutako istorio baterako gidoia idatzi zuen.

3. *Edurne, modista bilbaína* (Telesforo Gil de Espinar, 1924)

**EDURNE**

**IDEAL CINEMA**  
BERMEO

El domingo 15 Marzo de 1925  
RENTENCIAMIENTO CINEMATOGRAFICO  
SESIONES  
INFANTIL: A las 3 de la tarde  
de 7 en adelante CONTINUA

1. Se proyectará una magnífica revista deportiva y de costumbres vascas, conteniendo la visita oficial al país vasco, bailes regionales, VISTAS DE LA CASA DE JUNTAS Y UNA PROCESSION DE BUENAS CEBERRADA EN GUERNICA.

2. La granísima película vasca

**EDURNE**  
MODISTA BILBAINA

(SEETE PARTES)

La película de mayor éxito de la temporada, habiendo alcanzado 12 exhibiciones en Bilbao.

EDURNE que tiene un argumento original y sugestivo ha recogido en sus cuadros todos los edificios, edificios de Vizcaya, pascos, mareas y fábricas de la región. Aparece también la comedia de San Sebastián, la de los Campos Elíceos, Campo de Fútbol de San Mamés, etc.

EDURNE es la película que recordará Vd. siempre. Su acción se desarrolla en el encantador gentileño de nuestros valles y montañas, siendo la mejor descripción del país vasco.

**LICEO DE GUERNICA**

El jueves 19 Febrero de 1925  
RENTENCIAMIENTO CINEMATOGRAFICO  
A las 6 y 9  
dos únicas sesiones extraordinarias

1. Se proyectará una magnífica revista deportiva y de costumbres vascas, conteniendo la visita oficial al país vasco, bailes regionales, VISTAS DE LA CASA DE JUNTAS Y UNA PROCESSION DE BUENAS CEBERRADA EN GUERNICA.

2. La granísima película vasca

**EDURNE**  
MODISTA BILBAINA

(SEETE PARTES)

La película de mayor éxito de la temporada, habiendo alcanzado 12 exhibiciones en Bilbao.

EDURNE que tiene un argumento original y sugestivo ha recogido en sus cuadros todos los edificios, edificios de Vizcaya, pascos, mareas y fábricas de la región.

Aparece también la comedia de San Sebastián, la de los Campos Elíceos, Campo de Fútbol de San Mamés, etc.

No dejéis de ver **EDURNE** es la mejor descripción del país vasco.

**GUERNIQUES**

PRECIOS DE COSTUMBRE

**Hispania Film Bilbao**

Fotografías

*de Basterretxe* [L'ainé de Basterretxe] (Mauro Azcona, 1928) affiche l'ambiance idéalisée d'un village basque. Le premier présente une influence traditionaliste marquée, tandis que le second ne correspond pas réellement à une vision orthodoxe du socialisme. Quant au troisième, il ne peut être strictement considéré comme un film nationaliste basque. Toutefois, les deux derniers films semblent ouvrir la voie dans ces deux directions, ce qui associe étroitement la maigre production basque des années 1920 à la réalité sociale qui l'entoure.

Telesforo Gil del Espinar, employé de la Poste demeurant à Bilbo, était passionné par le monde du cinéma. Un an à peine après la création officielle de l'Union Générale des Travailleurs de Biscaye, ses efforts visant à établir une petite industrie dans la capitale biscayenne portèrent leurs fruits avec la sortie du long métrage de fiction *Edurne, modista bilbaína* (1924). En collaboration avec Aureliano González, directeur d'Hispania Films, et sur la base d'un défi lancé par des amis de la société libérale El Sitio, Gil del Espinar entreprit de rédiger un scénario qui, pour la première fois dans l'histoire du cinéma basque et en toute conscience, aurait pour personnage principal le monde ouvrier. L'intrigue du film confirme cette tentative de refléter une réalité sociale basque qui, bien qu'arrivée à maturité, n'avait encore jamais été présentée à l'écran. Le film a recours à des éléments mélodramatiques très usités à l'époque, et se termine sur un beau *happy end* comprenant un mariage mixte entre personnes de classes sociales différentes.

*Edurne, modista bilbaína* sortit dans de nombreuses salles du Pays Basque (dans les trois villes principales, mais aussi à Gernika et Irun) et les recettes furent cinq fois supérieures au capital investi. L'accueil de la presse basque fut plutôt bon, même si certains de ses défauts, souvent attribués aux contraintes budgétaires, n'aient pas échappé à la critique. *Edurne, modista bilbaína* est parfois considéré comme le point de départ d'un parcours du cinéma basque qui trouvera par la suite des successeurs tout au long de son histoire<sup>15</sup>. L'idée de Gil del Espinar de mettre en scène une classe ouvrière urbaine très présente au Pays Basque mais largement négligée par le cinéma jusqu'alors, témoigne d'une ambition résolument tournée vers l'urbanité, bien différente de la tradition rurale<sup>16</sup>.

Bien que Telesforo Gil del Espinar ait abandonné le monde du cinéma après sa première réalisation, la graine de son enthousiasme germe chez un jeune photographe assistant réalisateur sur *Edurne, modista bilbaína*, Mauro Azcona. Son frère Víctor et lui créent la société de production Estudios Azcona de Barakaldo. Avant de se lancer dans un projet aux ambitions considérables comme *El Mayorazgo de Basterretxe*, les frères Azcona tournent plusieurs documentaires et courts métrages publicitaires entre 1925 et 1928. Il est à noter que l'un de ces derniers étaient une sorte de *spot* primitif dont l'originalité consistait à faire la promotion de plusieurs produits simultanément (*Los apuros de Octavio*). Comme nous l'avons dit plus haut, la plus grande entreprise dans laquelle les frères Azcona se soient aventurés est *El Mayorazgo de Basterretxe*. Esteban Muñoz s'inspire du roman *Mirentxu* du jésuite Pierre Lhande, publié en français en 1914 et traduit en espagnol en 1917, pour écrire le scénario de son récit situé au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

Plusieurs historiens du cinéma ont considéré ce film comme une expression claire du nationalisme basque. Ainsi, selon Emmanuel Larraz, le film est un mélodrame qui exalte les vertus des paysans basques et témoigne de la force du nationalisme basque à cette époque<sup>17</sup>. De nombreux éléments du film renvoient à cette idéologie et il ne fait aucun doute qu'il aurait été inconcevable sans une implantation importante du nationalisme au Pays Basque à cette époque. Citons ainsi la conscience « basquiste » clairement présente dans le scénario, la publicité ou les intertitres, ainsi que « l'antimaketisme » ou xénophobie

Hainbat zinema-historialarik euskal nazionalismoaren adierazpen argia ikusi dute film honetan. Hala, Emmanuel Larraz-ek dio euskal nekazarien bertuteak goraiatzaren dituen eta une hartan euskal nazionalismoak zuen indarraren testigantza ematen duen melodrama bat dela<sup>17</sup>. Baiki, ez dira gutxi ideologia horretara garamatzaten datuak, eta, zalantzarik gabe, filma pentsaezina izango litzateke nazionalismoa Euskal Herrian, mende hura hain aurreraturik, ondo ezarrita egon izan ez balitz. Teoria horren oinarriak honako hauek lirateke: kontzientzia euskaltzale argia gidoian, publizitatean eta tartekako tituluetan; lehen euskal nazionalismoaren maketoen aurkako jarrera; eta landa-giroaren idealizazioa, tradizioei, Jainkoarekiko fedeari eta baserriarekiko maitasunari lotua.

Aipatutako datu horiek guztiek *El Mayorazgo de Basterretxe*-k filiazio nazionalista duela pentsatzera eramaten gaitzakete. Hala ere, merezi du hipotesi hori zalantzan jar zezaketen beste batzuk gogoratzea: Mauro Azconak uste zuen bere filmak «Euskal Herrian zein handik kanpo gustatu behar zuela»<sup>18</sup>, euskal giro tradizionalaren idealizazioa ez zen nazionalismoaren indarren monopolioa<sup>19</sup>, eta haren datu biografikoek ez dute pentsarazten euskal abertzaleen ideiek hertsiki konprometitutako gizona zenik (Pasionaria Erregimentuko komisario politikoa izan zen, Gerra Zibilean hango sail zinematografikoa antolatzeke, eta SESBen hil zen, 1982an<sup>20</sup>).

Espainiako Bigarren Errepublikaren sorrera Euskal Herriari estuki lotuta egon zen. Donostiako Itunak, 1930eko abuztuaren 17koak, handik kilometro gutxira, Eibarren, Bigarren Errepublika aldarrikatu zen lehen herrian, 1931ko apirilaren 14an gorenera iritsi zen bidea prestatu zuen. Hala ere, erregimen berriaren bost urteko bizitza oso gatazkatsua gertatu zen euskal lurretan. Are gehiago, erregimen hura eraisteko ahalegin handienak egin zituzten indarrek hemen aurkitu zituzten beren euskarririk sutsuenetako batzuk. Euskal hiriburuek bozkariozko adierazpenekin hartu zuten: sozialistak, errepublikanoak eta nazionalistak nahasian, etorkizunari buruzko oso ideia desberdinekin. Indar politiko horietako bakoitzak erregimen berriari ikusi nahi izan zuen bere irrika politikoak berehala lortuko zirela, nahiz eta sarritan bateraezinak izan. Laster iritsi ziren desengainuak<sup>21</sup>.

## EUZKADI (1933) ETA BESTE DOKUMENTAL BATZUK

Testuinguru zalapartatsu horretan sortu zen euskal film bati buruzko xehetasunak emango ditugu, garai honetaz aritzeko. Hainbat arrazoik justifikatzen dute arreta berezi hori; *Euzkadi*, Teodoro Ernardorenarena, aurrekari argia da Gerra Zibileko euskal propaganda nazionalistaren zinemari dagokionez, eta Errepublika garaian borroka ideologikoaren tresna kontziente gisa ekoizitako lehen film luzea ere bada. Hain eduki politiko handiko pelikula baten sorrera ere gertaera politikoen ondorio da. Teodoro Ernardorenak berak Santos Zunzunegiri kontatu zionez, guztiaren jatorrian, 1933ko Aberri Egunaren ospakizuna egon zen. Espero zen elkarretarzte nazionalista handiaren testigantza bizia eta ukaezina lortzea zen kontua<sup>22</sup>. Filma, bere alderdiaren laguntza ekonomikoari



5

5. Teodoro Ernardorena irratian, 1935.



4

4. *El Mayorazgo de Basterretxe* (Mauro Azcona, 1928)  
5. Teodoro Ernardorena dans la radio, 1935.

envers les immigrants espagnols, caractéristique du premier nationalisme basque, ou l'idéalisation du milieu rural associé aux traditions, à la foi en Dieu et à l'amour de la ferme.

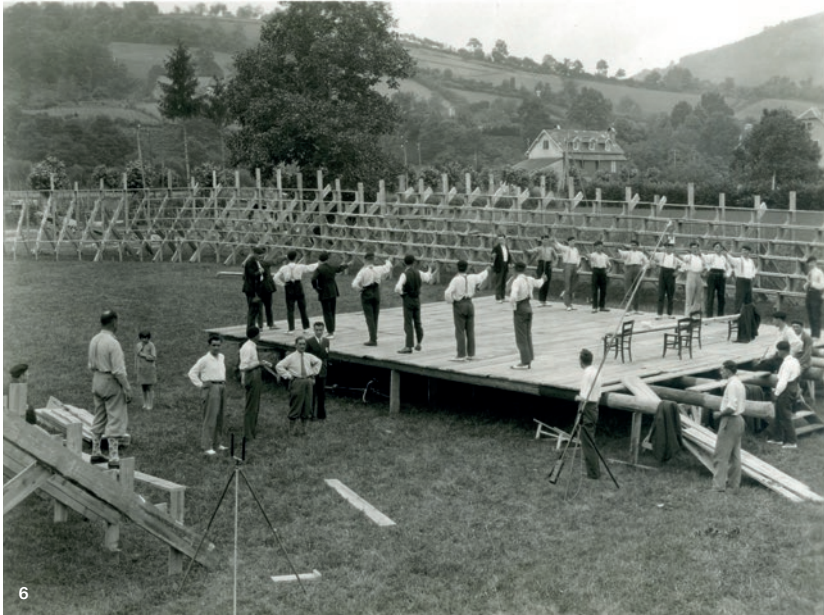
Tous ces éléments pourraient nous conduire à considérer la filiation nationaliste d'*El Mayorazgo de Basterretxe*. Il convient cependant de relever d'autres composantes qui vont potentiellement à l'encontre de cette hypothèse : Mauro Azcona estimait que son film « devait plaire autant au Pays Basque qu'à l'extérieur »<sup>18</sup>, l'idéalisation de l'environnement basque traditionnel n'était pas le monopole des forces nationalistes<sup>19</sup> et les données biographiques disponibles au sujet d'Azcona n'indiquent pas qu'il fut un homme engagé dans la défense des idées nationalistes basques (il fut commissaire politique du Régiment Pasionaria pour l'organisation de sa section cinématographique pendant la Guerre Civile et mourut en URSS en 1982<sup>20</sup>).

La naissance de la Seconde République espagnole est étroitement liée au Pays Basque. Le Pacte de Donostia-San Sebastián du 17 août 1930 ouvrit une voie qui atteindrait son apogée le 14 avril 1931 à quelques kilomètres de là, à Eibar, première ville où fut proclamée la Seconde République.

Pourtant, les quelques années de vie du nouveau régime furent très conflictuelles en terres basques, au point même que les forces qui contribuèrent le plus à son effondrement trouvèrent au Pays Basques certains de leurs soutiens les plus fervents. Les capitales basques accueillirent la Seconde République avec des manifestations de joie où se mêlaient socialistes, républicains et nationalistes, qui nourrissaient des visions d'avenir très différentes. Chacune de ces forces politiques voulait voir dans le nouveau régime la réalisation immédiate de ses désirs politiques, pourtant souvent incompatibles. Les déceptions ne se firent pas attendre<sup>21</sup>.

## EUZKADI (1933) ET AUTRES DOCUMENTAIRES

C'est dans ce contexte tumultueux que vit le jour le seul film basque que nous étudierons en détails pour cette période. Plusieurs raisons justifient cette attention particulière. Non seulement *Euzkadi*, de Teodoro Ernardorena, constitue un précédent évident au cinéma de propagande nationaliste basque de la Guerre Civile, mais il est également le premier long métrage produit pendant la République comme instrument conscient de lutte idéologique. La naissance d'un film à la charge politique aussi prononcée résulte également d'événements politiques. Comme Teodoro Ernardorena lui-même l'expliqua à Santos Zunzunegui, tout commença avec la célébration de l'Aberri Eguna (journée de la patrie) en 1933. Il souhaitait recueillir un témoignage vivant et incontestable de la grande concentration nationaliste attendue<sup>22</sup>. Le film doit davantage à la volonté inébranlable de son réalisateur qu'au soutien financier de son parti. En effet, la participation du Gipuzko Buru Batzar s'étant limitée à un parrainage nominal, il semble que le PNV ne mesura pas immédiatement l'intérêt propagandiste



6. *Au Pays des Basques*  
(Maurice Champreaux,  
1930)

baino gehiago, zuzendariaren borondate pertsonal sutsuari zor zitzaion. Gipuzko Buru Batzarraren papera babes nominal batera mugatu zen, eta begien bistakoa da hasieran EAJ ez zela gauza izan filmak izan zezakeen propaganda-interesa ikusteko. Ernardorenak, lanbidez dentista, bere baliabide propioekin egin behar izan zien aurre gastu guztiei. Alde horretatik, proiektua, oro har, ekimen pribatua baino ez zen izan, nahiz eta islatu nahi izan zuen *dokumentu-errealitatea* EAJren ikuspegiarekin guztiz bat zetorren ikuspegi baten ondorio izan. Komertzialki, *Euzkadi* Donostian estreinatua zen, 1933ko abenduaren 22an. Prentsa nazionalistak gogo biziz hartu zuen filma. Dokumentala eta egia uztartuz, *El Día* egunkari nazionalistak honela laburbildu zuen: «*Euzkadi es Euzkadi*»<sup>23</sup>. Hala ere, Teodoro Ernardorenaren abenturak ez zuen ez ondorengorik ez erreplikarik izan Errepublikak artean bizirik iraungo zuen bi urteetan. Euskal Herrian gerraren azken hilabeteak iritsi zirenean, EAJk, Euzkadiko Gobernu autonomoaren alderdi nagusiak, propagandarako makineria jarri ahal izan zuen martxan zinemaren bitartez, Ernardorenak jorratutako gai batzuk berriro hartuz, hiru urte lehenago etenda geratu zen bide ireki hartatik.

Labur-labur bada ere, aipatzekoak dira zinema soinudunerako trantsizio-urteetan agertu ziren beste titulu batzuk, arrazoi bategatik edo besteagatik hemen aztertzen ari garenerako interesa dutenak. Maurice Champreaux-en *Au Pays des Basques* (1930) filmak, batez ere landa-eremuetan filmatuak, euskarazko elkarrizketak erregistratu zituen lehen filma izatearen meritua du, eta euskal gaiei buruzko geroko beste dokumental batzuetarako iturria izan zen<sup>24</sup>.

Tokiko albistegiaren adibide ona dira *Reportajes Mezquiriz de última hora* (*Azken orduko Mezquiriz erreportajeak*); Bilbon bizi zen Miguel Mezquiriz tafallarrak 1935ean eginak, Gerra Zibilean bere kamera matxinatutako indarren zerbitzura jarriarik. Azkenik, 36ko maiatzean *Sinfonía vasca* estreinatua zen, Adolf Trotz-ek zuzendua eta José Luis Durok ekoitzia. Azken

du film. Ernardorena, dentiste de profession, dut couvrir toutes les dépenses avec ses propres ressources. Ainsi, le projet fut en réalité le fruit d'une initiative privée, même si la réalité *documentaire* qu'il tentait de capter correspondait parfaitement à la vision du PNV.

*Euzkadi* fut inauguré à Donostia-San Sebastián le 22 décembre 1933, suscitant un enthousiasme considérable auprès de la presse nationaliste. Associant documentaire et expression de vérité, le journal nationaliste *El Día* résume son impact en ces termes : « *Euzkadi, c'est Euzkadi* »<sup>23</sup>. Pourtant, l'aventure de Teodoro Ernardorena ne connaîtra ni descendance ni réplique dans les deux années qui restait à la République. Ce n'est que lors des derniers mois de la guerre au Pays Basque que le PNV, principal parti du Gouvernement autonome d'Euzkadi, finit par mettre en place une machinerie de propagande à travers le cinéma, reprenant certains des thèmes abordés par Ernardorena et ravivant une voie qui avait été mise entre parenthèses trois ans plus tôt.

Il convient de mentionner ici, même brièvement, quelques autres titres de ces années de transition vers le cinéma parlant, car ils présentent, pour diverses raisons, un intérêt au regard du sujet qui nous occupe. *Au Pays des Basques* (1930) de Maurice Champreaux, essentiellement filmé en milieu rural, a le mérite d'être le premier film à avoir enregistré des dialogues en basque, ce qui en fit une véritable mine pour d'autres documentaires réalisés plus tard sur des thèmes basques<sup>24</sup>. Les *Reportajes Mezquiriz de última hora* [Reportages Mezquiriz de dernière minute] constituent en 1935 un bon exemple d'actualités locales réalisées par Miguel Mezquiriz, originaire de Tafalla et vivant à Bilbo, qui mit sa caméra au service des forces insurgées pendant la Guerre Civile. Enfin, en mai 1936, le film *Sinfonía vasca* [Symphonie basque], réalisé par Adolf Trotz et produit par José Luis Duro, vit le jour. Son affiliation nationaliste fut largement remise en question jusqu'à ce que l'historien Santiago de Pablo conclue que l'idéalisation basque du film, bien qu'elle ne fut pas nationaliste, pourrait toutefois servir, quelques années plus tard, les intérêts du PNV en exil<sup>25</sup>. Le film avait été porté disparu jusqu'à ce que le chercheur Andoni Elezcano en trouve une copie à la cinémathèque espagnole en 2013<sup>26</sup>.

## LE CINÉMA DE PROPAGANDE DE LA GUERRE CIVILE

Les caractéristiques qui furent celles de la Guerre Civile au Pays Basque n'eurent pas d'équivalent dans la zone républicaine. Bien que ces particularités se soient limitées à une courte période, elles n'en furent pas moins profondes par rapport à d'autres régions en lutte contre le fascisme après le 18 juillet 1936, où les insurgés tentèrent de renverser par la force des armes la démocratie représentée par la Seconde République. Le professeur José Luis de la Granja souligne quatre aspects distinctifs évidents, notamment après la formation du premier Gouvernement Basque de l'histoire en octobre 1936<sup>27</sup>. Toutes ces spécificités nous aident à comprendre le paysage cinématographique qui se dessina sur les terres basques : respect vis-à-vis de l'Église et guerre entre catholiques ; absence de révolution sociale ; pluralisme politique plus important que dans d'autres zones sous législation républicaine ; et enfin, justice d'exception modérée. Il est tout à fait remarquable que le parti politique ayant assumé la direction de la lutte contre les insurgés (PNV) ait pris cette responsabilité non pas par loyauté envers la République espagnole, mais parce que c'était elle qui avait approuvé le Statut d'Autonomie (octobre 1936), ce qui était impossible avec la droite au pouvoir, comme l'avaient prouvé les expériences précédentes. En réalité, chacune des particularités indiquées trouve son reflet dans la nature politique même du Parti

honen filiazio nazionalistaz zalantza ugari izan dira, harik eta Santiago de Pablo historialariak ondorioztatu zuen arte, hala izan gabe, haren idealizazio euskaltzaleak balio zezakeela, urte batzuk geroago, erbesteko EAJren interesetarako<sup>25</sup>. Filma desagertutzat eman zen harik eta Andoni Elezcano ikertzaileak, 2013an, Espainiako Filmategian kopia bat aurkitu zuen arte<sup>26</sup>.

## GERRA ZIBILEKO PROPAGANDA-ZINEMA

Euskal Herriko Gerra Zibilak ezaugarri paregabeak hartu zituen eremu errepublikarrean. Berezitasun batzuk mamitu ziren aldia oso luzea izan ez bazen ere, beste eremu batzuekiko desberdintasun sakonak zeudela esan daiteke, 1936ko uztailaren 18an matxinatuak Bigarren Errepublika ordezkatzeko demokrazia armaz eraisten saiatu zirenen faxismoaren aurkako borrokan. Jose Luis de la Granja irakasleak berezitasun horiek ageriko ziren lau alderdi nabarmendu ditu, batez ere 1936ko urriaren historiako lehen Eusko Jaurlaritza osatu ondoren<sup>27</sup>. Horiek guztiek lagun diezagukete euskal lurraldeetan planteatu zen panorama zinematografikoa ulertzen: Elizarekiko errespetua eta katolikoen gerra katolikoen aurka; iraultza sozialik ez izatea; aniztasun politiko handiagoa, legeria errepublikarraren mende zeuden beste eremu batzuetan baino; eta salbuespeneko justizia moderatua. Guztiz garrantzitsua da matxinatuen aurkako borrokaren lidergoa hartu zuen alderdi politikoak (EAJ) hori egin izana, ez hainbeste Espainiako Errepublikarekiko leialtasunagatik, baizik eta hark onartu zelako Autonomia Estatutua (1936ko urriaren), eskuindarrak boterean izanik ezinezkoa baitzen, aurreko esperientziak erakutsi zuten bezala. Egia esan, aipatutako berezitasun bakoitzak, funtsean, Euzko Alderdi Jeltzalearen izaera politikoan du bere isla: katolikoak ziren jatorriz alderdi gisa, eta XIX. mendearen amaierako izaera kontserbadore eta antikapitalistak bilakaera nabarmena izan zuen demokrazia kristau eta liberalaren postulatuen onartze aldera (horrek gerra humanizatze ahalegina ere azalduko luke).

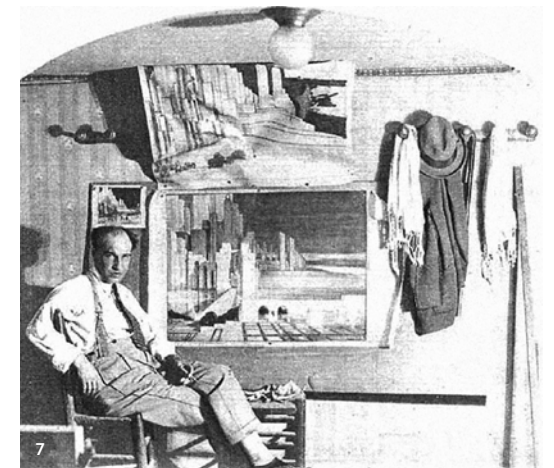
Eusko Jaurlaritzaren jardunak bederatzita hilabete eskas baino ez zuen iraun bere kontrolpean zeukan lurraldean. Hala ere, ez litzateke ahaztu behar Gobernu autonomoaren lanak ez zirela amaitu Bizkaia frankisten eskuetan erori zenean, baizik eta Espainiako Gerra Zibila amaitu arte luzatu zirela, baita erbestean ere. Are gehiago, euskal zinema-propagandaren proiekturik garrantzitsuenak Bilbo erori ondoren sortu ziren. Santiago de Pablo Euskal Herriko Unibertsitateko irakaslearen ikerketak aurrerapauso itzela izan dira gaiari buruz dugun ezagutzan. Komeni ere komeni da hemen azpimarratzea, etorkizuneko edozein ikerketa haren irakaskuntzen zordun izango baita, batez ere bere *Tierra sin paz* [Bakerik gabeko lurra] (2006) lana argitaratu zenetik, eta, jakina, ondorengo ildoak ere horren zordun dira. Propagandarako ahalegina esandakoa baino askoz ere garrantzitsuagoa izan zen, eta ekimen horretatik sortutako, bukatuta egon ala ez, film eta erreportajeen zerrenda batek lehen ideia bat eskain dezake: *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* (1937), *Semana Santa en Bilbao* [Aste Santua Bilbon] (1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938). Bestalde, amaitu gabe edo osatu gabe bide daude: *Euzkadi y su primer Gobierno I y II* [Euzkadi eta bere lehen Jaurlaritza I eta II], *La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III* [Gerra Euskadin. Orduko antolaketa militarra I, II eta III], *Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III, Sanidad militar (1ª y 2ª parte)* [Euskadiko Gobernua. Gizarte-laguntza I, II eta III, Osasun militarra (1. eta 2. zatik)]<sup>28</sup>.

Nationaliste Basque : les membres du parti étaient catholiques, et leur nature conservatrice et anticapitaliste de la fin du XIXe siècle avait clairement évolué vers une acceptation des postulats de la démocratie chrétienne et libérale (ce qui expliquerait également leur tentative d'humanisation de la guerre).

L'activité du Gouvernement Basque sur son territoire dura neuf mois à peine. Toutefois, le travail du gouvernement autonome ne cessa pas avec la chute de la Biscaye aux mains des franquistes. Au contraire, elle se poursuivit jusqu'à la fin de la Guerre Civile, même en exil. Signalons même que les projets les plus importants de la propagande cinématographique basque émergent après la chute de Bilbao. Les recherches menées par le professeur de l'Université du Pays Basque Santiago de Pablo représentent une avancée considérable dans nos connaissances sur le sujet. Il convient de le souligner ici, car toutes les études postérieures sont redevables à ses enseignements, en particulier après la publication de son ouvrage *Tierra sin paz* (2006). Naturellement, les lignes qui suivent ne font pas exception à cette règle.

L'effort de propagande fut beaucoup plus important que ce qui avait été annoncé, comme en atteste toute une liste des films et de reportages issus de cette initiative : *Entierro del benemérito sacerdote vasco José María de Korta y Uribarren, muerto en el frente de Asturias* [Enterrement du distingué prêtre basque José María de Korta y Uribarren, mort sur le front des Asturies] (1937), *Semana Santa en Bilbao* [Semaine Sainte à Bilbao] (1937), *Guernika* (1937), *Elai-Alai* (1938), *Euzko Deya* (1938), ainsi que les ouvrages inachevés *Euzkadi y su primer Gobierno I y II, La guerra en Euzkadi. Su organización militar I, II y III, Gobierno Euskadi. Asistencia social I, II y III, Sanidad militar (1ª y 2ª parte)* [Euzkadi et son premier gouvernement I et II, La guerre en Euzkadi. Son organisation militaire I, II et III, Gouvernement d'Euzkadi. Assistance sociale I, II et III, Santé militaire (1ère et 2ème partie)]<sup>28</sup>.

Citons certaines figures de cette démarche : Manuel Irujo (PNV), Nemesio Sobrevila (réalisateur), Eduardo Díaz de Mendibil (PNV), Petiot (opérateur), José María Beltrán (opérateur) ou encore Agustín Ugartechea (cinéaste amateur et membre du PNV). Le responsable principal fut l'architecte et réalisateur Nemesio Sobrevila, qui s'était distingué à la fin des années 1920 avec deux films très originaux : *Al Hollywood madrileño* [Au Hollywood madrilène] (1927) et *El sexto sentido* [Le Sixième sens] (1929). Il quitta sa résidence de Biarritz en mars 1937 pour se mettre au travail. L'affiliation politique exacte du réalisateur de *Guernika*



7. Nemesio Sobrevila, 1937.

Ahalegin horren protagonistetako batzuk honako hauek izan ziren: Manuel Irujo (EAJ), Nemesio Sobrevila (zuzendaria), Eduardo Díaz de Mendibil (EAJ), Petiot (operadorea), José María Beltrán (operadorea) eta Agustín Ugartetxea (zinemagile amateurra eta EAJko kidea). Arduradun nagusia Nemesio Sobrevila arkitekto eta zuzendaria izan zen, 20ko hamarkadaren amaieran bi film benetan originalekin nabarmendu zena: *Al Hollywood madrileño* (1927) eta *El sexto sentido* (1929). 1937ko martxoan Biarritzeko bizilekua utzi, eta lanari ekin zion. Ez dakigu Gernikako zuzendariaren atxikipen politiko zehatza, baina kausa antifaxistan lagundu nahi izan zuen bere ezagutzekin<sup>29</sup>. 1937. urtearen erdialdean, abian jarri zen Eusko Jaurlaritzako Propaganda Saileko Kabinete Zinematografikoa: handik aurrera, bi egoitza berri izango zituen (Paris etaartzelona), eta Bilbokoa galdu zuen, erortzeko zorian baitzen ordurako. Helburua zen, batez ere *Guernika* [sic] film dokumentalari esker, Europak nazien bonbardaketaren berri izatea eta gerraren izugarrikeria pantailetan ikustea. Ikus zezaten kultu katolikoa errespetatzen zuen eta ordenako alderdi batek iraultza sozialik gabe gobernatzen zuen herri bereizi baten aurkako eraso hura. Eta hori egin zen Bilbo jada erorita zegoen arren, eta filmen helburua atzerriratutako euskaldunentzako nazioarteko elkartasuna bultzatzea besterik ez zen. Eusko Jaurlaritzakartzelona eta Paristik zinema-propagandarako talde bat sortzeko egin zuen ahalegina uste baino askoz handiagoa izan zen. Lan-talde murrizta izan zen, oso aktiboa bere lanean, eta nazioarteko testuingurura egokitutako filmak egiteko talentua bazuena. Guztiek erbestearen zigorrak ordaindu zuten Euzkadi eta Espainiako Errepublikarekiko konpromisoa. Hain zuzen ere, Sobrevila amorraturik atera zen lan-taldetik, Jose Antonio Agirre lehendakariari egindako erasoan eta Eusko Jaurlaritzak bere filmei buruz izan zuen jokabide orokorrarekiko haserrearen ondoren. Irnotasun ideologikoak eta liderrarekiko leialtasunak, gerraren amaieran Agirrek Euskaldunen Emigratio Zerbitzuen buru izendatu zuen Julio Jauregiren (EAJ) erantzun sendoa eragin zuten: berak ez zuen bere bermea emango Sobrevila Txilerantz ontziratzeko, eta herritar espainiar gisa eskaera Espainiar Errefuxiatuak Ebakuatzeko Zerbitzuari (SERE) egitera gonbidatu zuen<sup>30</sup>. Hala ere, azkenean Txilera joatea lortu zuen, Eduardo Díaz de Mendibil eta Concepción Zاراcondegui senar-emazte gazteekin batera. Elkarrekin abiatu ziren, 1939ko uztailaren 15ean, La Pallice-tik (La Rochelle) Valparaisora<sup>31</sup>. Gero, Venezuelara aldatu zen Sobrevila, Txilen ez baitzuen gustuko lanik aurkitu. Geroago, Argentinan bizi izan zen, eta azkenik Euskal Herrira (Donostia) itzuli, eta bertan hil zen, 1969an. Ez zuen zinema gehiagorik egin.

Bost izan ziren Euskal Herriko gerrarako propaganda frankistaren zinemaren adibide nagusiak. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* (1937), FET y de las JONSek (Ofentsiba Nazional-Sindikalistako Batzarren Espainiako Falange Tradizionalistak) ekoitzia, propaganda oldarkorra, amorratua, iraingarria. Kontakizunaren zatirik handienaren filiazio karlistak ez zuen barkatu euskal nazionalismoaren traizioa, *piztiaren* aliatua egina baitzen. Begien bistakoa da filmaren katolizismoa faltsua zela: elizak suntsitu izanaren irudiak agertzen ziren, ikusleak ikus zezan Euskal Herrian ere antiklerikalismoa nahierara zebilela. *Bilbao para España* (1937), Cifesak ekoitzia, oldarkortasun apur bat gutxiago du hizkuntzaren erabileran, baina manikeismotik tanta bat ere ez. Kamerak Bilborako bidean aurkitzen zituen txikizio ugariak *marxismo suntsitzaileak* eraginak ziren. Euskal separatistek beren zaurituak abandonatzen zituzten, hildakoak lurperatu gabe, eta haurrak eta zaharrak *fardelek balira bezala* sartzen zituzten itsasontzietan, ebakuatzeko. Aldiz, Espainiako soldaduek zaurituak artatzen dituzte, hildakoak lurperatzen, eta



8. *Guernika* (Nemesio Sobrevila, 1937)

demeure inconnue, mais on sait qu'il chercha à mettre ses connaissances au profit de la cause antifasciste<sup>29</sup>. Au milieu de l'année 1937 fut mis en place le Cabinet Cinématographique de la Section de Propagande du Gouvernement Basque fut lancé, qui aurait désormais deux nouveaux sièges (à Paris et Barcelone), perdant celui de Bilbao, dont la chute était imminente. L'objectif était, notamment grâce au film documentaire *Guernika*, d'informer l'Europe du bombardement nazi de la ville basque et de montrer l'horreur de la guerre sur les écrans. Il s'agissait de donner à voir l'attaque contre un peuple singulier qui respectait le culte catholique et qui était gouverné par un parti d'ordre n'ayant recours à aucune révolution sociale. Cette démarche fut entreprise alors que Bilbao était déjà tombée, et les films n'avaient d'autre intention que de promouvoir la solidarité internationale envers les Basques expatriés. L'effort du Gouvernement Basque pour créer une équipe de propagande cinématographique à Barcelone et à Paris fut beaucoup plus important qu'on ne le croyait. Il s'agissait d'une équipe peu fournie, extraordinairement active dans son travail et non dénuée de talent dans la réalisation de films adaptés au contexte international. Chacun paya par l'exil son engagement envers Euzkadi et la République espagnole. Ainsi, Sobrevila fut brutalement exclu de l'équipe après avoir attaqué le *lehendakari* José Antonio Aguirre et critiqué l'attitude générale du Gouvernement Basque à l'égard de ses films. La fermeté idéologique et la fidélité au leader entraînèrent une riposte implacable de Julio Jauregui (PNV), qui avait été nommé chef des services basques d'émigration par Aguirre à la fin de la guerre : il refusa de donner son aval pour l'évacuation au Chili de Sobrevila, qu'il invita à postuler en tant que citoyen espagnol auprès du SERE (service espagnol d'évacuation des réfugiés)<sup>30</sup>. Sobrevila parvint malgré tout à embarquer pour le Chili avec sa famille et un jeune couple, Eduardo Díaz de Mendibil et Concepción Zاراcondegui. Ils embarquèrent ensemble à La Pallice (La Rochelle), le 15 juillet 1939, pour Valparaíso<sup>31</sup>. N'ayant trouvé aucun emploi à son goût au Chili, Sobrevila rejoignit le Venezuela. Plus tard, il vécut en Argentine, puis finit par rentrer au Pays Basque (à Donostia-San Sebastián), où il mourut en 1969. Plus jamais il ne fit de cinéma.



haur eta zahar gosetiei jaten ematen diete. Miguel Mezquiriz-en *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* [Bilbo, askapenaren bigarren urteurrenean] filmean (1939), gauza bera dugu, baina gerra irabazi behararen presiorik gabe, ordurako gerra irabazita baitzegoen. Galtzaileei ez zitzaion ahaztuko. Francok Labe Garaietako langileei hitz egiten die engainatuak izan direla esateko. Erregimena gerra-garaipenaren oroitzapen biziaren gainean kokatzen da. Azkenik, bi adibidek Nafarroa bihurtu zuten erabateko protagonista, kausa frankistarekiko atxikimenduari esker: *Homenaje a las Brigadas de Navarra* (1937) eta *Los conquistadores del Norte* (1937).

Euskal erretagoardia frankistan, Donostian zehazki, *Celuloides cómicos* izeneko film labur komiko batzuk ere filmatu ziren. Salbuespena dira, propaganda politikoak monopolizatutako erretagoardiako zinema frankistaren arauarekiko. Jardiel Poncelak, filmean egileak, irudian baino gehiago hitzaren boterean oinarritutako ariketa zinematografikoak eraiki zituen. Haren diskurtsoak, ia beti berak irakurriak, eusten diote narrazioaren pisuari eta ikusizko diskurtso landuagoa sortzeko ezintasun materialetatik eratorritako gabeziak ordeztzen dituzte. Nolanahi ere, egileak estimu handian izan zituen beti zinemaren munduari berak egindako ekarpenak<sup>32</sup>.

On compte cinq exemples significatifs de films de propagande franquiste en faveur de la guerre au Pays Basque. *Frente de Vizcaya y 18 de julio* [Front de Biscaye et 18 juillet] (1937), produit par FET et JONS, porte une propagande agressive, enragée et insultante. La posture carliste défendue sur la majeure partie du récit ne pardonne pas la trahison du nationalisme basque, qui a fait alliance avec *la bête*. Le catholicisme présumé des auteurs était évidemment mensonger : des images de destructions d'églises suggéraient au spectateur que l'anticléricalisme sévissait également au Pays Basque. Si *Bilbao para España* [Bilbao pour l'Espagne] (1937), produit par Cifesa, véhicule un peu moins d'agressivité dans l'usage du langage, il n'en demeure pas moins manichéen. Les nombreux dégâts que la caméra trouve sur son passage dans sa progression vers Bilbo ont été causés par *le marxisme destructeur*. Les séparatistes basques abandonnent leurs blessés, n'enterrent pas leurs morts et embarquent enfants et vieillards dans des bateaux *comme des colis* pour les évacuer. Les soldats espagnols, eux, prennent soin de leurs blessés, enterrent les morts et nourrissent les enfants affamés et les personnes âgées. Dans *Bilbao en el segundo aniversario de su liberación* [Bilbao au deuxième anniversaire de sa libération] (1939), de Miguel Mezquiriz, on retrouve les mêmes éléments, sans la pression de devoir remporter la guerre, puisqu'elle avait déjà été gagnée. Les perdants ne sont pas oubliés. Franco s'adresse aux ouvriers des Hauts Fourneaux pour leur révéler qu'ils ont été dupés. Le régime s'installe sur le souvenir encore vivant de la victoire de la guerre. Enfin, deux films portent la Navarre en héroïne absolue, du fait de son adhésion à la cause franquiste : *Homenaje a las Brigadas de Navarra* [Hommage aux Brigades de Navarre] (1937) et *Los conquistadores del Norte* [Les conquérants du Nord] (1937).

À l'arrière-garde franquiste basque, notamment à Donostia-San Sebastián, des courts métrages comiques intitulés *Celuloides cómicos* [Celluloïdes comiques] furent également tournés. Ils sont l'exception à la règle du cinéma franquiste d'arrière-garde monopolisé par la propagande politique. Leur auteur, Jardiel Poncela, fonde ses exercices cinématographiques davantage sur le pouvoir des mots que sur l'image. Ce sont ses discours, presque toujours lus par lui-même, qui soutiennent le poids de la narration et compensent les lacunes induites par l'impossibilité matérielle de fournir un discours visuel plus élaboré. Quoi qu'il en soit, l'auteur a toujours tenu en haute estime ses propres contributions au monde du cinéma<sup>32</sup>.

## Frankismoko basamortutik piztuerara

Errepublikaren erabateko porrotaren ondorio nagusietako bat diktadura luze eta odoltsu bat ezartzea izan zen, Julián Casanova historialariak «bake ez-zibil luzea» deiturikoa<sup>33</sup>. Eusko Jaurlaritzan erantzukizunak izan zituztenei erbestea, kartzela edo heriotza ekarri zien. Hitz egin dugu gerra osteko euskal propaganda zinematografikoaren arduradunen patuaz. Hurrengo hiru hamarkadetan, Eusko Jaurlaritzak erbestean hartu zituen arlo honetako ekimen bakarrak gerra garaian egindako material sakabanatuak berreskuratzen saiatzera mugatu ziren<sup>34</sup>. Manuel de Irujo eta Eduardo Díaz de Mendibilek ohiko tratua izaten jarraitu zuten, adiskidetasun harreman sendoei esker. Lehenak bigarrenari 1940ko apirilean idatzitako gutun bat oso argigarria gertzen da orain:

«Gerrari buruz hemen bezainbeste dakizue hor (Valparaiso, Txile). Eta Espainiatik egiazko gauza bakarra da kartzelek beteta jarraitzen dutela, jendea marmarrean, atzerriko lagunarte txikietan monarkiaz eta diktadura militarraz hizketan, Falangea buruzagi gisa agintzen. Karlitzak erabat ilunduta eta dagoeneko konspiratzen, gose handia jare eginik, alemanak eta italiarrak negozioen, komunikazioen, poliziaren eta abarren aginpidean... Gerrak Francori eusten dio. Eta gerrak akabatuko du, lehenago bere politikaren baldarkeriak garbitzen ez badu. Baina espero izatekoa da Franco izatea, gerra bezala, denbora luzean<sup>35</sup>.»

Eta halaxe gertatu: bai Francok bai gerrak luze iraun zuten. Hala ere, II. Mundu Gerraren amaierak (1945) ez zuen erregimen frankista erortzea ekarri, politikari nafarrak, gerra garaian euskal buruzagi nazionalista balioko eta aktiboenetako hark, aurreikusitako bezala. Bere politika baldarraren ondorioz ere ez zen Franco erori. Diplomazia aldetik ardatzeko indarrekin lerokatu arren, gerran sartu ez bazen, ez zen izan, historiografia frankistak sinetsarazi nahi izan zuen bezala, Francok Hitlerrekin 1940ko urriaren 23an Hendaian egindako bileran egin zuen euste-maniobra trebearen ondorioz<sup>36</sup>. Espainia lehenik «neutral» eta gero «gerran ez parte-hartzaile» deklaratu bazen, premia hutsagatik izan zen. Francok Afrika iparraldean zituen asmo kolonial neurrigabeek ez zeuden parekaturik fronte ezberdinetan aldeko egoera zeukan alderdi faxistari eman ziezaiokeen laguntza militarrekin.

Espainiak, Gerra Zibilaren amaieratik II. Mundu Gerraren amaierara arte, hegemonia nazional-sindikalistaren aroa deitu izan dena zeharkatu zuen, hau da, Estatu faxista bat sortzeko saiakera, proiektu falangista inposatuz eta erregimenaren jarduera-eremu zabaletan FETen (Espainiako Falange Tradizionalistaren) nonahikotasunaren bidez<sup>37</sup>. Zinematografia Sail Nazionalaren sorrera (1938) paradigmaticoa da: «Francoren buruzagitza egiatan ezarri, eta Estatu Berriaren oinarri faxistak irakatsi nahi zituen zinema ofizial bat ekoizteari ekin zioten<sup>38</sup>». Abian jarri zen egitura burokratiko errepresiboaren xedea kontrol-mekanismoak ezartzea izan zen (zuzeneko zentsura, gidioak gainbegiratzea, nahitaezko bikoizketa, filmatzeko baimenak edo erakusteko lizentziak), paternalismoa eta autarkia nagusi ziren

## De la désolation du franquisme aux premiers signes d'éveil

L'une des conséquences principales de la défaite sans appel de la République fut l'installation d'une dictature longue et sanglante, que l'historien Julián Casanova appelle « la longue paix incivile »<sup>33</sup>. Pour ceux qui assumaient des responsabilités au sein du Gouvernement Basque, cela signifiait l'exil, la prison ou la mort. Nous avons déjà évoqué le sort des responsables de la propagande cinématographique basque après-guerre. Au cours des trois décennies suivantes, les seules initiatives prises par le Gouvernement Basque en exil en la matière se résumèrent à tenter de récupérer le matériel épars élaboré pendant la guerre<sup>34</sup>. Manuel de Irujo et Eduardo Díaz de Mendibil continuèrent à entretenir des rapports réguliers, du fait de leur grande amitié. Une lettre adressée au second par le premier en avril 1940 se révèle aujourd'hui particulièrement clairvoyante :

« Vous en savez autant sur la guerre là-bas (Valparaíso, Chili) qu'ici. Tout ce que l'on peut dire de l'Espagne, c'est que les prisons continuent de se remplir, que les gens murmurent, que les différents cercles à l'étranger parlent de monarchie et de dictature militaire, que la Phalange est aux commandes. Les carlistes sont totalement éclipsés et conspirent déjà, la faim est partout, les Allemands et les Italiens tiennent les rênes des affaires, des communications, de la police, etc. La guerre maintient Franco au pouvoir. C'est cette même guerre qui l'achèvera, si la maladresse de sa politique n'en vient pas à bout avant. Mais le plus probable, c'est que nous ayons affaire à Franco, et à la guerre, un bon moment encore »<sup>35</sup>.

En effet, Franco et la guerre restèrent un bon moment. Mais la fin de la Seconde Guerre mondiale (1945) n'entraîna pas la chute du régime franquiste, comme l'avait prévu l'homme politique navarrais, qui fut l'un des leaders nationalistes basques les plus valeureux et les plus actifs pendant la guerre. De même, Franco ne tomba pas dans le piège de sa propre politique maladroite. Malgré son alignement diplomatique avec les forces de l'Axe, son non-engagement dans la guerre n'est pas dû, comme voudrait le faire croire l'historiographie franquiste, à l'habile manœuvre d'endiguement qu'aurait effectuée Franco lors de sa rencontre avec Hitler à Hendaye le 23 octobre 1940<sup>36</sup>. Si l'Espagne se déclara d'abord « neutre » puis « non belligérante », ce fut par pure nécessité. Les aspirations coloniales exorbitantes de Franco en Afrique du Nord n'étaient pas compatibles avec le soutien militaire qu'il pouvait apporter à une faction fasciste qui se trouvait en posture favorable les différents fronts.

De la fin de la Guerre Civile à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Espagne traversa ce qu'on appelle l'étape de l'hégémonie national-sindicaliste, c'est-à-dire la tentative de création d'un état fasciste par l'imposition du projet phalangiste et de l'omniprésence du FET dans les larges sphères d'activité du régime<sup>37</sup>. La création du Département National de Cinématographie en 1938 est paradigmatique : on entreprit la production d'un cinéma officiel qui chercherait à « établir effectivement l'autorité de Franco, en plus d'apporter des enseignements sur les fondements fascistes de l'État nouveau »<sup>38</sup>. Le cadre bureaucratique répressif mis en œuvre serait destiné à mettre en place des mécanismes de contrôle (censure

babes-mekanismo batzuekin uztarturik<sup>39</sup>. Jakina, horrelako zinema baterako hizkuntza posible bakarria gaztelania zen. Garaiko benetako kultur eremu horren adibide adierazgarrietako bat euskal zinema izan zen: besterik gabe, garai mutuko eta soinuaren lehen hamarkadako euskal zinema ekoizpen berez txikia ia hutsera murriztu zen.

Hala eta guztiz ere, berrogeita hamarreko hamarkadan zinemarekiko gero eta interes handiagoa sortu zen: erakusketa-aretoak ugaritu egin ziren, zinema-aldizkari berriak agertu ziren, zine-klubak ugaltu ziren eta, besteak beste, Donostiako Zinemaldia (1953) sortu zen merkatari ausarten talde baten ekimenez, udako denboraldia luzatzeko eta zinemaren argumentuarekin Donostia sustatzeko asmotan. Hamar fundatzaileei ez zaie garrantzirik kendu behar –lehen edizioan Informazio eta Turismo Ministerioaren laguntza txikia eta jokabide permisiboa izan zuten–, baina azpimarratu beharra dago diktadura frankistak 1954tik aurrera egin zuen fagozitate<sup>40</sup>. Denborak aurrera egin ahala, Zinemaldiak gizartearen bide paraleloa egin zuen, demokratizatu egin zen, tentsioak eta gorabeherak izanik ere. Joerak sendotu eta berezitasunak sortu ziren: aipagarrienetako bat, zalantzarik gabe, euskal zinemaren industriarekin harreman pribilegiatua izatea<sup>41</sup>. Bere 70. urteurrena beteta, munduko garrantzitsuenetako bat da, Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films erakundeak bermatua, film luzeetarako hamabost lehiakor eta ez-espezializatuen artean. 180.000 ikusle inguru biltzen ditu urtero, mila kazetari baino gehiago eta 4.000 akreditatu. 600 proiektzio publiko baino gehiago egiten dira<sup>42</sup>.

9. Donostia Zinemaldiak lehen aldiz argitaratutako aldizkaria, 1953.



directe, supervision de scénarios, doublage obligatoire, autorisations de tournage ou d'exposition), associés de manière paternaliste et autarcique à toute une série de mécanismes de protection<sup>39</sup>. Bien sûr, la seule langue admise par ce type de cinéma était l'espagnol. Le cinéma basque constitue l'une des illustrations les plus évidentes de l'immense désert culturel qui s'en suivit : la production cinématographique basque, déjà faible dans la période muette et lors de la première décennie du cinéma parlant, fut alors pratiquement réduite à néant.

Malgré tout, dans les années cinquante, l'intérêt pour le cinéma grandit : les salles d'exposition se multiplièrent, de nouvelles revues de cinéma firent leur apparition, les ciné-clubs foisonnèrent et le Festival de Donostia-San Sebastián (1953) vit le jour, à l'initiative d'un groupe de commerçant intrépides qui cherchaient à prolonger la saison estivale et à promouvoir Donostia-San Sebastián en invoquant l'argument imparable du cinéma. On ne saurait minimiser l'importance de ses dix fondateurs, qui comptèrent sur le rôle permissif et le soutien ténu du ministère de l'information et du tourisme pour la première édition, mais on ne peut ignorer que le festival fut littéralement englouti par la dictature franquiste dès 1954<sup>40</sup>. Au fil du temps, le Festival a suivi un chemin parallèle à celui de la société et s'est peu à peu démocratisé, par-delà les tensions et les péripéties. Le Festival constitue un espace de consolidation de tendances et de construction de singularités, dont l'une des plus remarquables est sans doute sa relation privilégiée avec le cinéma basque<sup>41</sup>. Au lendemain de son 70e anniversaire, il est aujourd'hui considéré comme l'un des festivals les plus importants au monde. Il est accrédité par la Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films parmi les quinze festivals compétitifs et généralistes du long métrage. Il rassemble chaque année près de 180 000 spectateurs, plus d'un millier de journalistes et 4 000 accréditations, autour de plus de 600 projections publiques<sup>42</sup>.

9. Première revue éditée par le Festival de Donostia-San Sebastián, 1953.  
10. *Gure Sor Lekua* (André Madré, 1956)

## PREMIER CINÉMA EN BASQUE : ANDRÉ MADRÉ ET GOTZON ELORTZA

Le premier film en langue basque constitue un autre élément majeur de l'histoire du cinéma basque ayant été reconsidéré à la lumière des dernières découvertes. Jusqu'à récemment, les courts métrages de Gotzon Elortza étaient considérés à tort comme les premiers films tournés en langue basque. Les indices qui semblaient indiquer l'existence d'un documentaire intitulé *Sor Lekua*, réalisé par un tout aussi mystérieux M. Madré, n'avaient jamais abouti, jusqu'à ce que les recherches de Josu Martinez permettent de nombreux éclaircissements. Ce film, intitulé *Gure Sor Lekua*, est un documentaire de 1956 entièrement conçu en basque, dont le réalisateur était un général basque de l'armée française,



André Madré. L'inspiration de ce dernier aurait germé à partir d'une suggestion de Teodoro Ernardorena (réalisateur d'*Euzkadi* en 1933), lors d'une réunion de Basques à Paris au début des années 1950, de produire des films en langue basque. Madré avait en tête de tourner un film en euskara sur les sept territoires du Pays Basque. Le résultat fut un documentaire d'une heure et demie, en couleurs, dont on

## EUSKARAZKO LEHEN ZINEMA: ANDRÉ MADRÉ ETA GOTZON ELORTZA

Euskal zinemaren historia, azken urteotako aurkikuntzei esker, aldatu den beste puntu funtsezko bat euskarazko lehen filmari buruzkoa da. Duela gutxi arte, alor horretako lehen lanak Gotzon Elortzaren film laburrak zirela esaten genuen, oker esan ere. M. Madrék zuzendutako *Sor Lekua* izeneko dokumental bat zegoela adierazten zuten arrastoek ez zuten emaitzarik izan, harik eta Josu Martinezen ikerketek hainbat alderdi argitu zituzten arte: filmak *Gure Sor Lekua* zuen izenburu, 1956ko dokumentala, euskara hutsean pentsatua; zuzendaria, André Madré izeneko Frantziako Armadako euskal jeneral bat izan zen. Madré euskaldunaren ideiarekin ernamuina Teodoro Ernandorenak (1933an *Euzkadi-ko* zuzendariak) egindako iradokizun bat izan zen, 50eko hamarkadaren hasieran Parisen zenbait euskaldunek egindako bilera batean, euskarazko filmak egiteko asmotan. Haien xedea zen Euskal Herriko zazpi lurraldeei buruzko film bat euskaraz egitea. Emaizta ordu eta erdiko dokumental bat izan zen, koloretakoa, eta gaur arte azaldutako kopia bakarraren aurkikuntza Josu Martinezen ekinaren ondorio izan zen<sup>43</sup>. Zoritxarrez, soinua falta zaio.

Madrék Gotzon Elortzari euskarazko lehen zuzendari postua kendu badio ere, Elortzak Paristik borondatea egindako lana merezimendu handikoa izan zen. Lau film labur dokumental egitea lortu zuen: *Ereagatik Matxitxakora*, *Aberria*, *Elburua: Gernika eta Avignon*. Ordena horretan filmatu zituzten 1959 eta 1965 bitartean, ia modu artisauan, laguntza publiko edo ekoizpen komertzial guztietatik urrun. Euskara denbora eta hizkuntza zinatografikorako erabat prestatutako hizkuntza zela frogatzeko borondatea izan zen bizkaitar delinetailearen burdinazko borondatearen buru. Euskadiko Filmategiak horietako hiru zaharberri zituen (*Avignon* ez da aurkitu), DVD edizio bat argitaratu zuen eta gaur egun eskuragarri daude bai euskal gizartearentzat bai mundu osoko zinemasale eta ikertzaileentzat.

## AMA LUR (1968) ETA ERBESTEAREN OIHARTZUNAK

Ahultzat jo behar dira hirurogeiko hamarkadan berezko ekoizpen zinatografikoa berpizteko saiakerak, batez ere Madrilen edo Bartzelonan gertatutakoarekin alderatzen badugu. Aurrerago zehaztuko dugun arren, bai Espainiako Zinema Berriak, Zinatografia Eskola Ofizialean trebatzen ari ziren gazteen inguruan 1962 aldera sortua, bai Bartzelonako Eskolak, hamarkadaren erdialdean abian jarria bera, euskal zinemagile batzuen boluntarismoak baino lorpen ugariagoak izan zituzten: Euskadin azpiegiturarik txikiena ere ez zegoenez, eta bide alternatiboei ekin beharko diete, hala nola zinema esperimentalari edo dokumental kulturalari eta, batzuetan, etno-folklorikoari<sup>44</sup>. Lehenengo artean, Ruiz Balerdi, Sistiaga, Agirre, Zabala edo Bakedano aipatuko ditugu. Dokumentalaren alde egin zuten artean, sarritan Euskal Herria dela arretagune, Pío Caro Baroja azpimarratuko dugu *El carnaval de Lanz* (1964) eta *Navarra. Las cuatro estaciones* (1970) filmen egile gisa; eta Rafael Treku, Francisco Bernabé-rekin batera Ornis Films sortu zuena. Iparraldean aipatzekoa da Maite Barnetxek, euskarazko telebistaren benetako aitzindariak, France 3 kateko egindako lana, hamabost minutuko dokumental labur ugariarekin, *Euskal Herria orai eta gero* izenburupean (1971-1986).

Nolanahi ere, Fernando Larruquert-ek eta Nestor Basterretxeak kateatu zituzten hirurogeiko hamarkadan euskal zinemaren historiako ezinbeste-

11. *Ereagatik Matxitxakora*  
(Gotzon Elortza,  
1959)



doit le seul exemplaire retrouvé à ce jour à la persévérance de Josu Martinez<sup>43</sup>. Malheureusement, le film ne comporte pas de bande son.

Bien que Madré ait arraché à Gotzon Elortza le titre de premier réalisateur en basque, l'activité exercée bénévolement par ce dernier depuis Paris n'en demeure pas moins louable. Il réalisa quatre courts métrages documentaires : *Ereagatik Matxitxakora*, *Aberria*, *Elburua : Gernika et Avignon*, tournés dans cet ordre entre 1959 et 1965, de façon pratiquement artisanale, sans aucune aide publique ni production commerciale. La volonté de fer du Biscayen était guidée par le souhait de démontrer que l'euskara était une langue parfaitement adaptée à son temps et au langage cinématographique. La Cinémathèque Basque a restauré trois de ses quatre films (*Avignon* demeure introuvable). Après une édition DVD, ces films sont aujourd'hui accessibles sur son site internet, aussi bien pour la société basque que pour la communauté des cinéphiles et chercheurs du monde entier.

## AMA LUR (1968) ET LES ÉCHOS DE L'EXIL

Dans les années soixante, les efforts visant à relancer la production cinématographique basque furent assez timides, au regard des initiatives de Madrid ou Barcelone à la même époque. Si nous éclairerons ce propos plus tard, nous il est certain que le Nouveau Cinéma Espagnol, apparu vers 1962 autour des jeunes étudiants de l'École Officielle de Cinématographie, ainsi que l'École de Barcelone, née au milieu de la décennie, connurent davantage de succès qu'au Pays Basque, où les seuls fruits furent issus du volontarisme de quelques cinéastes basques, contraints, du fait de l'absence de toute infrastructure en Euzkadi, d'emprunter des voies alternatives telles que le cinéma expérimental ou le documentaire culturel, voire ethno-folklorique<sup>44</sup>. La voie expérimentale fut incarnée par Ruiz Balerdi, Sistiaga, Aguirre, Zabala ou encore Baquedano. Quant au documentaire, qui plaçait souvent le Pays Basque au centre de l'intrigue, mentionnons Pío Caro Baroja, réalisateur d'*El carnaval de Lanz* [Le carnaval de Lanz] (1964) et de *Navarra. Las cuatro estaciones* [Navarre. Les quatre saisons] (1970), mais aussi Rafael Treku, fondateur, avec Francisco Bernabé, d'Ornis Films. Au Pays Basque Nord, soulignons le travail réalisé pour la chaîne France 3 par Maite Barnetxe,



12

koak diren lau lan dokumental: *Operación H* (1963), *Pelotari* (1964), *Alquézar* (1965) eta, azkenik, *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* inflexio-puntu argia bilakatu zen, izan ere, sinestezina badirudi ere, Gerra Zibilaren garaitik Euskal Herrian osorik ekoiztu eta egindako lehen film luzea da. Euskal Herriari egindako kantu lirikoa izan nahi du, eta, etsaigo handiko testuinguruan, aldarrikapen politikotik ere asko du. Bi zuzendarien aurreko lanetan landatutako hazien fruituak biltzen ditu, eta ez da garai hartako euskal giro kultural orokorretik kanpo geratzen: Oteizak 1963an argitaratu zuen *Quousque Tandem...!*, Gabriel Arestik 1964an *Harri eta Herri*, eta, urtebete geroago, *Ez Dok Amairu* kantautore taldea jaio zen.

Gainditu behar izan zituzten zailtasun nagusietako bi proiektuaren finantziaketa eta pelikulak jasoko zuen zentsura izan ziren. Finantzaketa neketsua gertatu zen: interesdunen artean dirua biltzen saiatzeko, Sozietate Anonimo bat sortu zuten, 100 pezetako balioa zuten akzioak jaulki zituena, «Herriaren filma, herriak egina» lelopean. Ia 6 milioi pezetaraino iritsi zen filmaren azkeneko aurrekontua. Zentsura oztopo bat izan zen, eta ez da minimizatzea komeni, nahiz eta proiektua geldiaraztea lortu ez. Egileei inspirazio politiko argiko aldaketak egiteko eskatu zitzaizen: Gernikako arbolak loratuta agertu behar zen –ez elurtuta–; Espainiako erregeen Euskal Foruen Zina kendu behar zuten (puntu horri eustea lortu zen azkenean); Picassoren *Guernica*-ko xehetasunetzko planoak ezabatu behar ziren, «margolan

12. *Ama Lur* (Fernando Larruquert, Néstor Basterretxea, 1968)

véritable pionnière de la télévision en basque, avec une série de courts-métrages documentaires de quinze minutes intitulée *Euskal Herria orai eta gero* [Le Pays Basque aujourd'hui et demain], (1971-1986).

Cela dit, c'est à Fernando Larruquert et Néstor Basterretxea que nous devons les quatre œuvres documentaires les plus incontournables de l'histoire du cinéma basque des années 1960 : *Operación H* (1963), *Pelotari* (1964), *Alquézar* (1965) et enfin, *Ama Lur* (1968). *Ama Lur* constitua un tournant évident, puisqu'il fut, aussi incroyable que cela puisse paraître, le premier long métrage produit et réalisé entièrement au Pays Basque depuis l'époque de la Guerre Civile. Cette ode lyrique au Pays Basque présente néanmoins nombre de revendications politiques, dans un contexte très hostile. Il récolta les fruits des graines semées par ces deux réalisateurs dans leurs œuvres précédentes et se révéla très proche du contexte culturel basque général de l'époque : Oteiza publia son *Quousque Tandem...!* en 1963, Gabriel Aresti *Harri et Herri* en 1964 et, un an plus tard, le collectif d'auteurs-compositeurs-interprètes *Ez Dok Amairu* vit le jour.

Le film dut pourtant faire face à deux obstacles de taille : le financement du projet et la censure imposée au film. Le financement fut laborieux : une société anonyme fut créée pour émettre des actions d'une valeur de 100 pesetas, pour tenter de lever des fonds auprès d'éventuelles personnes intéressées, sous le slogan « Le film du peuple, fait par le peuple ». Le budget final du film attint finalement près de 6 millions de pesetas. Quant à la censure, elle constituait un obstacle à ne pas minimiser, bien qu'elle ne parvint pas à paralyser le projet. Les auteurs furent invités à apporter des modifications dont la motivation était clairement politique : l'arbre de Gernika devait apparaître fleuri et non couvert de neige, le Serment des Fueros basques par les rois espagnols devait être supprimé (ce passage fut finalement maintenu), il fallut supprimer les plans de détails du *Guernica* de Picasso car celui-ci « n'est pas basque » et inclure au moins trois fois le mot « Espagne ». Il s'agissait donc « d'empêcher la réalisation d'une œuvre susceptible d'être animée par une intention politique favorable au séparatisme basque, en la transformant en une œuvre qui se contente de louer les beautés et les traditions d'une région espagnole, dans le cadre de notre périmètre national et intégrée à ce dernier »<sup>45</sup>. La fréquentation fut excellente dans les provinces de Guipúzcoa et de Biscaye, ce qui permit au film de générer un modeste bénéfice, alors qu'il connut un véritable échec partout ailleurs<sup>46</sup>. Quoiqu'il en soit, et au-delà de ses valeurs artistiques, ce film a été reconnu par les historiens, les critiques et les cinéastes comme une œuvre clé permettant de comprendre le développement ultérieur du cinéma basque moderne, non qu'il ait laissé une empreinte esthétique claire dans nombre de films, mais plutôt parce que sa volonté de filmer le Pays Basque d'un point de vue totalement opposé à celui du régime franquiste créa un précédent fécond.

L'année même de la publication d'*Ama Lur*, les exilés basques, depuis le Venezuela, portèrent sur grand écran le drame de la guerre civile, pour la première fois depuis que le Gouvernement Basque fut contraint de démanteler son service de propagande cinématographique après la défaite. Pour preuve de l'état de paralysie absolue dans ce domaine, il fallut attendre 30 ans pour revoir un film réalisé avec des intentions comparables : *Los hijos de Gernika* [Les fils de Gernika], de Segundo Cazalis, vit le jour en 1968. Sa production ne fut pas directement initiée par le Gouvernement Basque, mais par la jeunesse du PNV au Venezuela, où les nationalistes basques formaient une communauté importante. Parmi ses producteurs se trouvait Jokin Inza, l'un des principaux dirigeants des *jeltzale* du pays, exilé au Venezuela. Les textes et la coordination étaient l'œuvre de Paul de Garat, pseudonyme d'Alberto Elósegui, journaliste basque exilé au Venezuela, fondateur du journal *Gudari* et chargé des questions relatives à la propagande basque au

hori ez baita euskalduna», eta «Espainia» hitza gutxienez hiru aldiz sartu behar zuten. Beraz, «euskal asmo politiko separatista izan zezakeen obra bat bertan behera uztea zen kontua, Espainiako eskualde bateko edertasunak eta tradizioak kantatzera mugatzen zen obra bihurtuz, gure inguru nazionalaren barruan eta bertan integratuta»<sup>45</sup>. Filmak oso zifra onak lortu zituen diru-bilketan Gipuzkoa eta Bizkaiko probintzietan, eta horrek etekin apala ekarri zuen; aldiz, porrota izan zen estreinatu zen gainerako lekue-tan<sup>46</sup>. Nolanahi ere, eta lanaren balio artistikoez haratago, historialariek, kritikariek eta zinemagileek funtsezko lantzat hartu dute euskal zinema modernoaren ondorengo garapena ulertzeko, ez hainbeste haren aztarna estetikoa film askotan argiro antzematen delako, baizik eta Euskal Herria erregimen frankistaren koordinatuen guztiz aurka zeuden koordinatuetatik filmatzeko borondateak aurrekari emankor bat ezarri zuelako.

Ama Lur filmak argia ikusi zuen urte berean, euskal erbesteak (Venezuelatik), berriro eraman zuen pantailetara Gerra Zibilaren drama, lehen aldiz Eusko Jaurlaritzak porrotaren ondoren bere propaganda zinematografikoaren zerbitzua desegin egin behar izan zuenetik. Eremitan erabateko paralisia zegoela frogatzen du, beraz, 30 urtez itxaron behar izanaz antzeko asmoekin sortutako film bat berriro ikusteko: Segundo Cazalis-en *Los hijos de Gernika* (1968). Bere ekoizpena ez zen Eusko Jaurlaritzaren lan zuzenaren ondorio izan, baizik eta Venezuelako EAJko gazteen ekimen sutsuaren emaitza, lurralde hartan euskal nazionalistek komunitate garrantzitsua baitzuten. Ekoizle gisa Jokin Inza agertzen da, herrialde hartako buruzagi jeltzale nagusietako bat, bera ere erbesteratu gisa ihes egindakoa. Testuak eta koordinazioa Paul de Garat-ek eginak ziren, Venezuelara erbesteratutako Alberto Elozegi euskal kazetariaren ezizena, *Gudari* egunkariaren sortzailea eta Venezuelako euskal propagandaren arduraduna. Ez bata ez bestea ez ziren gerran izan, hurrenez hurren 1924an eta 1927an jaioak baitziren, baina haien prestakuntza pertsonala oso lotuta egon zen erbesteko euskal abertzaletasunarekin (Caracasko EGI). Filmaren zuzendaria, Segundo Cazalis kubatarra, Alberto Onaindiak «antiklerikal askotzat»<sup>47</sup> jo zuen pilotari euskaldunen familia baten ondorengoa zen. Ulertzekoa da filmaren zuzendaritza profesional bati enkargatu izana, gidoiaren lehen aurreproiektuek jada azpimarratzen baitzituzten zinema-ingurunea zuzenean ez ezagutzeak<sup>48</sup> sortzen zituen zailtasunak. Azken batean, *Los hijos de Gernika* nazioartean, edo Euskadin ezkutuan, erakusteko sortutako propaganda-dokumentala da<sup>49</sup>. Helburua: 36ko gudariak hirurogeiko hamarkadaren amaierakoekin, haien seme-alabekin, zuzenean lotzea.

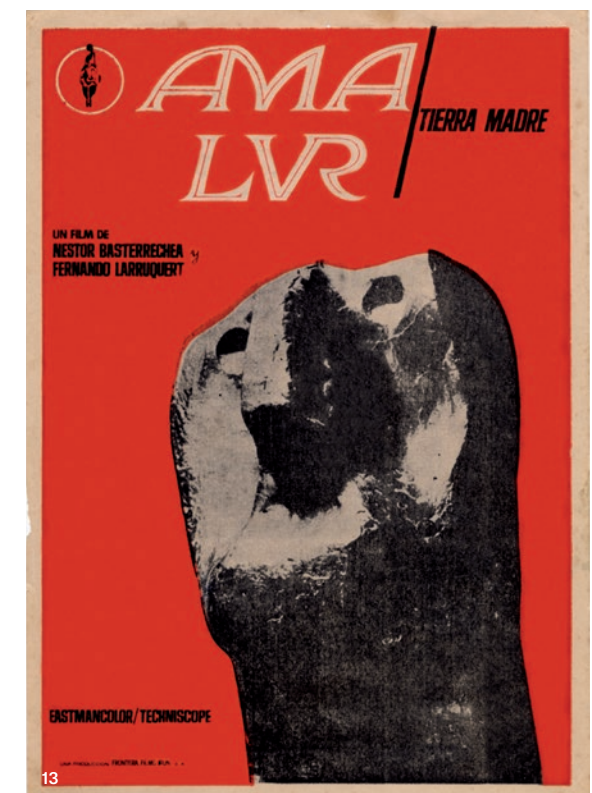
Esan bezala, gerra ostean erbesteratu joan ziren euskal zinemagileetako inork ez zuen berriro zinemarik egin (Sobrevila, Ernandorena, Azkona anaiak), baina gure ustez egokia da hemen aipatzea Hondarribian jaiotako Mexikoko erbesteratu errepublikar batek zuzendari gisa egindako lana: Eduardo Ugarte (1900-1955). Madrilgo Ikasleen Egoitzaren inguruko giro intelektualari estuki lotua, antzerkigilea, Federico García Lorcaren adiskide eta konfiantzako lankidea *La Barraca* proiektuan eta Luis Buñuelen kolaboratzailea *Filmófono*-n. Alabaren testigantza araberak, bazekien euskaraz, eta «euskaldun izatearen harrotasuna adierazten zuen etengabe. Nonahi Hondarribiko euskaldun gisa aurkezten zuen bere burua»<sup>50</sup>. Zinemarako gidoi askoren idazketan parte hartu zuen, eta hainbat film luze zuzendu zituen Mexikoko erbestean: *Bésame mucho* (1944), *Por culpa de una mujer* (1945), *Doña Clarines* (1950), *Yo quiero ser tonta* (1950), *El puerto de los siete vicios* (1951), *Cautiva del pasado* (1951).

13. *Ama Lur* kartela.

13. Affiche *Ama Lur*.

Venezuela. Ni l'un ni l'autre n'avaient fait la guerre, puisqu'ils étaient nés respectivement en 1924 et 1927, mais leur formation personnelle était étroitement liée au monde du nationalisme basque en exil (EGI de Caracas). Le réalisateur du film, le Cubain Segundo Cazalis, était un descendant d'une famille de pelotaris basques qu'Alberto Onaindia qualifiait de « clairement anticléricale »<sup>47</sup>. La réalisation du film fut logiquement confiée à un professionnel, puisque les premières ébauches du scénario soulignaient déjà les difficultés posées par le fait de ne pas connaître directement le médium cinématographique<sup>48</sup>. En somme, *Los hijos de Gernika* est un documentaire de propagande conçu pour être diffusé internationalement ou clandestinement en Euskadi<sup>49</sup>. Son objectif : établir une connexion directe entre les *gudaris* de 1936 et ceux de la fin des années soixante, leurs enfants.

Nous l'avons dit, aucun des cinéastes basques exilés après la guerre ne réitéra l'expérience de création de films (Sobrevila, Ernandorena, les frères Azkona). Il nous semble toutefois opportun de mentionner ici le travail de réalisateur d'un exilé républicain au Mexique originaire d'Hondarribia, Eduardo Ugarte (1900-1955). Étroitement lié au milieu intellectuel autour de la Résidence d'étudiants de Madrid, le dramaturge fut ami et bras droit de Federico García Lorca dans le projet *La Barraca* et collaborateur de Luis Buñuel dans *Filmófono*. Selon le témoignage de sa fille, il parlait basque et « se vantait continuellement d'être bascophone. Il se présentait partout comme un Basque de Hondarribia »<sup>50</sup>. Il participa à l'écriture de nombreux scénarios pour le cinéma et réalisa plusieurs longs métrages depuis son exil au Mexique : *Bésame mucho* [Embrasse-moi tant et plus] (1944), *Por culpa de una mujer* [À cause d'une femme] (1945), *Doña Clarines* (1950), *Yo quiero ser tonta* [Je veux être bête] (1950), *El puerto de los siete vicios* [Le port des sept vices] (1951), *Cautiva del pasado* [Captive du passé] (1951).



## EUSKALDUNAK MADRILGO ZINEMA ESKOLA OFIZIALEAN ETA EMAKU-ME EUSKALDUN BAT PARISEN

Komeni da zehaztea euskal zinemagileak, hirurogeiko hamarkadan, boluntarismora mugatu zirela, abangoardiako esperientzien edo kultura-motako dokumentalen bidez; izan ere, hori Euskadin geratu zirenei buruz esan dakiteke, baina azpimarratzekoa da Madril<sup>51</sup> euskaldun asko egoteak izan zuen garrantzia, batez ere Zinema Eskola Ofizialaren (EOC) inguruan. Izan ere, 60ko hamarkadaren hasieran, Madril, EOCeko kide izan zen Donostiako Brigada [*brigada donostiarra*] edo Donostiako Taldea<sup>52</sup> bezala ezagutzen dena: Víctor Erice, Antxón Ezeiza, José Luis Egea eta Santiago San Miguel. Eta Elias Querejeta ekoizlea ere gehi dezakegu; izan ere, garai hartan Realean jokatzeko bazuen ere, bere lagunek ikasten zutena urrutitik ikasten saiatzen zen. Querejetak eta Ezeizak bi film labur aipagarri sinatuak zituzten, *A través de San Sebastián* (1960) eta *A través del fútbol* (1961), talde osoak azken honen opera prima behar bezala burutzeko lagundu baino lehen: *El próximo otoño* (1963). Ezeiza, zuzendari eta gidoilari; Erice, Egea eta San Miguel, gidoilari; Querejeta, ekoizle; Erice, horrez gain, zuzendari laguntzaile. Luis Martín-Santos idazlea, donostiarra bera ere, filmaketan izan zen, eta dena arretaz ikusi zuen, arrasto literario gogoangarria uzteko asmotan<sup>53</sup>. Diktadura frankistaren aldi hartan euskal zinema ezinezkoa izan ez balitz, tentatuta egongo ginateke esateko enbrioi moduko zerbait sortzen ari zela Almuñecarreko filmaketa hartan, euskal lurretatik hain urrun. Ondoren, hirurogeiko hamarkadan, Querejeta hernaniarrak Ezeiza donostiarraren fikziozko beste hiru film luze ekoitzi zituen: *De cuerpo presente* (1965), *Último encuentro* (1966) eta *Las secretas intenciones* (1969).

Ivan Zulueta, hura ere Madrildik eta EOCeko irakaspenak bereganatuz, diseinatzaile grafikoa eta *egile* benetakoa izan zen. Hirurogeiko hamarkadan ekin zion bere ibilbideari, eta *Arrebato* (1979) filmarekin mugarri bat ezarri zuen Espainiako zinemaren historian. Testuinguru berean aipa daitezke, halaber, Javier Aguirre, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero eta Pedro Olea. Horien ibilbideak nekez sailka daitezke historiografia zinatografikoak frankismoaren hilzoriko aldirako nabarmendu dituen hiru korrante nagusietan: zinema metaforikoa, azpigeneroen zinema eta hirugarren bideko zinema<sup>54</sup>. Erice, nazioarteko zuzendari ospetsuenetako bat, diktadurak onartzen ez zituen gaien buruzko aipamen zuzenetatik ihes egin behar izan zuen zinema-mota horretan sar daiteke. 1973an biziki nabarmendu zen *El espíritu de la colmena* bere bakarkako lehen film luzearekin. Hamar urte geroago, *El sur* filmak kritika sutsuak jaso zituen berriro ere, baina horrek ez zuen balio izan zuzendariak proiektu batetik bestera igarotzen zituen tarte luzeak murrizteko. Film luzeen bere filmografia urriak ez-fikziora jo zuen *El sol del membrillo* (1992) lanarekin; eta *La Morte Rouge* (2006)

14. *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979)  
15. Víctor Erice Euskadiko Filmatetikoko 35. urteurrenean, 2013.



15. Víctor Erice dans le 35ème anniversaire du Cinémathèque Basque, 2013.

## DES BASQUES À L'ÉCOLE OFFICIELLE DE CINÉMA DE MADRID, UNE BASQUE À PARIS

Nous avons soutenu que, dans les années soixante, les cinéastes basques restés dans la région ne pouvaient compter que sur leur volontarisme et s'étaient cantonnés à réaliser des expériences d'avant-garde ou des documentaires culturels. Cependant, il est important de nuancer cette affirmation car elle ne s'applique qu'à ceux qui restèrent au Pays Basque. Il convient de souligner l'importance de la présence de nombreux Basques à Madrid<sup>51</sup>, en particulier autour de l'École Officielle de Cinéma. Ainsi, au début des années 1960 à Madrid, l'école EPC abritait le groupe connu sous le nom de « brigada donostiarra » ou Groupe de San Sebastián<sup>52</sup>, composé de Víctor Erice, Antxon Ezeiza, José Luis Egea et Santiago San Miguel. Ajoutons ici le producteur Elías Querejeta qui, à l'époque, jouait à la Real Sociedad tout en essayant d'apprendre à distance avec ses camarades. Querejeta et Ezeiza avaient déjà signé deux courts métrages remarquables, *A través de San Sebastián* (1960) et *A través del fútbol* (1961), lorsque l'ensemble du groupe collabora pour mener à bien le premier long métrage d'Ezeiza, *El próximo otoño* [L'automne prochain] (1963). Ezeiza en fut réalisateur et scénariste; Erice, Egea et San Miguel, scénaristes; Querejeta, producteur. Erice en fut également assistant réalisateur. L'écrivain de Saint-Sébastien Luis Martín-Santos assista au tournage et observa le travail avec application, y laissant son empreinte littéraire mémorable<sup>53</sup>. Si le cinéma basque n'avait pas été irréalisable à cette époque de la dictature franquiste, nous serions tentés de considérer qu'il se tramait quelque chose d'embryonnaire dans ce tournage d'Almuñécar, si loin des terres basques. Plus tard, dans les années 1960, l'Hernaniarra Querejeta produisit trois autres longs métrages de fiction du Donostiarra Ezeiza, *De cuerpo presente* [En personne] (1965), *Último encuentro* [Dernière rencontre] (1966) et *Las secretas intenciones* [Les intentions secrètes] (1969).

film ertainak ere merezi du aipatua izatea, *El espíritu de la colmena* filmaren atzealde gisa funtzionatzen baitu, film luzea ondoen azaltzen duen lana, eta bere hirian (Donostia) oso ainguratuta dagoen zinemasale memoria ariketa.

Mercerok, *La cabina* (1972) ahaztezinaren egileak, Madrilen lan egin zuen batez ere, eta arrakasta handiarekin tartekatu zituen zinema (*La guerra de papá*, 1977) eta telebista, Espainian oihartzun handiena izan zuten telesailetakoa batzuekin (*Verano azul*, *Turno de oficio*, *Farmacia de guardia*). Egea, *Los desafíos* seriearen atal bat zuzendu ondoren (Erice eta Claudio Guerín-ekin batera; 1969), Azconaren gidoiarekin eta Querejetaren produktioarekin, 80ko hamarkadan zinematik erretiratu zen, eta publizitateari ekin zion. Pedro Oleaz aurrerago hitz egingo dugu: zenbaitek arestian aipatu dugun hirugarren bide horretan kokatzen dute; edo Eloy de la Iglesia, biak 80ko hamarkadan Euskal Herrira itzuli baitziren.

Yannick Bellon (Biarritz, 1924-París, 2019) da, Euskal Herrian jaiotako zinemagileetan, ezagutzen dugun ibilbide luzeena duena: zazpi hamarkada zinemari eskainiak 1948an bere lehen film laburra, *Goémons* (Veneziako Biurtekoaren Sari Nagusia), filmatu zuenetik, 2018an bere azken lana sinatu zuen arte. Haurtzaro eta nerabezaroan lotura estua izan zuen Euskal Herriarekin. Denise Bellon, XX. mendeko frantziar argazkilarik garrantzitsuenetako baten alaba; bai bera eta bai bere arreba, Loleh Bellon (Baionan, 1925ean, jaioa, aktore eta antzerkigile ospetsua), artearen munduarekin oso lotuta zegoen inguru batean bizi izan ziren beti.

Gutzira bederatzik film luze sinatu zituen Frantziako industria zine-matografikoaren barruan<sup>55</sup>. Bere lehen film luzea filmatzeko, *Quelque part quelque'un* (1972), bere ekoiztetxea sortu zuen. Bere bigarren filmarekin, *La Femme de Jean* (1974), Donostiako XXII. Zinemaldiko Zilarrezko Maskorra irabazi zuen; orduetik hona ez zaio berriro gertatu euskal lurretan jaiotako emakume zuzendari bati<sup>56</sup>. Feminista konbentzitu gisa, Frantziako zinemari gutxi edo batere garatu gabeko gaiak jorratu zituen: emakumeen independentziaren balioa azpimarratuz, bortxaketa bat den delitu lazgarria salatuz, edo arreta bularreko minbiziak dakarren trantzean jarritz. Era berean, inguruan zuen gizarteko beste arazo batzuei aurrez aurre begiratu nahi izan zien, denboraz eta memoriaz, arteaz eta kulturaz hausnartuz, bazterketa gaitzuzko bitarteko gisa; eta bisexualitateaz eta ekologiaz ere hitz egin nahi izan zigun<sup>57</sup>.

16. Yannick Bellon zuzendaria eta France Lambiotte aktorea Zilarrezko Maskorra sariarekin, 1974an.



16

Iván Zulueta, graphiste et véritable « auteur », était également installé à Madrid et avait suivi les enseignements de l'EOC. Il débuta sa carrière dans les années 1970 et marqua un tournant dans l'histoire du cinéma espagnol avec *Arrebato* [Ravissement] (1979). Ajoutons ici les noms de personnalités telles que Javier Aguirre, Eloy de la Iglesia, Antonio Mercero ou Pedro Olea. Leurs parcours sont difficiles à attribuer à l'un des trois principaux courants définis par l'historiographie cinématographique concernant cette période finale du franquisme : le cinéma métaphorique, le cinéma de sous-genre et le cinéma de la troisième voie<sup>54</sup>. Erice, l'un des réalisateurs les plus prestigieux de la scène internationale, pourrait être considéré comme faisant partie de ce cinéma qui devait fuir les allusions directes à des thèmes non tolérés par la dictature. Il se démarquera extraordinairement en 1973 avec son premier long métrage réalisé seul, *L'Esprit de la ruche*. Dix ans plus tard, *Le Sud* recueillit à nouveau des critiques enthousiastes, ce qui n'écourta pas pour autant les longues périodes qui s'écoulèrent entre les différents projets du réalisateur. Dans sa maigre filmographie en matière de longs métrages, citons *Le Songe de la lumière* (1992). Il convient également de mentionner *La Morte Rouge* (2006), le moyen métrage qui offre un regard en coulisses sur le film *L'Esprit de la ruche*. Cette œuvre, qui éclaire le mieux ce dernier, est également un exercice de mémoire cinéophile profondément enraciné dans sa ville.

Mercero, auteur de l'inoubliable *La cabina* [La cabine] (1972), travailla essentiellement à Madrid et sut associer avec succès cinéma (*La guerra de papá*, 1977) et télévision, puisqu'il fut à l'origine de plusieurs des séries espagnoles les plus illustres (*Verano azul* [Été bleu], *Turno de oficio* [Commis d'office], *Farmacia de guardia* [Pharmacie de garde]). Après avoir réalisé, en 1969, un épisode de *Los desafíos* [Les défis] avec Erice et Claudio Guerín, sur un scénario d'Azcona et produit par Querejeta, il se retira du cinéma dans les années 1980 pour se consacrer à la publicité. Nous nous attarderons plus tard sur Pedro Olea, que certaines considèrent comme faisant partie de cette troisième voie, ainsi que sur Eloy de la Iglesia, car ces deux cinéastes furent les figures principales du retour au Pays Basque dans les années 1980.

Yannick Bellon (Biarritz, 1924 - Paris, 2019) est le cinéaste originaire du Pays Basque ayant connu la carrière la plus longue dont on ait connaissance : sept décennies consacrées au cinéma, depuis le tournage de son premier court-métrage en 1948, *Goémons* (Grand Prix de la Biennale de Venise), jusqu'à sa dernière œuvre en 2018. Son enfance et son adolescence sont intimement liées au Pays Basque. Fille de Denise Bellon, l'une des plus importantes photographes françaises du XXe siècle, elle vécut tout sa vie, avec sa sœur Loleh Bellon (née à Bayonne en 1925, actrice et dramaturge prestigieuse), dans un environnement étroitement lié au monde de l'art.

Elle signa neuf longs métrages au sein de l'industrie cinématographique française<sup>55</sup>. Elle fonda sa propre société de production pour tourner son premier long métrage, *Quelque part quelque'un* (1972). Son deuxième film, *La Femme de Jean* (1974), lui vaut la Coquille d'argent au XXIe Festival du film de Donostia-San Sebastián, ce qui ne s'est jamais reproduit depuis pour une réalisatrice originaire du Pays Basque<sup>56</sup>. En féministe convaincue, elle aborda des thèmes sous-représentés dans le cinéma français, notamment en mettant en valeur l'indépendance des femmes, en dénonçant le crime odieux du viol ou encore en explorant l'épreuve du cancer du sein. De même, elle chercha à se confronter à d'autres problématiques de la société dans laquelle elle vivait, abordant le temps et la mémoire, l'art et la culture comme moyen de surmonter la marginalisation, la bisexualité ou l'écologie<sup>57</sup>.



## Trantsizioa: film baino eztabaida gehiago

Euskal Herrian demokraziarako Trantsizioa lausoki dei dezakeguna, bere mugak ere ez baitirudite argiak, aldi bereziki konplexua gertatzen da oraindik. Era gutxi asko estalian, diktadura garaian oinarri sendoko oposizio nazionalista eta ezkertiarra mantendu zen, eta horri 1959tik aurrera ETAREN agerpen ozena gehitu beharko zaio, jada hirurogeiko hamarkadan diktaduraren aurkako indarkeria politikoaren aldeko hautua egingo baitu. Frankismoak eragin handia izan zuen Euskal Herrian: kulturaren eta politikan, edozein adierazpen euskaltzaleren errepresioa, eta Francori gerran lagundu zion tradizionalismo karlistaren pixkanakako bazterketa; ekonomiaren arloan, bultzada desarrollistak erregimenari atxikitako enpresa-sektoreen aberastasun nabarmena eragin zuen, eta, aldi berean, industria-saturazioa Bizkaian eta Gipuzkoan. Baina, apurka-apurka, erregimena desmobilizazio hutsarekin konformatuz joan zen, 1939tik aurrera izan zituen gizarte-sostengu asko galduz, eta gizarte-kohesioko elementuak alde batera utziz. Elizaren, intelektuaren eta ikasleen inguruetan, aurkako jarrera gero eta nabarmenagoa zen. Hori guztia funtsezkoa da diktaduraren azken urteetako irakinaldi politikoa ulertzeko<sup>58</sup>. Diktadorea hil zenetik (1975eko azaroan) Autonomia Estatutua 1979ko urrian onartu zen arte, Euskadiko zinemaren mundu txikiak tentsio horietako batzuk islatu, eta 80ko hamarkada esperantzagarriko bidea prestatu zuen.

Euskal zinemaren kontzeptuari buruzko eztabaidaren ernamuina *Ama Lur* filmean badago ere, 1976ko Euskal Zinemaren lehen Jardunaldietan islatu ziren, idatzirik, gaiari buruzko gai nagusietako batzuk. Izen handiko intelektualek eta artistek –Jorge Oteizak, Mikel Laboak edo Santos Zunzunegi berak– parte hartu zuten jardunaldi haietako egitarauan, beharrezkotzat jo zuten oinarri batzuk ezartzeari buruzko gogoeta zabaltzea (oinarri horien artean funtsezkoa zen euskararen defentsa), euskal herriaren interes berezien zerbitzura egongo zen zinema nazional-herrikoi bat eraikitzea ahalbidetzeko. Halaber, zinematografiaren alorretik alternatiba kultural demokratiko bat bultzatu behar zen, euskal arazo nazionalaren eta haren asmoen ispiatzeko fidela izango zena. Ondorioetan azpimarratu zuten, besteak beste, gaztelaniaz azpiztitulatu zen euskarazko zinema bat egiteko borondatea<sup>59</sup>. Susana Torradok adierazi zuen bezala, euskal zinemaren kontzeptuan sartzea euskararen gaia «trumoien kutxa» irekitzea izan zen<sup>60</sup>. Hirurogeita hamarrek hamarkadaren amaieran, oso testuinguru politizatuan, zinemagile eta teoriko asko lotu zitzaizkion, ñabardura gehiago edo gutxiagorekin, berezko lengoia zinematografikoa bilatzearen edo euskal zinema eta euskara ezin bananduzko eran batzearen aldeko ikuspegiari (Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, etab.). Sakonen eta negoziatzen, dagoeneko aipatu dugun zinemagile donostiar bat izan zen, *Mina, viento de libertad* (1976) filmatu ondoren, Amerika erdialdean erbestetik itzuli berria: Antxon Ezeiza; politikan, ezker abertzalea zuen begiko. Haren ustez, euskararik gabe ez dago euskal zinemarik. Bere uste sendoak praktikara eraman ahal izan zituen *Ikuska* izeneko euskarazko film

## La Transition : débats abondants, films rares

Ce que l'on peut vaguement appeler Transition vers la démocratie au Pays Basque, car ses limites ne sont pas évidentes, demeure une période particulièrement complexe. Pendant la dictature, une opposition nationaliste de gauche solidement ancrée se maintient, plus ou moins secrètement. Il faut ajouter à cela l'apparition retentissante, en 1959, de l'ETA, qui fit usage dès les années soixante de violence politique contre la dictature. Le franquisme avait eu de nombreux effets sur le Pays Basque. Sur le plan culturel et politique, toute forme d'expression basque fut réprimée et le traditionalisme carliste qui avait soutenu Franco pendant la guerre fut peu à peu banni. Sur le plan économique, cela se traduisit par une croissance développementiste, qui provoqua un enrichissement considérable des secteurs d'activité liés au régime, ainsi qu'une saturation industrielle en Biscaye et Guipúzcoa. Peu à peu, le régime dut pourtant se résigner à la démobilisation, car il avait perdu une grande partie des soutiens sociaux sur lesquels il pouvait compter depuis 1939 et avait abandonné les éléments qui contribuaient à sa cohésion sociale. La contestation grandit dans les cercles ecclésiastiques, intellectuels et étudiants. Tout ceci est essentiel à la compréhension de l'effervescence politique des dernières années de la dictature<sup>58</sup>. Depuis la mort du dictateur en novembre 1975 jusqu'à l'approbation du statut d'autonomie en octobre 1979, le modeste univers du cinéma au Pays Basque se fit le reflet de certaines de ces tensions et ouvrit la voie vers des années 1980 pleines d'espoir.

Le débat autour du concept de cinéma basque trouve ses racines dans le film *Ama Lur*, mais c'est véritablement lors des premières Jornadas de Cine Vasco (journées du cinéma basque) en 1976 que les principaux enjeux de cette question furent abordés de manière explicite. Au programme de ces conférences auxquelles participèrent des intellectuels et des artistes prestigieux tels que Jorge Oteiza, Mikel Laboa ou Santos Zunzunegi lui-même, une réflexion fut engagée sur les fondements (parmi lesquels la défense de la langue basque était essentielle) qui permettraient de construire un cinéma national-populaire au service des intérêts spécifiques du peuple basque. Ils considérèrent également qu'il fallait promouvoir à partir du secteur cinématographique une alternative culturelle démocratique qui reflète fidèlement les problèmes nationaux et les aspirations basques. Dans leurs conclusions, ils insistèrent entre autres sur la volonté de construire un cinéma en basque sous-titré en espagnol<sup>59</sup>. Comme le souligna Susana Torrado, l'entrée de la langue basque dans la notion de cinéma basque revint à ouvrir la boîte de Pandore<sup>60</sup>. À la fin des années 1970, dans un contexte marqué par une forte politisation, de nombreux cinéastes et théoriciens se rallièrent à divers degrés à une perspective favorable à l'exploration de leur propre langage cinématographique, tout en établissant un lien étroit entre la langue basque et le cinéma basque (Silva, Conde, Zalakain, Bakedano, Sota, Merikaetxeberria, etc...). Le cinéaste le plus zélé et le plus déterminé dans cette direction fut un Donostiarra que nous avons déjà mentionné. Antxon Ezeiza venait de rentrer de son exil en Amérique centrale, après avoir tourné *Mina, viento de libertad* [Mina, vent de liberté] (1976). Pour ce sympathisant de la gauche *abertzale*, le cinéma basque ne pouvait être envisagé sans la langue basque. Il



labur dokumentaletan (21 guztira). *Ikuska* sorta Bertan Filmeak ekoiztetxeak produzitu zuen 1978 eta 1984 bitartean, eta helburu nagusizat izan zuen zinematografia nazional baten oinarriak finkatzea eta hainbat teknikari eta zinemagile trebatzea (Javier Aguirresarobe, adibidez), zinemaren euskal industria potentzial batean integratzeko gauza izango zirenak. Proiektuan Montxo Armendariz, Imanol Uribe edo Pedro Olea bezalako zuzendariak hartu zuten parte –gero arrakasta izango zutenak 80ko hamarkadako beren zenbait film luzerekin<sup>61</sup>–, eta emakume zuzendari bakar batek, Mirentxu Loiarrek.

Euskal zinemaren esentzietan buruzko eztabaidak «metraje luzekoak» izan baziren ere, urte horietako euskal produkzioa film laburrera bideratu zen batez ere. Film laburrokin, beharrezkotzat jotzen ziren errebindikazio politiko eta linguistikoen espazioa betetzen saiatu ziren; Iñaki Núñez, Iñigo Silva, J. B. Heinink, Mirentxu Loiarre, Javier Rebollo, Juan Ortuoste edo Imanol Uriberen lehen urratsak izan ziren. Formatu horretatik kanpoko salbuespen urriak etorri ziren dokumentalaren aldetik: Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) edo Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, 1979); fikziotik, José María Zabala (*Axut*, 1976); eta haurrentzako euskarazko film luzetik J. M. Gutierrez (*Balanzatxoa*, 1978).

Autonomia Estatutua onartu aurretik eta ekimen pribatu batetik abiatuta, nabarmendu beharra dago 1978ko maiatzaren 1ean Euskadiko Filmategia kultur elkarte gisa sortu zela. Peio Aldazabal (Presidente), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Nestor Basterretxea eta José Manuel Gorospe izan ziren fundatzaileak; Euskal Herriko zinema-ondarea berreskuratzeko eta kontserbatzeko egin zuen ahalegina garesteko modukoa izan zen, zailtzarrik gabe. Euskadiko Filmategia 2022ko apirilean sartu zen FIAFeko (Artxibo Filmikoen Nazioarteko Federazioa) eskubide osoko kide gisa, kide elkartua 1994tik izan baitzen. 2004ko azaroan fundazio bihurtua zen, eta, gaur egun, Euskal Autonomia Erkidegoko hiru foru-aldundiak dira patronatuko kide, eta Eusko Jaurlaritza da patronatuko burua, berak bakarrik finantzatzen baitu erakundearen funtzionamendua. 2015eko irailean, Filmategiak Tabakalerara, Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentrora, lekualdatu zuen bere egoitza, eta hala lortu zuen bai behar zen artxibo-batasuna, bai beste zinema-erakunde batzuekin egunero harreman estua izatea. Gainera, pixkanaka-pixkanaka, asteko proiektuoen programazio egonkorra finkatu du bost hiritan.

**17.** *Ikuska* (Bertan Filmeak, 1978-1984)

**18.** Filmategiaren sortzaileak: Nestor Basterretxea, Juan José Almuedo, Peio Aldazabal, José Manuel Gorospe eta José Luis Basoco, 1978.

mit en pratique ses convictions inébranlables dans la série de courts métrages documentaires (21 au total) en basque *Ikuska*, produite par Bertan Filmeak entre 1978 et 1984, dont les principaux objectifs étaient de poser les bases d'une cinématographie nationale et de former une série de techniciens et de cinéastes compétents (comme Javier Aguirresarobe) après les avoir intégrés dans une potentielle industrie cinématographique basque. On compte parmi les participants à ce projet Montxo Armendariz, Imanol Uribe ou encore Pedro Olea, qui triompheraient plus tard avec certains de leurs longs métrages des années 1980<sup>61</sup>, ainsi qu'une réalisatrice, Mirentxu Loyarte.

Si les débats sur l'essence du cinéma basque se cristallisèrent sur les longs métrages, la production basque de cette période était principalement constituée de courts métrages, qui tentaient de remplir l'espace des revendications politiques et linguistiques jugées indispensables. Les premières pierres furent posées par Iñaki Núñez, Iñigo Silva, JB Heinink, Mirentxu Loyarte, Javier Rebollo, Juan Ortuoste et Imanol Uribe. Les rares exceptions à ce format concernaient le genre documentaire, avec Pío Caro Baroja (*Gipuzkoa*, 1979) ou Fernando Larruquert (*Euskal Herri Musika*, 1979), la fiction avec José María Zabala (*Axut*, 1976) et le long métrage pour enfants en basque avec JM Gutiérrez (*Balanzatxoa*, 1978).

De même, avant l'approbation du Statut d'Autonomie, notons la création de l'association culturelle Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, le 1er mai 1978, née d'une initiative privée. Ses fondateurs, Peio Aldazabal (président), Juan José Almuedo, José Luis Basoco, Néstor Basterretxea et José Manuel Gorospe, fournirent des efforts tout à fait louables pour récupérer et préserver le patrimoine cinématographique du Pays Basque. En avril 2022, l'association est devenue membre de plein droit de la FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) dont elle était déjà membre associé depuis 1994. Elle s'était transformée en fondation en novembre 2004, et aujourd'hui, les trois Députations forales de La Communauté Autonome Basque font partie de son conseil d'administration, présidé par le Gouvernement Basque, qui finance seul le fonctionnement de l'institution. En septembre 2015, la Cinémathèque s'est installée dans le Centre international de culture contemporaine de Donostia-San Sebastián, Tabakalera, permettant à la fois une unité d'archives nécessaire et des relations quotidiennes étroites avec d'autres institutions cinématographiques. Peu à peu, elle a également assis un calendrier stable de projections hebdomadaires, s'étendant même à cinq villes différentes.

**18.** Les fondateurs de la cinémathèque: Nestor Basterretxea, Juan José Almuedo, Peio Aldazabal, José Manuel Gorospe et José Luis Basoco, 1978.



Urte hauetan filmeren batek mugarri bat ezarri bazuen, Imanol Uriberen *El proceso de Burgos* (1979) izan zen, haren *opera prima*, Santos Zunzunegik fikziorako bidaia luzetzat jo zuen dokumentala. Dokumentalak jasotzen ditu, Francisco Letamendiaren sarrera historiko polemikoarekin, ia hamarkada bat lehenago Burgosen epaituak izan ziren eta amnistia jaso berri zuten ETAKo hamasei kideetako bakoitzaren ibilbide eta pentsamenduak. Filmaren une gorena iristen da auzipetuek «Eusko Gudariak» abesten zuten aretoko soinu zuzenarekin, zaintzen zituzten polizien sableek mehatxaturik, eta azken zatian, haietako sei kondenatuak izan ziren heriotza-zigorren konmutazioaren iragarkiarekin. Bai filmaren sorrera, bai filmaren harrera ere, testuinguru historiko baten barruan gertatu ziren, alegia, UCDe zentsura urte pare bat lehenago ezeztatu baitzuen. Beste arazo askoren artean, Jaime Mayor Oreja Donostiako Zinemaldian proiektatzea eragozten saiatu zen<sup>62</sup>. Filmak gaur egun dokumentu historiko gisa hartu duen balioa eztabaidaezina da; eta, euskal zinemaren historian «zinema autonomikoa» deituko zenaren atarian kokatuta, oso leku nabarmena merezi du, Euskaditik arrakastaz ekoiztea posible zela erakutsi baitzuen, argumentuak azken aldiko historian bertan bilatuz.

**19.** Imanol Uribe zuzendaria *El proceso de Burgos* filmarengatik Gaztelaniazko Filmarik Hoberenaren Kantauriko Perla Saria jasotzen, 1979.



19

**19.** Le réalisateur Imanol Uribe reçoit le prix Perle du Cantabrique pour le meilleur film en espagnol par *El proceso de Burgos*, 1979.

S'il est un film qui marque un avant et un après dans cette période, il s'agit sans conteste de *El proceso de Burgos* (1979) d'Imanol Uribe, qui signa son premier long métrage avec ce documentaire qui amorça ce que Santos Zunzunegui décrivit comme un long voyage vers la fiction. Après une introduction historique controversée de Francisco Letamendia, le documentaire couvre les trajectoires et les pensées de chacun des seize membres de l'ETA jugés à Burgos près d'une décennie plus tôt et qui venaient d'être amnistiés. Le film atteint son point d'orgue avec la bande son prise en direct de la salle d'audience, dans laquelle les accusés entonnèrent *Eusko Gudariak* sous la menace des sabres des policiers qui les surveillaient, mais aussi dans la dernière partie, avec l'annonce de la commutation des peines de mort à laquelle six d'entre eux avaient été condamnés. La conception du film tout comme l'accueil qui lui fut réservé furent étroitement liés au contexte historique, puisque la censure venait à peine d'être abolie deux années auparavant par l'UCD. Le film rencontra de nombreux obstacles, comme la tentative de Jaime Mayor Oreja d'empêcher sa projection au Festival du film de Donostia-San Sebastián<sup>62</sup>. Le film a aujourd'hui acquis une valeur indiscutable en tant que document historique. Il mérite une place de choix dans ce contexte historique du cinéma basque, à la veille de ce qu'on appellera le « cinéma régional », puisqu'il démontra qu'il était possible de produire un succès depuis Euskadi, en cherchant des intrigues dans sa propre histoire récente.

## Laurogeiko hamarkadako euskal zinema

Euskal Herrian sortutako zinemagintzak gainditu behar izan zituen oztopo ugariak ez ziren desagertu 1979ko Autonomia Estatutua iritsi zenean, baina, zalantzarik gabe, Eusko Jaurlaritzaren dirulaguntzek laurogeiko hamarkadan zehar emandako bultzada mugarrizko izan zen haren historian. Hogeita hamar film luze baino gehiago estreinatu ziren, eta ia zuzendari kopuru bera egon zen kameraren atzean; Euskadik, azkenik, ondo ongarritutako lur bereziki emankorra zirudien. Baldintzak aldatu egin ziren: pixkanaka askatasun demokratikoak ezartzeak eta laguntza publikoen politika irmoak ez zuten lortu ezerezetik industria zinematografiko indartsu bat sortzea, baina bai talentu handiko zinemagile mordoak baten agerpena eta ordura arte Madrilen lan egiten zuten batzuk itzultzea. PSOEn 1982ko garaipenaren ondoren, Pilar Miró (bere «Miró Dekretua»-rekin) Zinematografia Zuzendaritza Nagusira iristeaz gain, 1983an Eusko Jaurlaritzak Zinematografia Legea promulgatu, eta Euskal Telebista (ETB) sortu zuen. Kultura Ministeriotik dirulaguntza aurreratuak ematen hasi ziren, eta, kasurik onenean, pelikula baten aurrekontuaren %50era iritsi zitezkeen. Euskal Kultura Sailak, berriz, %25era arte finantzatzen zuen, pelikula Euskadin filmatuta bazegoen, lantalde teknikoaren eta aktoreen %75 euskalduna baldin bazen, eta euskarazko kopia bat gutxienez eginez<sup>63</sup>. ETB 1982ko abenduan hasi zen emititzen, eta ekoizpen elkartuen erregimena bultzatzen zuen. 1985etik aurrera, Eusko Jaurlaritzak alde zuzenetik diruz lagundutako filmen antena-eskubideak erosteko oinarriak ezarri ziren.

Beste behin ere zinemagileei eta haien film luzeei erreparatuz, hamarkada hartan Euskadin filmatu ziren 28 filmen zerrenda, oro har, hiru bloke handitan bana daiteke: aurretik Euskal Herrian jada zinema egina zuten zinemagileen filmak; bestetik, batez ere Madrildik itzultzerak animatu zirenenak eta, azkenik, lehen aldiz zinema egin zutenen filmak. Lehenengo kopuru txikian (film luzeak errodatu zituztenen artean behinik behin), azpimarratzekoa da Fernando Larruquert dokumentalera itzuli zela, *Agur Everest* (1981) lanaren zuzendaritzan Juan Ignacio Lorente lagun zuela. Ondoren, Imanol Urbek *La fuga de Segovia* (1981) zuzendu zuen, ETAren azken aldiko historiarekin lotutako benetako gertakarietatik abiatuta, jada fikzioaren bidetik zihoala. Gero *La muerte de Mikel* (1984) lanarekin berretsi zen, euskal gaiari buruzko trilogiari amaiera ematen ziona eta *Adiós pequeña* (1986), generoko filmen eremuan argi eta garbi barneratzen zena. Uribe zinemagilerik emankorrena izan zen laurogeiko hamarkadako Euskal Herrikoen artean. Haren hurrengo proiektua ondorengo hamarkadan iritsi zen, Aiete y Ariane Films-ek ekoitzia baina Euskaditik kanpo filmatua. Haren arrakastarik handienetakoa bat izan zuen: *El rey pasmado* (1991), Gonzalo Torrente Ballester-ren *Crónica del rey pasmado* eleberriaren egokitzapena<sup>64</sup>.

Beren obraren zati bat Euskaditik kanpo garatu ondoren zinema egitera etxera itzuli zirenen artean, Pedro Olea eta Eloy de la Iglesia aipatuko ditugu. Lehenengoak, Madrildo EOCen ikasle, filmografia garrantzitsua egin zuen han 1979an Euskadira itzuli zen arte, eta bertan *Ikuska 2* filmatu zuen, Gernikako bonbardaketari buruz. Berak ondo laburbiltzen du bere ibilbidea:



20

## Le cinéma basque des années 1980

20. *La fuga de Segovia*  
(Imanol Uribe, 1981)

Si les nombreux obstacles rencontrés par le cinéma produit au Pays Basque ne se volatiliserent pas avec l'arrivée du Statut d'autonomie de 1979, il est évident que l'élan apporté par les subventions du Gouvernement Basque tout au long des années 1980 représenta un avant et un après dans son histoire. Plus d'une trentaine de longs métrages furent publiés, et presque autant de réalisateurs derrière les caméras, dans un Pays Basque qui semblait enfin être un terrain bien fertilisé et donc fructueux. Les conditions avaient évolué : l'installation progressive des libertés démocratiques et la politique volontariste d'aides publiques ne parvinrent pas à créer à partir de rien une industrie cinématographique puissante, mais elles favorisèrent cependant l'apparition d'une poignée de cinéastes talentueux et le retour de réalisateurs qui travaillaient jusqu'alors à Madrid. À l'arrivée de Pilar Miró (et de son décret Miró) à la Direction générale de la cinématographie après la victoire du PSOE en 1982, s'ajoutèrent la Loi sur la Cinématographie instaurée par le Gouvernement Basque en 1983 et la création de la télévision basque Euskal Telebista (ETB). Le ministère de la Culture se mit à accorder des subventions anticipées pouvant atteindre jusqu'à 50% du budget d'un film, et le Département basque de la Culture finançait jusqu'à 25% tous les films tournés en Euskadi dont 75% de l'équipe technique et des actrices ou acteurs étaient Basques et qui réalisait au moins une copie en basque. ETB, qui avait commencé à diffuser en décembre 1982, favorisait également un régime de coproductions. À partir de 1985, les bases furent posées pour l'achat des droits de diffusion des films préalablement subventionnés par le Gouvernement Basque<sup>63</sup>.

Pour en revenir aux cinéastes et à leurs longs métrages, la liste des 28 qui tournèrent des films au Pays Basque cette décennie peut être divisée *grosso*

«Madrilen, Fraderekin lan egiten nuen, baina utzi behar izan nion. *Tormento* (1974) egin nuen, arrakastaz; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), arrakastaz; *La Corea* (1976), harrera hotza; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), arrakastaz. Gero *Akelarre* egin nahi izan nuen, Euskal Herriko sorginen historia bat; Fraderi esan nion, baina esan zidan hori ez zitzaiola inori interesatzen. Franco hil zela, gobernu autonomikoa sortu zela, dena bat etorri zen, eta neure buruari esan nion: utzi egin behar diot honi, nekatuta nago filmak bata bestearen ondoren egiteaz. *Akelarre* muntatu nahi izan nuen. Eta Euskal Herrira etorri behar izan nuen, euskarazko klaseetan matrikulatu nintzen, dirulaguntzak eskatzen hasi, eta, azkenean, *Akelarre* egin nuen, baina lauz-pabost urte kostatu zitzaidan...»<sup>65</sup>

*Akelarre* 1983an filmatu zen azkenean. Filmean, Diego Galán *El País* egunkariako kritikariak «buruargitasunez egindako lan profesional bat ikusi zuen, tarteka giro liluragarria eta, nolana ere, iradokitzailea sortzen duena»<sup>66</sup>, eta horrek lagundu bide zion 1984ko Berlingo Zinemaldiko sail ofizialean parte hartzeko gonbidapena lortzen. Arrakasta gutxiago izan zuen hamarkadako bere beste film luzeak, *Bandera negra* (1986), Alfredo Landa eta Imanol Arias protagonista zirela, 1988an Oleak Eusko Jaurlaritzarekin izandako haserre baten atarikoia izan zena, eta berriz Madrilerantz itzularazi zuena.

Eloy de la Iglesia Madrildik itzul izanaren kasua ere interesgarria da: ez zen EOCTik pasatu, baina telebista-arloko esperientzia hartu zuen, eta laurogeiko hamarkadaren erdialderako jada haren filmografiak arrakasta ugari zituen. *El pico* (1983) Bizkaian eta batez ere Bilbon girotuta zegoen, baina *Otra vuelta de tuerca* (1985) lanarekin jaso zuen Eloy de la Iglesia Eusko Jaurlaritzaren dirulaguntza, Henry Jamesen *The turn of the screw* eleberria egokitzeke. Zuzendari zarautzitarra argi mintzatu zen emaitzari buruz: «Filmak ez zuen leihatilan funtzionatu, eta ez nuen euskal zinema gisa jarraipenik izan».<sup>67</sup>

21. *Akelarre* (Pedro Olea, 1984)



21

*modo* en trois grands blocs : ceux qui avaient déjà tourné des films au Pays Basque auparavant, ceux qui furent encouragés à revenir, principalement depuis Madrid, et enfin ceux qui débutaient. Parmi les premiers, qui étaient assez peu nombreux (du moins à avoir tourné des longs métrages), notons le retour au documentaire de Fernando Larruquet, désormais accompagné à la réalisation par Juan Ignacio Lorente dans *Agur Everest* (1981), suivi par Imanol Uribe avec *La fuga de Segovia* (1981) qui, à partir de faits réels liés encore une fois à l'histoire récente de l'ETA, empruntait déjà la voie de la fiction. Cela se confirma avec *La muerte de Mikel* (1984), qui clôt sa trilogie sur le sujet basque, et *Adiós pequeña* (1986), qui entre clairement dans le domaine du film de genre. Uribe fut le plus prolifique de tous les cinéastes basques des années 1980. Son projet suivant vit le jour la décennie suivante, produit par Aiete et Ariane Films, mais tourné hors du Pays Basque. Il fut l'un de ses plus grands succès : *El rey pasmado* [Le roi ébahi] (1991), adaptation du roman *Crónica del rey pasmado* [Chronique du roi ébahi], de Gonzalo Torrente Ballester<sup>64</sup>.

Parmi ceux qui rentrèrent au pays pour tourner des films après avoir réalisé une partie de leur travail hors du Pays Basque, citons Pedro Olea et Eloy de la Iglesia. Le premier, étudiant à l'EOC de Madrid, y avait développé une importante filmographie jusqu'à son retour au Pays Basque en 1979, où il tourna *Ikuska 24* à propos du bombardement de Gernika. Il résuma lui-même assez bien sa carrière :

« J'ai dû arrêter de travailler à Madrid où je travaillais avec Frade. J'ai réalisé *Tormento* (1974), un succès ; *Pim, pam, pum, fuego* (1975), un succès ; *La Corea* (1976), un échec ; *Un hombre llamado Flor de Otoño* (1978), un succès. Plus tard, j'ai voulu réaliser *Akelarre*, une histoire de sorcières au Pays Basque, j'en ai parlé à Frade, qui m'a dit que ça n'intéresserait personne. Il se trouve que Franco est mort et un gouvernement autonome est né, et je me suis dit : j'arrête, j'en ai assez d'enchaîner les films. Je veux monter *Akelarre*. Et j'ai dû rentrer au Pays Basque, je me suis inscrit à des cours de basque, j'ai commencé à demander des subventions et j'ai fini par faire *Akelarre*, mais ça m'a pris quatre ou cinq ans... »<sup>65</sup>.

*Akelarre* fut finalement tourné en 1983. Le critique du journal *El País* Diego Galán y vit « un travail professionnel mené avec intelligence, qui se traduit par la création d'une ambiance parfois fascinante et toujours suggestive »<sup>66</sup>. Cela contribua probablement au fait qu'il fut invité à faire partie de la section officielle du Festival de Berlin en 1984. Son autre long métrage de cette même décennie, *Black Flag* (1986), avec Alfredo Landa et Imanol Arias, connut moins de succès. Ce film constitua les prémices d'un conflit entre Olea et le Gouvernement Basque en 1988, qui le fit retourner à Madrid.

Le retour de Madrid d'Eloy de la Iglesia constitue également un cas intéressant : il ne passa pas par l'EOC, mais acquit une certaine expérience à la télévision, et dès le milieu des années 80 sa filmographie connaissait déjà de nombreux succès. Si *L'enfer de la drogue* (1983) se déroulait déjà en Biscaye et principalement à Bilbo, c'est avec *Un autre tour d'écrou* (1985) qu'Eloy de la Iglesia obtint une subvention du Gouvernement Basque pour adapter le roman d'Henry James *Le tour d'écrou*. Le réalisateur de Zarautz fut clair sur le résultat obtenu : « Le film n'a pas marché au box-office et ne m'a pas permis la pérennité en tant que cinéaste basque »<sup>67</sup>.

Parmi les débutants dans le domaine du long métrage, mentionnons ici le Navarrais Montxo Armendáriz, qui fit une entrée surprenante avec *Tasio* (1984), dont Elías Querejeta fut producteur, puis devint au fil du temps l'un des réalisateurs basques les plus prestigieux. Son premier opus fut tourné dans

Film luzean debuta egin zutenen artean, Montxo Armendariz nafarra nabarmenduko dugu: Elías Querejetaren ekoizlearen eskutik *Tasio* (1984) filmarekin harridura sortu zuen, eta denboraren poderioz euskal zuzendaririk ospetsuenetako bat bihurtu da. Haren lehenbiziko lan hori, lehenagoko dokumental erako esperientzia batetik abiatu zen: *Carboneros de Navarra* (1981). Armendariz protagonistetako batekin (Anastasio Ochoa) liluratuta geratu zen, eta haren bizitza zinemara fikziozko film luze moduan eramatea posible zela uste izan zuen. Lortzen hain zaila den arrakasta bikoitza bildu zuen euskal filmetako bat izan zen: kritikak goraiatua eta publikoak maitatua. Elkarrizketa amaigabeak izan zituen Elías Querejetarekin, eta Armendarizek, autodidakta izanik, asko ikasi zuen solasaldi haietatik, hernaniarrak eskarmentu handia baitzuen zinemaren munduan. Hurrengo film luzearen gidoia, *27 horas* (1986), biek sinatuko zuten. Nafarrak Erreterian elektronikako irakasle gisa ezagututako gazteekin izandako esperientziatik abiatu ziren: ikasleek drogekin eta nihilismoarekin zituzten mendekotasunek izugarri hunkitu zuten, bere adinean bizi izandako idealismoarekin alde handia zutelako<sup>68</sup>.

Hemen ez dago leku nahikorik euskal zinemaren une historiko hartan parte hartu zuten gainerako zinemagileen filmei buruz hitz egiteko: Javier Rebollo eta Juan Ortuoste (*Siete calles*, 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno*, 1984), Juan Bautista Berasategi (*Kalabaza tripontzia*, 1985), Ernesto del Río (*El amor de ahora*, 1986), Javier Aguirre (*La monja alférez*, 1986), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera*, 1988), José María Tuduri (*Crónica de la guerra carlista*, 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, 1988), etab. Bide batez esanda, egiazko eklosio hartan, emakume bakarrarentzat izan zen lekua: Ana Díez-ek, bere *Ander eta Yul* (1988)<sup>69</sup> lan ausartarekin, leku nabarmena merezi du gure zineman, bai bere talentuagatik, bai euskal ekoizpeneko film luzeen zuzendaritzan aitzindaria izateagatik. Nolanahi ere, belaunaldi horretako zati handi batek aktibo jarraitzen du gaur egun, hurrengo hamarkadak aztertzerakoan ikusiko dugun bezala, eta, zalantzarik gabe, nolabaiteko eragina izan du geroago, laurogeita hamarreko hamarkadan, iritsi direnen eta jada XXI. mendean debuta egin dutenen artean.



22. *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984)  
 23. *Kalabaza tripontzia* (Juan Bautista Berasategi, 1985)  
 24. *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988)



la continuité de l'un de ses documentaires, *Carboneros de Navarra* [Les charbonniers de Navarre] (1981). Tombé sous le charme de l'un de ses personnages principaux, Anastasio Ochoa, Armendariz considéra que sa vie méritait d'être portée sur grand écran sous la forme d'un long métrage de fiction. Le résultat fut l'un des films basques ayant réussi le double pari d'être à la fois acclamé par la critique et adoré par le public. L'autodidacte Armendariz apprit beaucoup de ses conversations interminables avec Elías Querejeta, déjà très expérimenté dans le monde du cinéma. Le scénario de son long métrage suivant, *27 heures* (1986), fut cosigné par les deux réalisateurs. Ils s'inspirèrent de l'expérience d'Armendariz avec les jeunes qu'il avait rencontrés à Rentería alors qu'il était professeur d'électronique. Ces jeunes l'avaient profondément marqué en raison de leurs addictions aux drogues et de leur nihilisme, qui contrastaient avec l'idéalisme qu'il avait connu à leur âge<sup>68</sup>.

Nous manquons malheureusement d'espace pour nous étendre sur les films des autres cinéastes ayant participé à ce moment historique du cinéma basque : Javier Rebollo et Juan Ortuoste (*Siete calles* [Sept rues], 1981), José Angel Rebolledo (*Fuego eterno* [Feu éternel], 1984), Juan Bautista Berasategui (*Kalabaza tripontzia* [La courge gloutonne], 1985), Ernesto del Río (*El amor de ahora* [L'amour d'aujourd'hui], 1986), Javier Aguirre (*La monja alférez* [La nonne lieutenant], 1986), José Antonio Zorrilla (*Lauaxeta*, 1987), Pedro de la Sota (*Viento de cólera* [Vent de colère], 1988), José María Tuduri (*Crónica de la guerra carlista* [Chronique de la guerre carliste], 1988), Ernesto Tellería (*Eskorpión*, 1988), etc. Au reste, il n'y eut de place, dans cette véritable explosion, que pour une seule femme, Ana Díez, dont le courageux film *L'amitié à mort* (1988)<sup>69</sup>, lui vaut une place de choix dans notre cinéma, tant pour son talent que pour sa place de pionnière dans le domaine de la réalisation de longs métrages basques. Quoi qu'il en soit, une bonne partie de cette génération demeure encore active, comme nous le verrons dans notre étude des décennies suivantes. Elle a exercé, sans l'ombre d'un doute, une influence considérable sur ses successeurs des années 1990 et sur ceux qui feront leurs débuts au XXIe siècle.

## Laurogeita hamarreko hamarkadatik XXI. mendeko lehen hamarkadara

Hainbat egilek adierazi dute 1985-1989 aldia garrantzi txikiagokoa edo are krisialdiko tarte izan zela, euskal zinemagintzarako hamarkada horrek izan zuen garrantzi orokorraren barruan: egia esan, lau urte horietan ekoizitako filmek, oro har, arrakasta txikiagoa izan zuten kritikaren zein publikoaren aldetik<sup>70</sup>. Ekoizpen-baldintzak ere aldatu egin ziren 1990etik aurrera; izan ere, Eusko Jaurlaritzak merkataritza-sozietate anonimo publiko bat jarri zuen martxan, Kultura Sailaren mende:

«Ikus-entzunezko produkziarako laguntza publikoa itzuli beharrik gabeko laguntza-mekanismoen bidez bideratu izan da. Hala ere, Euskal Administrazioak merkaturian lehiatzeko gai izango den ikus-entzunezko industria bat sortzea erraztuko duten sustapen-bide berriak erabiltzeko aukera planteatu du. Horrez gain, errentagarri bihurtu nahi du funts publikoak adierazitako sustapen-helburuetarako erabiltzea, eta, neurri handiagoan edo txikiagoan, funts horiek berreskuratzea ahalbidetu, ikus-entzunezko ekoizpenetan zuzenean parte hartuz eta lortutako produktuak behar bezala banatuz eta salduz»<sup>71</sup>.

### USTEKABEKO OLATU BAT

Hartutako neurri berriak polemikoak izan ziren hasiera-hasieratik. Euskal administrazioak gehiegizko kontrola egotzi ondoren, aurreko hamarkadako «bandera-ontzi» batzuk Madrilera joanarazi zituzten; zehazki, Pedro Olea eta Imanol Uribe izan ziren azkenean Espainiako hiriburura bizitzera joan ziren lehenengoetako bi. Lehenenak, horrela, etapa berri bati ekin zion bere filmografian, askotariko gaiekin: *El día que nació yo* (1991), *El maestro de esgrima* (1992), *Morirás en Chafarinas* (1995) eta *Más allá del jardín* (1996). Bigarrenak, *La luna negra* (1990) filmatu ondoren eta, esan bezala, hainbat arrakasta kateatu zituen *El rey pasmado* (1991) lanetik abiatuta, Juan Madriden eleberri baten egokitzapenarekin: *Días contados* (1994) lanean, edo immigrazioaren fenomenora hurbilketa batekin *Bwana* (1996) filmean. Bien kasuan, aitortzak eta sariak ugariak izan ziren: laurogeita hamarreko hamarkadako lanek Imanol Uribe espainiar zinemaren izen handienetako bat zela baieztatu zuten. 1990ean, Montxo Armendariz ere Madrilera aldatu zen. *Las cartas de Alou* (1990) filmarekin zinema etorkinengana hurbiltzen aitzindaria izan ondoren, zinema hiritar eta gazteen kezkekin arduratutakora itzuli zen, *Historias del Kronen* (1994) lanarekin. Haren bosgarren film luzeak zirrarra bizia piztu zuen, Imanol Urbek eta Andrés Santanak ekoiztutako *Secretos del corazón* (1997), eta hamaika sari jaso zituen. Izan ere, Armendariz da gaur arte Oscarretarako ingelesez besteko film onenaren izendapena jaso duen euskal zuzendari bakarra (1998an hain zuzen ere)<sup>72</sup>.

## Des années 1990 à la première décennie du XXIe siècle

Plusieurs auteurs considèrent la période 1985-1989 comme une étape moins importante, voire une période de crise, dans cette décennie capitale pour le cinéma basque. Les films produits au cours de ces quatre années connurent en effet moins de succès auprès de la critique et du public<sup>70</sup>. Par ailleurs, les conditions de production changèrent à partir de 1990, avec la création par le Gouvernement Basque d'une société anonyme à caractère commercial dépendant du Ministère de la Culture :

25. *Secretos del corazón* (Montxo Armendariz, 1997)

« Le soutien public à la production audiovisuelle a été mis en œuvre par des mécanismes de subventions à fonds perdus. Cependant, l'administration basque a envisagé la possibilité d'utiliser de nouveaux moyens de promotion qui facilitent la création d'une industrie audiovisuelle capable de rivaliser sur le marché. Il s'agit également de rentabiliser l'application des fonds publics aux fins de promotion indiquées, en permettant, dans une plus ou moins grande mesure, la récupération desdits fonds par une participation directe à des productions audiovisuelles et une juste distribution et commercialisation des produits obtenus. »<sup>71</sup>.





Pentsa liteke panorama konplexu hark ez zuela baikortasunerako arrazoirik sortzen, baina zinemagile gazteen olatu berri eta oso anitza sortu zen, gehienak 60ko hamarkadan jaiotako ziren, gaiak eta estetika berritzera etorriak, bestelako zinema-hezkuntza bati eta kezka tekniko sakonei esker; baina baita komikiaren eta rockaren eraginei esker ere: Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968) eta Helena Taberna (beranduago iritsi zen eta erreferente partikularragoak zituen).

Urbizuri buruz hitz eginez hasiko gara: 1988an, luzemetraian lehen urratsa egin zuen, *Tu novia está loca* euskal zinemako lehen komediarekin. Howard Hawks, George Cukor, Ernst Lubitsch eta Madrilgo komedia izan zituen erreferentziatzat, eta generoarekin ausartu zen, baina batzuek ez zioten barkatu politikoki asaldatutako laurogeiko hamarkadaren amaiera hartan. Haren bigarren filma, *Todo por la pasta* (1991), *thriller*-aren eremuan sartu zen, oso hondatuta zegoen Bilbo bat azalduz. Gidoiak honako esaldi hau zeraman azalean: «Herralde honetan 53.979 polizia zaintzen dute zure segurtasuna. Kontuz ibili». Izan ere, filmean ustelkeria polizial eta politikoko giro hori zen nagusi, eta kritikak ondo jakin zuen –ez hainbeste publikoak– etorkizuneko balioa ikusten<sup>73</sup> zuzendariarengan. Urbizuk beti aldarrikatu izan du enkarguzko zinema, eta haren hurrengo bi proiektuek premisa hori bete zuten, zalantzarik gabe ikasteko baliatu zuen aldi batean<sup>74</sup>: *Cómo ser infiel y disfrutarlo* (1994) eta *Cuernos de mujer* (1995). XX. mendean egin zuen azken filma, *Cachito* (1996), Arturo Pérez-Reverte-ren eleberri baten egokitzapena izan zen; haren porrot komertzialak gogoeta eragin zion zuzendari bilbotarrari, idaztera esertzea tokatzen zitzaiola ondorioztatu arte. Roman Polanski-ren *La novena puerta* (1999) filmaren gidoia sinatu zuen, eta gero zuzendaritzara itzuli zen, ikusiko dugunez, jada bere proiektuekin.

Álex de la Iglesia zuzendaritza artistikoaren arduraduna izan zen bere adiskide Enrique Urbizuren *Todo por la pasta* filmean. Izan ere, zuzentzen hasteko motibazioa –txantxa artean esan ohi zuen– bere inguruko jendearen artean horretarako gai ziren lagunak bazirela ikusteak eragin zion inbidia izan

26. Daniel Calparsoro, Enrique Urbizu, Helena Taberna, Juanma Bajo Ulloa. «Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi». Juantxo Egaña, 2014ko uztailak 02-04.

26. Daniel Calparsoro, Enrique Urbizu, Helena Taberna, Juanma Bajo Ulloa. «Cinéma basque : Trois générations de Cinéastes basques ». Juantxo Egaña, du 2 au 4 juillet 2014.

## UNE VAGUE INATTENDUE

Les nouvelles mesures adoptées furent immédiatement controversées. Les accusations de contrôle excessif par l'administration basque furent suivies du déménagement à Madrid de plusieurs fleurons de la décennie précédente. Pedro Olea et Imanol Uribe furent les deux premiers à s'installer dans la capitale espagnole. Le premier entama ainsi une nouvelle étape de sa filmographie, avec des thèmes très variés : *El día que nació yo* [Le jour où je suis né] (1991), *Le Maître d'escrime* (1992), *Morirás en Chafarinas* [Tu mourras à Chafarinas] (1995) et *Más allá del jardín* [Au-delà du jardin] (1996). Quant à Olea, après le tournage de *La luna negra* [La lune noire] (1990), il enchaîna plusieurs succès à partir du film *Le Roi ébahi* (1991), avec l'adaptation d'un roman de Juan Madrid dans *Días contados* [Des jours comptés] (1994) ou en abordant le phénomène de l'immigration dans *Bwana* (1996). Les deux réalisateurs furent couronnés de nombreux prix et reconnaissances : les années 90 confirmèrent Imanol Uribe comme l'un des grands noms du cinéma espagnol. En 1990, Montxo Armendáriz s'établit également à Madrid ; après avoir été un pionnier dans l'intégration des immigrés au cinéma en tant que protagonistes dans *Lettres d'Alou* (1990), il revint à son cinéma urbain et concerné par les préoccupations des jeunes dans *Les Histoires du Kronen* (1994). Son cinquième long métrage, *Les Secrets du cœur* (1997), produit par Imanol Uribe et Andrés Santana, reçut d'innombrables prix. De fait, Armendáriz reste à ce jour le seul réalisateur basque dont un film ait été nommé à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère (en 1998)<sup>72</sup>.

Malgré ce contexte complexe peu propice à l'optimisme, une nouvelle vague très diverse de jeunes cinéastes surgit. Nés pour la plupart dans les années 1960, ils apportèrent du sang neuf dans les thématiques et les esthétiques, grâce à leur formation cinématographique différente et à de profondes préoccupations techniques. Ils étaient par ailleurs influencés par la bande dessinée et le rock. Citons ici Julio Medem (1958), Enrique Urbizu (1962), Álex de la Iglesia (1965), Juanma Bajo Ulloa (1967), Daniel Calparsoro (1968) ou encore Helena Taberna (arrivée plus tardivement et avec des inspirations plus spécifiques).

Urbizu avait déjà fait ses premiers pas dans le long métrage en 1988 avec *Tu novia está loca* [Ta copine est folle], première comédie du cinéma basque. Inspiré par Howard Hawks, George Cukor, Ernst Lubitsch et la comédie madrilène, il s'était risqué dans ce genre, ce que certains ne lui pardonnèrent pas à la fin des années 1980, période politiquement agitée. Son deuxième film, *Tout pour le fric* (1991), s'aventure dans le domaine du thriller, dans une Bilbo délabrée. Le scénario présentait cette phrase en couverture : « Dans ce pays, 53 979 policiers veillent à votre sécurité. Faites attention ». Cette ambiance de corruption policière et politique imprégnait le film, et les critiques, à la différence du public, furent à même de déceler le potentiel prometteur de son réalisateur<sup>73</sup>. Urbizu revendiqua sans cesse un cinéma de commande, comme le prouvent ses deux projets suivants, dans une période que l'on pourrait qualifier d'apprentissage<sup>74</sup> : *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* [Comment être malheureux et en profiter] (1994) et *Cuernos de mujer* [Cornes de femmes] (1995). Son dernier film du XXe siècle, *Cachito* (1996), fut une adaptation d'un roman d'Arturo Pérez-Reverte dont l'échec commercial conduisit le réalisateur à la remise en question. Il en conclut qu'il était temps pour lui d'écrire, ce qu'il fit en signant le scénario de *La neuvième porte* (1999) de Roman Polanski, avant de revenir à la réalisation de ses propres projets, comme nous le verrons plus tard.

Álex de la Iglesia fut chargé de la direction artistique de *Tout pour le fric* par son ami Enrique Urbizu. En réalité, ce qui le motiva à être réalisateur —affirmait-il sur le ton de la plaisanterie— fut la jalousie qu'il ressentit en constatant qu'il



omen zen. Hala bada, Madrilera joan, eta Almodovarren ekoiztetxean azaldu zen, film labur baterako gidoi batekin, azkenean *Acción mutante* (1992) izeneko film luzea bihurtuko zena. Komikiaren munduak eragindako unibertso batean, talde terrorista batek industrialari baten alaba bahitzen du. Talde horrek itxura-ederren eta aberaskumeen aurka ekiten dio, Almodovarren filmetan agertu ohi diren pertsonaien aurkako satira eginez<sup>75</sup>. 1995ean, *El día de la bestia* estreinatu zuen, bere filmik gogoangarrienetako bat. Gidoia bere lagun Jorge Gerrikaetxebarriarekin batera idatzi zuen: Barojaren estiloko apaiz euskaldun bat gabon giroko Madril garratz batera iristen da, eta han, gizadia salbatzeko, gaiztakeriak egin behar ditu -itxuraz onbera den arren-. Komedia sataniko hark kritika sozial ugari biltzen zituen, eta sei Goya sari lortu zituen, zuzendari onenarena ere barne. Bere filmografiako bigarren pelikula horren arrakastak berretsi egin zituen zuzendariaren talentu narratiboa, umore sena eta borondate urratzailea<sup>76</sup>; eta hurrengo lanean norabidea aldatzera behartu zuen: *Perdita Durango* (1997). Bertan, Barry Gifford-en eleberri bat pantailaratu zuen, Andrés Vicente Gómezen ekoizpenarekin eta aurrekontu handiarekin (mila milioi pezetatik gora). Aurreko mendeko bi arrakastarik handienak *Muertos de risa* (1999) eta *La comunidad* (2000) komedia garratzekin lortu zituen<sup>77</sup>.

Laurogeita hamarreko hamarkadan nabarmendu zen beste izen bat Julio Medem da. Haren lehen film luzea, *Vacas* (1992), landa-inguruneak biltzen zuen. Michel Gaztanbiderekin batera sinatutako gidoiak bi euskal familiaren arteko lehia azaltzen zuen, bien baserriak baso batek banatzen zituela. Natura oso presente egongo da beti zuzendari donostiarraren zinema poetikoan. 1993ko *La ardilla roja* beste aurrerapauso bat izan zen haren ibilbidean: errodatu zituen lehen bi filmek 48 nazioarteko sari pilatu zituzten. *Tierra* (1996) Cannesko Zinemaldiko Sail Ofizialean aurkeztua ere izan zen, baina behin betiko ikusle arrakasta *Los amantes del Círculo Polar* (1998) filmak eman zion; maitasunari buruzko pelikula hartan, hainbat zoko-moko biltzen ziren: familia-harremanak, adiskidetzeta, Euskal Herriko historia garaikidea, etab<sup>78</sup>.



27

27. *Acción mutante*  
(Álex de la Iglesia, 1992)  
28. *El día de la bestia*  
(Álex de la Iglesia, 1995)  
29. *Vacas* (Julio  
Medem, 1992)



28

avait autour de lui des gens tout à fait capables de l'être. Il se rendit à Madrid et se présenta à la société de production d'Almodóvar avec le scénario d'un court métrage, qui finira par devenir un long métrage, intitulé *Action mutante* (1992), qui raconte, dans un univers influencé par le monde de la bande dessinée, l'enlèvement de la fille d'un puissant industriel par un groupe terroriste qui s'en prend aux beaux et aux BCBG, dans une satire contre les personnages qui peuplent habituellement les films d'Almodóvar<sup>75</sup>. En 1995, il publie *Le Jour de la Bête*, l'un de ses films les plus mémorables. Il en signe le scénario, une fois de plus, avec son ami Jorge Guerricaechevarría : un prêtre basque très barojien débarque à Noël dans une Madrid hostile où il doit exercer le mal —malgré son apparente bonté— pour sauver l'humanité. Cette comédie satanique, qui ne manque pas de critiques sociales, remporta même six Goyas, dont celui du meilleur réalisateur. Le succès du deuxième film de sa filmographie confirma son talent narratif, son sens de l'humour et sa volonté transgressive<sup>76</sup> et l'obligea à changer de cap dans son œuvre suivante : *Perdita Durango* (1997), adaptation d'un roman de Barry Gifford, produit par Andrés Vicente Gómez avec un budget considérable (plus d'un milliard de pesetas, soit plus de six millions d'euros). Ses deux plus grands succès du siècle dernier auprès du public furent les comédies acerbes *Mort de rire* (1999) et *Mes chers voisins* (2000)<sup>77</sup>.

Dans les années 1990, Julio Medem émergea également parmi les cinéastes notables. Son premier long métrage, *Vacas* [Vaches] (1992), se situe dans un environnement éminemment rural. Le scénario, cosigné avec Michel Gaztambide, aborde la rivalité entre deux familles basques dont les fermes sont séparées par une forêt. La nature sera toujours très présente dans le cinéma poétique du réalisateur de Saint-Sébastien. En 1993, *L'Écureuil rouge* marqua une nouvelle étape dans sa carrière. Ses deux premiers films cumulent 48 récompenses internationales. *Tierra* (1996) fut même projeté dans la Section Officielle du Festival de Cannes, mais c'est avec *Les amants du cercle polaire* (1998) qu'il embrassa un succès absolu auprès du public, avec un film sur l'amour sous toutes ses formes : relations familiales, réconciliation, histoire contemporaine du Pays Basque, etc.<sup>78</sup>



29

Juanma Bajo Ulloa et Daniel Calparsoro, pour diverses raisons, ne parvinrent pas à être aussi prolifiques,



30. *Alas de mariposa*  
(Juanma Bajo Ulloa,  
1991)

Juanma Bajo Ulloa eta Daniel Calparsoro, beharbada, ez ziren hain emankorrak izan arrazoi ezberrenengatik, baina, zalantzarik gabe, haien agerpenak ere oihartzun handia izan zuen, batez ere zeinek bere lehen lanarekin: *Alas de mariposa* (1991) eta *Salto al vacío* (1995). Gasteiztarraren kasuan, Gasteizko Zinema-k (bere ekoiztetxeak) eta Fernando Truebak (hain zuzen ere Oscar saria jasoko zuen *Belle Époque* filmatu zuen urte berean) ekoiztitako filmak Donostiako Zinemaldiko sail ofizialean parte hartu, eta Urrezko Maskorra irabazi zuen; orduz gero, ez da berriro gertatu euskal zinemagile baten lehen lanarekin. *La madre muerta* (1993) bigarren film luzeaz, irudi txundigarriak sortzeko talentu oparoa erakutsi zuen berriz ere; Roldan Larretak adierazi zuen filmean «zer» kontatzen den baino, kontatzeko «nolakotasuna» garrantzitsuagotzat jotzen zela<sup>79</sup>. 1997an, Bajo Ulloak euskal produktzio filmik arrakastatsuen izaten jarraitzen duena egin zuen, *Airbag*, umore ganberozko eta itxuragabeko ekintzazko *road movie* bat. Oro har, kritikak ez zion barkatu norabidea aldaketa<sup>80</sup>. Bestalde, Daniel Calparsororen lehen hiru filmak euskal lurretan filmatu ziren, eta, zalantzarik gabe, eragin handiena *Salto al vacío* (1995) lanak izan zuen: filmeko indarkeria gordinak eta etsipen-giroak lilura sortu zuten Berlingo Zinemaldian, eta haren izena promesa handien zerrendan jarri zuen (Almodovarrek berak ekoiztiko zuen Calparsororen bigarren lana)<sup>81</sup>.

*Yoyes-en* (2000), bere lehenbiziko lan ausart hartan, Helena Tabernak bere betiko ezaugarri asko erakutsi zituen: konpromiso feminista, kontzientzia euskaltzalea eta publikoarengana iristeko borondatea, leuntasuna eta indarra uztartzeko gai den egile-nortasun batetik abiatu. 200.000 ikusle baino gehiago zinemara eramatea lortu zuen, eta nazioarteko sari ugari<sup>82</sup>.

Laurogeiko eta laurogeita hamarreko euskal zinemagile garrantzitsuen zerrendari erreparatzerakoan, ikus daiteke Madriler a migratzeko prozesu ia berdina dagoela Euskadin ekoiztitako lehen proiektuen ondoren. Uribe, Olea edo Armendariz Estatuko hiriburuan bizitzen jarri baziren, laurogeiko hamarkadan egindako filmak etxean filmatzeko aukera izan ondoren, gauza bera gertatu zitzaion hurrengo belaunaldiari. XXI. mendearen hasieran,

mais leurs débuts dans les années 1990 furent très remarquables, notamment avec leurs premiers films respectifs, *Ailes de papillon* (1991) et *Saut dans le vide* (1995). Le premier film de Juanma Bajo Ulloa, produit par Gasteizko Zinema (sa propre société de production) et Fernando Trueba (l'année même où il tourna le film oscarisé *Belle Époque*), non content de participer à la section officielle du Festival de Donostia-San Sebastián, remporta la Concha de Oro, ce qui ne s'est jamais reproduit pour aucun premier film d'un cinéaste basque. Son deuxième long métrage, *La madre muerta* [La mère morte] (1993), confirma son immense talent de création d'images percutantes, mettant en avant ce que Roldán Larreta qualifia de prévalence du « comment » sur le « quoi » en matière de narration<sup>79</sup>. En 1997, Bajo Ulloa réalisa *Airbag*, un *road movie* à l'humour voyou et à l'action fantaisiste, qui demeure le film basque ayant attiré le plus de spectateurs<sup>80</sup>. La plupart des critiques ne lui pardonnèrent pas son changement de cap. Quant aux trois premiers films de Daniel Calparsoro, ils furent tournés au Pays Basque. Son film le plus couronné de succès fut sans conteste *Saut dans le vide* (1995), dont la violence crue et le désespoir captivèrent le Festival de Berlin et propulsèrent le nom du réalisateur parmi les figures prometteuses du cinéma basque (au point qu'Almodóvar lui-même produisit son deuxième film)<sup>81</sup>.

Dans son courageux premier long métrage, *Yoyes* (2000), Helena Taberna dévoile déjà de nombreuses qualités qui seront récurrentes dans son parcours : engagement féministe, conscience basque et désir d'atteindre le public en tant qu'auteur capable d'associer force et délicatesse. Le film attira plus de 200 000 spectateurs au cinéma et lui valut de nombreuses récompenses internationales<sup>82</sup>.

S'il est une chose qui se vérifie en observant la liste des cinéastes basques les plus importants des années 1980 et 1990, c'est bien le processus de migration presque systématique à Madrid après la production de quelques premiers projets au Pays Basque. Comme Uribe, Olea ou Armendariz, installés dans la capitale espagnole après avoir tourné et financé, pour l'essentiel, leurs films des années 1980 dans notre pays, la prochaine génération suivit le même chemin. Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, Medem, De la Iglesia ou Urbizu se trouvaient déjà à Madrid, et ce pour les mêmes raisons que leurs prédécesseurs : une industrie cinématographique insuffisamment développée au Pays Basque pour permettre à tous ces talents émergeant sur les terres basques de faire du cinéma. À cette difficulté s'ajouta, dans leur cas, celle d'être des Basques hispanophones, ce qui les empêcha de filmer en basque et donc, d'obtenir davantage de subventions publiques<sup>83</sup>. Cela dit, les films en langue basque ne furent pas nombreux dans les années 1990<sup>84</sup>.

## L'APPARITION DE LA « GÉNÉRATION KIMUAK »

Comme nous le verrons plus tard, le fait que les deux générations étudiées depuis la fin de la dictature de Franco se retrouvent sur les panneaux publicitaires de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle était assez prévisible. En revanche, leurs œuvres seront désormais produites, à peu d'exceptions près, par des entreprises non basques. La bonne nouvelle de la décennie est constituée par l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes qui vont mettre fin à au moins deux des dynamiques qui, jusqu'alors, semblaient se répéter à l'infini : l'exode vers Madrid et la faible présence de la langue basque au cinéma. En 1998, le Département de la Culture du Gouvernement Basque, après un processus de réflexion mené avec l'unité cinématographique de Donostia Kultura (Mairie de), décide de mettre en œuvre le programme Kimuak, dans le but d'intensifier la promotion nationale et internationale des courts métrages basques grâce à des catalogues

Madrilen ziren jada Medem, De la Iglesia edo Urbizu, eta azalpena berbera da berriz ere: Euskal Herrian ez zen garatu aldizka bertan sortzen diren talentu horiei guztiei zinema egiteko aukera emango liekeen industria zinematografikorik; eta badirudi horri gehitzen dizkiotela, samintasun apur batez, euskal herritar erdaldunak izatearen eta laguntza ofizial handiagoekin euskaraz filmatzeko zailtasunak izatearen ondoriozko gatazkak<sup>83</sup>. Hala ere, laurogeita hamarrek hamarkadan ez ziren hain zuzen ugari izan euskaraz egindako filmak<sup>84</sup>.

### «KIMUAK BELAUNALDIAREN» AGERPENA

Aurrerago ikusiko dugun bezala, erraz pentsa zitekeen aztertu ditugun diktadura frankistaren amaieraren ondoko bi belaunaldiek bat egingo zutela zinema-aretoetan XXI. mendeko lehen hamarkadan. Hori bai, Euskal Herritik kanpoko enpresek ekoizti zituzten haien lanak, ia salbuespenik gabe. Albiste ona, ordea, zinemagile-belaunaldi berri baten agerpena izan zen, amaierarik gabe errepikatzen zirela ziruditen dinamiketako bi, bederen, hautsi zituena: Madrilerako exodoa eta euskararen presentzia eskasa zinema hizkuntza gisa. 1998an, Eusko Jauriaritzako Kultura Sailak, Donostia Kulturako (Donostiako Udala) zinema-unitatearekin egindako hausnarketa-prozesu baten ondoren, Kimuak programa abian jartzea erabaki zuen, euskal film laburren nazioko eta nazioarteko sustapena areagotzeko asmoz, profesionalen batzordeek urtero hautatutako katalogoen bitartez. 2000. urtetik aurrera, programa sendotuz joan zen, eta film labur horiek jaialdietara joaten ziren, telebistetan ematen ziren eta mundu guztiko salmenta-agenteak erakartzen zituzten. Beste autonomia erkidego batzuetarako eredu aitortua bihurtu zen, eta jasotako laudorioek mugak gainditu zituzten<sup>85</sup>. Mende laurdena betetzear dagoela, programaren meritua nagusia izan da talentu gazteak sortzen eta garatzen laguntzeko tresna paregabea bihurtu izana: Kimuak egitarauak argi propioz distiratzten du arlo honetako politika publikoek hitz egite-rakoan. Zinemagile horietako askok film luzeetarako jauzia egin dute, film laburren berezko balio zinematografikoa aldarrikatzeari utzi gabe. Luzea da Kimuak-etik igaro diren zuzendarien zerrenda. Euskal zinematografiako azken hamarkadako albisterik onenetako batzuen protagonista dira. Izenak agortze aldera zerrendatzeko asmorik gabe, honako hauek nabarmendu ditzakegu, besteak beste: Koldo Almandoz, Asier Altuna, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, María Elorza, Maider Fernández, Raúl de la Fuente, Mikel Gurrea, Telmo Esnal, Aitor Arregi, Jon Garaño, J. M. Goenaga, Galder Gaztelu-Urrutia, Ione Hernández, Víctor Iriarte, Pablo Malo, Josu Martínez, Aritz Moreno, Maider Oleaga, Mikel Rueda, Arantza Santesteban, Oskar Santos, Maru Solores, Koldo Serra, David Pérez Sañudo, Paul Urkijo, Estibaliz Urresola eta Isabel Herguera<sup>86</sup>.

Aipatutako izenen kopuruari erreparaturik, ezinezkoa da gai-ardatz komun handirik, korrante formalik edo, azken batean, eskolarik aipatzea. Beraz, «Kimuak belaunaldia» izendapena gehiago interpretatu behar da erakunde-ekimeneko tresna baten erabilera orokor gisa, kointzidentzia kronologiko gisa eta, zergatik ez aipatu, hobeto ulertzeko sailkapenak eskaintzen dizkigun abantaila gisa. Zinemagile-multzo honen jarduerako bi hamarkadetan, aniztasuna izan da nagusi, eta jorratutako generoak, askotarikoak. XXI. mendeko lehen hamarkada film luzeen munduan sartu zireneko da; bigarrena, hurrengo kapituluan ikusiko dugun bezala, oro har, haien emaitzarik onenetakoena izan zen.

**31.** Borja Cobeaga, Jose Mari Goenaga, Pablo Malo, Asier Altuna, Koldo Almandoz eta Isabel Herguera. «Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi». Juantxo Egaña, 2014ko uztailak 02-04.

**31.** Borja Cobeaga, Jose Mari Goenaga, Pablo Malo, Asier Altuna, Koldo Almandoz et Isabel Herguera. «Cinéma basque : Trois générations de Cinéastes basques ». Juantxo Egaña, du 2 au 4 juillet 2014.

annuels sélectionnés par des comités de professionnels. À partir de l'an 2000, le programme se consolide et les courts métrages sont programmés dans des festivals et diffusés à la télévision et commencent à séduire les commerciaux du monde entier. Le programme devient même un modèle reconnu par d'autres communautés autonomes et reçoit des éloges du monde entier<sup>85</sup>. À l'aube de son premier quart de siècle, il a le mérite de constituer un formidable outil de favorisation de l'émergence et du développement de jeunes talents : Kimuak apporte sa propre couleur dans le domaine des politiques publiques cinématographiques. Nombre de ces réalisateurs ont franchi le pas vers le long métrage, tout en continuant de revendiquer la valeur cinématographique des courts métrages. La liste est longue des réalisateurs ayant participé au programme Kimuak et figurant à l'affiche de certaines des plus belles pépites de la dernière décennie du cinéma basque. Citons, entre autres, Koldo Almandoz, Asier Altuna, Luiso Berdejo, Borja Cobeaga, María Elorza, Maider Fernández, Raúl de la Fuente, Mikel Gurrea, Telmo Esnal, Aitor Arregi, Jon Garaño, JM Goenaga, Galder Gaztelu-Urrutia, Ione Hernández, Víctor Iriarte, Pablo Malo, Josu Martínez, Aritz Moreno, Maider Oleaga, Mikel Rueda, Arantza Santesteban, Oskar Santos, Maru Solores, Koldo Serra, David Pérez Sañudo, Paul Urkijo, Estibaliz Urresola et Isabel Herguera<sup>86</sup>.

Compte tenu de la quantité des noms cités, il est impossible de discerner des thèmes majeurs partagés, des tendances formelles, voire une école distincte. En réalité, l'appellation « génération Kimuak » indique simplement l'utilisation généralisée d'un outil d'initiative institutionnelle et leur concordance chronologique. Cette classification s'avère toutefois utile pour mieux comprendre la période. Au cours des deux décennies d'activité, ces cinéastes se distinguèrent par leur diversité de styles et de genres cinématographiques explorés. La première décennie du XXIe siècle fut celle de leur brillante irruption dans le monde du long métrage, tandis que la décennie suivante, comme nous l'examinerons dans le prochain chapitre, fut la période où leur talent donna ses plus beaux fruits.

En prenant 2010 comme point de référence et en élargissant notre perspective aux cinéastes n'ayant émergé du programme Kimuak, signalons que la comédie mêlée à des considérations sociales a été très présente dans les travaux



Muga gutxi-asko onargarritzat 2010. urtea jotzen badugu, eta fokua Kimuak programatik igaro ez diren zinemagileei ere irekitzen badiegu, esan genezake arazo sozialez azpildutako komedia oso presente egon dela Borja Cobeagaren (*Pagafantas*, 2009; *No controles*, 2010) eta Altuna eta Esnalen (*Aupa Etxebeste*, 2005) kasuan. LGTB gaien sarrera, ordura arte oso gutxi agertzen zena, Roberto Castón-ekin (*Ander*, 2009) eta Garaño eta Goenagarekin (*80 egunean*, 2010) iritsi zen. Izu-zinemak eta thrillerrak ere jarraitzaile ugari izan dituzte: Pablo Malo, zuzendari berri onenaren Goya sariaren irabazle (*Frío sol de invierno*, 2004), Koldo Serra (*Bosque de sombras*, 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno*, 2010) eta Luiso Berdejo (*The new daughter*, 2010). Dokumentalaren arloan oihartzun handiko adibideak ditugu, hala nola Arregi eta Goenagaren *Lucio* (2007), Goya sarietarako izendatua, edo *Nómadak Tx* (Raúl de la Fuente, 2006). Euskal gatazkari buruz, fikziozko pare bat lan besterik ez dugu: Gorka Merchán-en *La casa de mi padre* (2008) eta *Zorion perfektua* (Jabi Elortegi, 2009); baina dagoeneko baziren Josu Martinez-en lehen lan dokumentalak (*Itsasoaren alaba*, 2009) eta Eterio Ortegaren (*Asesinato en febrero*, 2001) eta Iñaki Artetaren (*Trece entre mil*, 2005) lanen aldi biziena<sup>87</sup>. Amaitzeko, gutxienez, oso «egile-lerroko» bi adibide aipa ditzakegu, donostiarrak biak: Pedro Aguilera (*La influencia*, 2007; Cannesko Errealizadoreen Hamabostaldian estreinatua) eta José María de Orbe (*Aita*, 2010; Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean estreinatua).

Garai honetan, begirada berriro ere beteranoenei itzuliz, nahiko aktibo agertu zen Antonio Mercero, *La hora de los valientes* (1998) filmaren ondoren, *Planta 4ª* ere (2002) filmatu baitzuen, ikusle-kopuru nabarmenarekin eta, apalagorik, *Y tú quién eres* (2007). Azken horretan, Alzheimerren gaiari heldu zion; gero gaixotasuna pairatu zuen berak, eta horrek eragotzi zion 2010ean eskaini zioten Ohorezko Goya saria aurrez aurre jasotzea. Beti geldigaitz, Pedro Oleak film luze bat baino ez zuen zuzendu mende honetan, *Tiempo de tormenta* (2003)<sup>88</sup>. Montxo Armendarizek eta Imanol Uribek aldi berean ekoizten jarraitu zuten. Nafarrak, bere ideiei beti leial, gure iragan ezkutua pantailetara eramanez egin zuen (*Silencio roto*, 2001), musika ardatz gisa erabiliz (*Escenario móvil*, 2004) edo euskal literaturako obra goren bat egokituz (*Obaba*, 2005). Haren kamerak, lehen Rossellinirenak bezala, etengabe bilatzen du «zinemak oraina ulertzeko eta etorkizun bidezkoagoa eta gizatiarragoa eraikitze balio izatea»<sup>89</sup>. Uribek literatur egokitzapenen biderei ekin zion, fikziozko hiru film luzerekin: *Plenilunio* (2000), *El viaje de Carol* (2002) eta *La carta esférica* (2007). Ana Díezek dokumentalaren biderei ekin zion *Galindez* filmarekin (2002), eta fikzioari, berriz ere Atlantikoaren beste aldean, *Paisito* (2009) lanarekin: egile gisa, haren ezaugarri izaten jarraitu zuten intimismoak, historiak, politikak, indarkeriak, maitasunak edo paradisuak galduek.

Euskal zinemagileen hurrengo belaunaldikoek zorte desberdina izan zuten mende berriaren hasieran, Espainiako industria zinematografiko korapilatsu hartan. De la Iglesia eta Medem gai izan ziren, lehen hamarkadan, launa film luze aurrera ateratzeko. Bilbotarra *800 balas* ekoiztera ere animatu zen (2002), emozioaren aldeko apustu zintzoa, eta zinemari egindako omenaldia, bere beste filmen ohiko ironiarik gabeko begirada batetik. *Crimen ferpecto* (2004) filmarekin galdutako publikoaren zati bat berreskuratu zuen, eta ingelesez filmatutako *Los crímenes de Oxford*



**32.** *Aupa Etxebeste*  
(Asier Altuna, Telmo Esnal, 2005)

**33.** *80 egunean*  
(Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010)



de Borja Cobeaga (*Pagafantas*, 2009 ; *No controles*, 2010) et Altuna et Esnal (*Aupa Etxebeste*, 2005). L'introduction des thèmes LGBT, très rarement présents jusqu'alors, fait son entrée avec Roberto Castón (*Ander*, 2009) et Garaño et Goenaga (*80 egunean* [en 80 jours], 2010). L'horreur et le thriller finissent également par trouver de nombreux adeptes : le lauréat du Goya du meilleur nouveau réalisateur Pablo Malo (*Frío sol de invierno* [Soleil froid d'hiver], 2004), Koldo Serra (*The Backwoods* [La forêt d'ombres], 2006), Oskar Santos (*El mal ajeno* [Le mal étranger], 2010) et Luiso Berdejo (*The new daughter* [La nouvelle fille], 2010). Le documentaire fait son entrée avec des films marquants tels que *Lucio* (2007), d'Arregi et Goenaga, nommé pour un Goya, ou *Nómadak Tx* (Raúl de la Fuente, 2006). Le conflit basque n'est abordé que dans quelques films de fiction : *La Maison de mon père* (2008) de Gorka Merchán et *Zorion perfektua* [Le Bonheur parfait] (Jabi Elortegi, 2009). Il constitue en revanche la matière première des premières œuvres documentaires de Josu Martinez (*Itsasoaren alaba* [La fille de la mer], 2009) et de certaines œuvres les plus intenses d'Eterio Ortega (*Asesinato en febrero* [Meurtre en février], 2001) et d'Iñaki Arteta (*Trece entre mil* [Treize sur mille], 2005)<sup>87</sup>. Enfin, mentionnons au moins deux exemples de courants très *cinéma d'auteur*, représentés par deux réalisateurs de Saint-Sébastien, Pedro Aguilera (*La influencia*, 2007, inauguré à la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes) et José María de Orbe (*Aita*, 2010, éterné à la Section Officielle du Festival de San Sebastián).

Pour en revenir aux vétérans de cette période, Antonio Mercero fut assez actif, puisqu'il tourna, après *La hora de los valientes* [L'heure des courageux] (1998), *Planta 4ª* [4e étage] (2002), avec des résultats remarquables au box-office, ainsi que le plus modeste *Y tú quién eres* [Et toi qui es-tu] (2007). Ce dernier aborde la question de la maladie d'Alzheimer, dont il finira par être atteint, ce qui l'empêchera de recevoir en personne le Goya d'honneur qui lui est attribué en 2010. Le réalisateur hyperactif Pedro Olea n'avait alors réalisé qu'un seul long métrage, *Tiempo de tormenta* [Temps d'orage] (2003)<sup>88</sup>. Quant à Montxo Armendáriz et Imanol Uribe, ils continuaient à produire régulièrement. Armendáriz, toujours fidèle à ses idées, porte sur grand écran notre passé caché (*Silencio roto* [Silence brisé], 2001), articule un film autour de la musique (*Escenario móvil* [Scène mobile], 2004) et adapte un chef-d'œuvre de la littérature basque (*Obaba*, 2005). Sa caméra, comme celle de Rossellini auparavant, cherche constamment à ce que « le cinéma nous aide à comprendre le présent et à construire un avenir plus juste et plus humain »<sup>89</sup>. Quant à Uribe, il s'engage sur la voie des adaptations littéraires avec trois longs métrages : *Plenilunio* (2000), *El viaje de Carol* [Le Voyage de Carol] (2002) et *La carta esférica* [La lettre sphérique] (2007). Ana



34

34. *Obaba* (Montxo Armendariz, 2005)  
 35. *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003)

(2008) filmarekin nazioartera jauzi egin zuen, John Hurt eta Elijah Wood buru zituen aktore-talde batek lagunduta. Handik gutxira, etapa berri bati ekin zion: 2009ko ekainaren 21ean, Espainiako Arte eta Zientzia Zinematografikoen Akademiako presidente hautatu zuten, eta, horrela, lehen euskal zinemagilea izan zen ardura hori hartzen<sup>90</sup>. Bien bitartean, *Balada triste de trompeta* (2010) zuzendu eta idatzi zuen, Jorge Gerrikaetxebarria ohiko gidoilaria gabe; filmak zilarrezko bi lehoi eskuratu zituen Veneziako Zinemaldian, gidoi onenarena eta zuzendaritza onenarena.

Julio Medem donostiarrak *Lucía y el sexo* (2001) filmarekin ekin zion XXI. mendeari, publikoarekin izandako idilioa luzatuz; gero, *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (2003) dokumentala etorri zen. Euskal Herriko egoera politikoari buruzko dokumental horrek polemika itzela sortu zuen, Donostiako Nazioarteko Zinemaldiaren 51. edizioan (2003ko iraila) estreinatu aurretik ere. Espainiako eskuinari lotutako komunikabideek, José María Aznarren Alderdi Popularraren bigarren legegintzaldian, anker erabili zuten euskal zuzendaria, demokratikotik oso gutxi izan zuen kanpaina batean. Medemek, hori bai, zinema, historiaren dokumentu baino, historiaren eragile bihurtzen den une horietako bat eragin zuen. Hurrengo bi lanek, *Caótica Ana* (2007) eta *Habitación en Roma* (2010), ikusle-kopuru txikiagoa lortu arren, donostiarraren aukera estetiko eta narratiboetako batzuk areagotu zituzten.

Enrique Urbizuk 2002an aurkeztu zuen *La caja 507*. Proiektu pertsonal horrek lehen lanekin sortutako itzaropenak berretsi zituen askorentzat, eta beste bultzada bat erantsi zuen *La vida manca* (2003) filmarekin, Nanteko «Espainiako Zinema» Jaialdian film onenarentzako Julio Verne Saria lortu baitzuen; Claude Chabrolek berak eman zion garaikurra bilbotarrari. Hamarkada honetan, Bajo Ulloa ez zen bereziki emankorra izan. Gasteiz-tarrak *Frágil* (2005) zuzendu zuen, oso ipuin pertsonala eta, aldi berean, zinemaren industriarekiko kontu-garbiketa; eta *Historia de un grupo de rock* (2008), Distrito 14 talde aragoarrari buruzko dokumental zirraragarria, aurrekoarekin lotuta, biak ala biak arrakastaren eta ospearen arteko aldeari buruz egindako hausnarketa sendoak izanik. Daniel Calparsorok tartekatu egin zituen generoko zinema (*Guerros*, 2002 eta *Ausentes*, 2005) eta, serie laburrak eginez, telebistaren munduko bidea; geroago, erabakimen handiagoz itzuliko zen mundu horretara. Helena Tabernak 2003an sortu zuen bere ekoiztetxea (Lamia Producciones), eta, hartara, bere intereseko ardatzak berretsi zituen: gai sozialak (*Extranjeras*, 2003), historikoak (*La buena nueva*, 2008) eta generokoak (*Nagore*, 2010)<sup>91</sup>.

Diez emprunte la voie du documentaire avec *Galíndez* (2002), mais aussi celle de la fiction, toujours de l'autre côté de l'Atlantique, dans *Paisito* (2009) : l'intimité, l'histoire, la politique, la violence, l'amour ou les paradis perdus ne cesseront de faire partie de ses constantes en tant qu'auteurice.

La génération suivante de cinéastes basques connaîtra un sort différent dans l'industrie cinématographique espagnole compliquée du début du nouveau siècle. De la Iglesia et Medem parviennent à réaliser quatre longs métrages chacun au cours de la première décennie. De la Iglesia se lance même dans la production de *800 balles* (2002), un parti pris sincère pour l'émotion et un hommage au cinéma dépourvu de l'ironie habituelle de ses autres films. Avec *Le crime farfait* (2004), il récupère une partie du public perdu, alors que *Crimes à Oxford* (2008), tourné en anglais, lui permet de faire un saut vers l'international, aidé par un casting mené par John Hurt et Elijah Wood. Peu après, il entame une nouvelle étape de sa carrière : le 21 juin 2009, il est élu président de l'Académie espagnole des arts et des sciences cinématographiques, devenant ainsi le premier cinéaste basque à assumer cette responsabilité<sup>90</sup>. Parallèlement, il réalise et écrit, sans son coscénariste habituel Jorge Guerricaechevarría, *Balada triste* (2010), qui remporte deux Lions d'argent au Festival de Venise : celui du meilleur scénario et celui de la meilleure réalisation.

Julio Medem, de Saint-Sébastien, ouvre le XXIe siècle en poursuivant son idylle avec le public dans *Lucía et le sexe* (2001), avant d'enchaîner avec *La pelota vasca, la piel contra la piedra* [La pelote basque, le cuir contre la pierre] (2003), un documentaire sur la situation politique au Pays Basque qui a généré une polémique monumentale avant même la date de sa première lors de la 51e édition du Festival international du film de Donostia-San Sebastián en septembre 2003. Les médias liés à la droite espagnole lors de la deuxième législature du Parti populaire de José María Aznar attaquent impitoyablement le réalisateur basque dans une campagne très antidémocratique. Medem a ainsi vécu un de ces moments où le cinéma devient agent de l'histoire avant même de la documenter. Dans ses deux travaux suivants, *Chaotique Ana* (2007) et *Habitación en Roma* [Une chambre à Rome] (2010), le réalisateur approfondit, avec moins de succès au box-office, ses choix esthétiques et narratifs.

En 2002, Enrique Urbizu présente *Box 507*, un projet personnel qui confirme, pour beaucoup, les attentes suscitées par ses premières œuvres, réaffirmées par *La vida manca* [La vie tache] (2003), prix Jules Verne du meilleur film au Festival du cinéma espagnol de Nantes, remis par Claude Chabrol en personne au réalisateur de Bilbao. Bajo Ulloa n'est pas particulièrement prolifique au cours de cette décennie. Il réalise *Frágil* (2005), une histoire très personnelle en forme de règlement de compte avec l'industrie cinématographique, et *Historia de un grupo de rock* (2008), un documentaire émouvant sur le groupe aragonais Distrito 14, qui a ceci de commun avec le film précédent qu'il mène une réflexion profonde sur la différence entre le succès et la renommée. Daniel Calparsoro signe deux films de genre (*Guerros* [Guerriers] 2002 et *Ausentes* [Absents] 2005) qui entrecoupent un parcours dans le monde de la télévision, sous forme de mini-séries sur lesquelles il reviendra avec détermination plus tard. Helena Taberna crée sa propre société de production en 2003 (Lamia Producciones) réaffirmant ainsi ses centres d'intérêt : les questions nouvelles (*Extranjeras* [Étrangères], 2003), l'histoire (*La buena nueva* [La bonne nouvelle], 2008) et le genre (*Nagore*, 2010)<sup>91</sup>.



35

## 2011tik gaur egunera: euskarazko zinemaren urte erraldoiak

XXI. mendeko bigarren hamarkada igaro ondoren, euskal zinemaren paisaiak sekula ikusi gabeko konplexutasuna du. Madrilera emigratutako zinegileen lehen bi olatuek une antagonikoak bizi dituzte Espainiako zinemaren industrian txertaturik, eta plataforma digitalen berehalako etorrerak eragindako itsasaldian sarturik. «Kimuak Belaunaldia» zuhurtzia handiz deituak bere emaitzarik onenetako batzuk eskaini ditu, dagoeneko maiz euskaraz pentsatu eta filmatzen den zinemak nazioartean jasotako onespének kontuan harturik. Izan ere, beste garai batean ezinbestekoa zirudien Madrilera joan behar hori jada ez da hala. Baina, horrez gain, ahotsen aniztasuna inoiz baino handiagoa da, eta, zorionez, emakume zuzendari gehiago azaldu dira. Eta jada ez dago landu gabeko generorik: drama, komedia, suspensea, zientzia fikzioa, thrillerra, izua, zinema politikoa, historikoa, esperimentalak; eta, jakina, fikzioa, ez-fikzioa, animazioa... Zinemako gela handi horretan ez dago Euskal Herriko zinemagileak iristen ez diren txokorik.

### BALAZTAREN ETA AZELERAGAILUAREN ARTEAN: LEHEN BI BELAUNALDIAK

Aurreko mendeko hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadak azaltzean aipatu ditugun zinemagile batzuk hil egin dira, eta utzi duten ondarea aintzat hartu gabe ezinezkoa da Euskal Herriko gaurko zinema ulertzea: Iván Zulueta (2009), Antxon Ezeiza (2011), Elías Querejeta (2013), Nestor Basterretxea (2014), Fernando Larruquert (2016), Juanba Berasategi (2017), Antonio Mercero (2018), Juanmi Gutiérrez (2019), Yannick Bellon (2019), Javier Aguirre (2019), etab<sup>92</sup>.



36. Ana Díez, Pedro Olea, Imanol Uribe eta Montxo Armendariz. Juantxo Egaña, Donostia, 2014.

36. Ana Díez, Pedro Olea, Imanol Uribe et Montxo Armendariz. Juantxo Egaña, Donostia, 2014.

## De 2011 à nos jours : les années colossales du cinéma en basque

Une fois la deuxième décennie du XXI<sup>e</sup> siècle passée, le paysage qui se dessine pour le cinéma basque présente une complexité sans précédent. Les deux premières vagues de cinéastes émigrés à Madrid traversent des vents contraires, aspirés dans l'industrie cinématographique espagnole et confrontés au raz de marée provoqué par l'arrivée fulgurante des plateformes numériques. Celle qu'on appelle —avec toute la prudence nécessaire— la Génération Kimuak (bourgeois) obtient certains de ses meilleurs résultats en termes de récompenses internationales attribuées à un cinéma déjà très souvent pensé et tourné en basque. De fait, non seulement l'exode vers Madrid ne semble plus inéluctable, mais la pluralité des voix est plus notable que jamais et comprend, fort heureusement, de plus en plus de réalisatrices. Aucun genre n'est délaissé : drame, comédie, suspense, science-fiction, thriller, horreur, cinéma politique, historique, expérimental ; de même, la fiction, la non-fiction et l'animation sont abordés. Les cinéastes du Pays Basque vont ainsi explorer le moindre recoin de ce grand paysage qu'est le cinéma.

### LES DEUX PREMIÈRES GÉNÉRATIONS, ENTRE REcul ET ENVOL

Certains des noms mentionnés pour les années 1960 et 1970 ont désormais quitté ce monde, laissant un héritage indispensable à la compréhension de la situation actuelle du cinéma au Pays basque : Iván Zulueta (2009), Antxon Ezeiza (2011), Elías Querejeta (2013), Néstor Basterretxea (2014), Fernando Larruquert (2016), Juanba Berasategi (2017), Antonio Mercero (2018), Juanmi Gutiérrez (2019), Yannick Bellon (2019), Javier Aguirre (2019)<sup>92</sup>...

Les protagonistes du cinéma basque des années 1980 ont, pour la plupart, espacé davantage leurs longs métrages, quand ils ne se sont pas heurtés à des difficultés insurmontables qui les ont tout bonnement empêchés de faire aboutir de nouveaux projets. Imanol Uribe est parvenu à atteindre une cadence plus qu'honorable, avec une fidélité sans faille à ses thèmes habituels : *Miel de naranjas* [Miel d'oranges] (2012) passe en revue sur grand écran les facettes de la répression franquiste ; *Lejos del mar* [Loin de la mer] (2015) clôt sa série de films autour de l'axe basque ; et *Llegaron de noche* [Ils arrivèrent de nuit] (2022) associe préoccupations historico-politiques et sentiers biographiques. Montxo Armendariz aborde avec audace le drame social des abus sexuels dans *N'áie pas peur* (2011) et reste très actif, tant avec la société de production Puy Oria appartenant à Oria Films que dans le domaine de l'enseignement. De même, Ana Díez, également navarraise, compose entre sa profession d'enseignante et la réalisation. Son dernier long métrage, *A quien cierra los ojos* [À qui ferme les yeux] (2022), qui met en scène l'actrice Patricia Reyes Spíndola, boucle une boucle : « Ce film est en quelque sorte le point final de ma carrière. J'ai commencé au Mexique avec *Elvira Luz Cruz, pena máxima* [Elvira Luz Cruz, peine maximale] (co-réalisé en 1985 avec Dana Rotberg) et je termine ma carrière,

Laurogeiko hamarkadako euskal zineman protagonista izan zirenek, oro har, tarte luzeagoak utzi dituzte beren film luzeen artean, edo, kasurik txarrean, proiektu berriak aurrera ateratzeko zailtasunak gaindiezinak izaten ari dira oraingoz. Imanol Urbek kadentzia ez batere erraza lortu du, bere ohiko gaiekiko fidelotasuna gordetzeaz batera: *Miel de naranjas* (2012) filmak errepresio frankistaren katalogo oso bat zabaldu zuen zinemagintzan; *Lejos del mar* (2015) lanak haren filmografiako euskal ardatzaren zirkulua itxi zuen; eta *Llegaron de noche* (2022) filmak kezka historiko-politikoak eta ildo biografikoak batzen zituen. Montxo Armendarizek ausart azaleratu zuen sexu-abusuen drama soziala *No tengas miedo* (2011) lanean, eta oso aktibo mantendu da, bai Oria Films-en Puy Oria ekoizlearekin batera, bai irakaskuntzaren arloan. Antzeko zerbait gertatzen zaio Ana Díez-i –bera ere nafarra–, irakasle eta zuzendari lanak tartekatuta baititu. Haren azken film luzeak, Patricia Reyes Spíndola aktorea protagonista duen *A quien cierra los ojos* (2022), zirkulu bat ixten du: «Film honek amaiera ematen dio nolabait nire ibilbideari. Mexikon hasi nintzen, *Elvira Luz Cruz, pena máxima* lanarekin, (1985ean Dana Rotberg-ekin batera zuzendua) eta, oraingoz, nire ibilbidea *A quien cierra los ojos* filmarekin ixten da, hau ere Mexikon, eta niri beti interesatu zaidan gai batekin: hezkuntza-sistema, eta belaunaldi berriak etorkizunerako nola prestatzen diren. Galderak planteatu ditudala uste dut; hori da niri gustatzen zaidan zinema»<sup>93</sup>. Victor Ericeri buruz esan dezakegu lerro hauek idazten ari garen garaian bere hurrengo film luzea filmatzen ari dela: *Cerrar los ojos*. Kontuan harturik nazioartean duen ospea eta *El sol del membrillo* filmatu zuenetik dagoeneko hogeita hamar urte igaro direla, ez dirudi arriskutsua denik esatea munduko zine-zaleen artean 2023an gehien espero den filmetako bat izango dela.

Hain zuzen, Gaztanbide izan zen *No habrá paz para los malvados* (2011) filmeko beste gidoilaria. Enrique Urbizuk ederki erakutsia zuen bere abilezia, nahiz eta, *La vida manca* (2003) filma sinatu zuenetik, nahi gabeko isiltasun-tarte bat gorde behar izan zuen. Film horrek kritika bikainak jaso zituen, baina aretoetan ibilbide eskasa egin zuen, nahiz eta zer ukiezinak eta isilduak erabiltzeko maisutasuna agertu. Zuzendari bilbotarra Raoul Walsh bezalako Hollywood klasikoko zinemagileen miresle sutsua da, urte berean lau film filmatzeko gauza zirelako: Espainiako zinema-industria urruti egon da antzeko zerbait eskaintzetik. Hala ere, aitortza ugari jaso zituen hilketa hirukoitz batean nahastutako polizia bortitz bati buruzko zinema beltzeko ariketa honekin: filma Donostiako Zinemaldiko sail ofizialean lehiatu zen, eta 2012ko Goya sarietan sei garaikur bildu zituen (filma, zuzendaria, aktorea, jatorrizko gidoia, muntaia eta soinua)<sup>94</sup>. Balio al izan zuen horrek Urbizuk ordutik aurrera errazago filma zezan? Film luzeei buruz ari bagara, egia esan, ez: *Gigantes* (Jorge Doradorekin batera zuzendua, 2018) eta *Libertad* (2021) oso bereizgarri zehatzak dituzten telesailak izan dira. Artista horrek uste sendoa du *egiletza* eszenarizteak berak ematen duela; bestalde, kultura zinematografikoaren transmisore handi gisa agertu da azken aldian<sup>95</sup>.

Belaunaldiko beste bilbotarraren, Álex de la Igleziaren, balantzea izugarria da aldi honetan. 2009an, Carolina Bang-ekin batera, Pokeepsie Films ekoiztetxea sortu zuen, fantasiako, beldurrezko eta suspensezko generoetan lan propioak eta besterenak bultzatzeko. Zortzi film luze zuzendu ditu, HBO-rako serie bat, eta ia hamar film ekoiztu ditu bere enpresaren bitartez; horien artean, Paul Urkijo arabarraren *Errementari* (2017), euskara hutsean grabatutakoa, eta Koldo Serra bizkaitarraren *70 binladens* (2016). Ez du garrantzi gutxiagorik Álex de la Igleziak publikoarekin duen harreman pribilegiatua: *Perfectos desconocidos* (2017) filmak hiru milioi ikusle baino

37. Enrique Urbizu eta Claude Chabrol. Nantes, 2004.

pour le moment, avec *A quien cierra los ojos*, également au Mexique, et avec un sujet qui m'a toujours intéressée : le système éducatif et la façon dont il prépare les nouvelles générations à l'avenir. Je pense avoir soulevé des questions, et cela correspond au cinéma que j'aime »<sup>93</sup>. Quant à Victor Erice, nous savons qu'au moment où nous écrivons ces lignes, il tourne son prochain long métrage, *Fermer les yeux*, dont il a coécrit le scénario avec un autre basque, Michel Gaztambide. Compte tenu de son prestige international et du fait que trente ans se sont écoulés depuis le tournage du film *Le Songe de la lumière*, nous pouvons nous risquer à annoncer qu'il sera l'un des films les plus attendus de 2023 par les cinéphiles des quatre coins du globe.

Gaztambide est également le co-scénariste de *Pas de répit pour les damnés* (2011), avec Enrique Urbizu. Ce dernier avait déjà largement prouvé son savoir-faire, bien qu'il ait été contraint au silence après *La vida manca* [La vie tache] (2003), un film dont les excellentes critiques n'ont pas suffi à prolonger sa vie dans les salles, malgré la maestria avec laquelle le réalisateur aborde l'immatériel et le non-dit. Le réalisateur de Bilbo est un admirateur avoué des cinéastes classiques d'Hollywood comme Raoul Walsh, capables de tourner quatre films la même année. L'industrie cinématographique espagnole est loin de lui offrir les mêmes conditions. En revanche, les reconnaissances abondent avec cet exercice de cinéma noir à propos d'un policier violent impliqué dans un triple meurtre. Le film concourt à la section officielle du Festival de Donostia-San Sebastián et remporte six statuettes aux Goyas de 2012 (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur acteur, meilleur scénario original, meilleur montage et meilleur son)<sup>94</sup>. On peut se demander si cela permet à Urbizu des facilités pour les tournages suivants. Dans le domaine des longs métrages, il est évident que non. Urbizu se tourne en effet vers la série télévisée, avec *Gigantes* (co-réalisé avec Jorge Dorado, 2018) et *Libertad* (2021), très reconnaissables cependant par leurs caractéristiques. Urbizu est convaincu que c'est la mise en scène qui détermine la véritable paternité d'une œuvre. Il a également joué un rôle essentiel en tant que médiateur culturel dans le domaine du cinéma ces dernières années<sup>95</sup>.

Álex de la Iglesia, l'autre réalisateur originaire de Bilbo de cette même génération, a accompli une carrière remarquable. En 2009, avec Carolina Bang, il fonde la société de production Pokeepsie Films, qui a pour objectif de promouvoir

37. Enrique Urbizu et Claude Chabrol. Nantes, 2004.



gehiago erakarri zituen zine-aretoetara, eta, oro har, haren filmek oso oreka ona lortzen dute kritikaren erreakzioaren eta leihatilako erantzunaren artean. *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) paradigmaticoa da: zortzi Goya sari, eta 800.000 ikusletik gora. Eta bere lehen lanetik hogeita hamar urte igaro ondoren, bilbotarraren fideltasuna azpimarratu behar da berarekin hasi ziren beste zenbait euskal talentu egiazturekin: ohiko gidoigilea (Jorge Gerrikaetxebarria) eta zuzendaritza artistikoaren arduradunak, *Biaffra* eta *Arri* (Arturo García eta José Luis Arrizabalaga, hurrenez hurren).

Daniel Calparsoro da azeleragailua zapaltzea erabaki duen (eta hala egin ahal izan duen) beste zinemagileetako bat: zazpi film luze zuzendu ditu eta gutxienez bost telesailetan parte hartu du. Enrique Urbizuk 2017an aurreikusi zuen: «Zorionekoak gara. Gure belaunaldikideen lanen artean bizi gara. Filmatzen jarraitzen dugu. Badakit Daniel Calparsorok ez duela bere etorkizunaz espekulatzen etxean geratzeko asmorik. Beti ari da lanean. Hori da kontua: filmak egitea da filmak egiteak daukan gauzarik onena»<sup>96</sup>. Eta horretan ari da donostiarra: intentsitate handiko aldia bizi du bere ibilbidean, plataforma digitalen bultzadak eta baliabideek lagunduta. Filmatu eta filmatu: thrillerrak, gerra-zinema, lapurretak, abiadura, adrenalina, ezohiko bikaintasun tekniko eta pertsonaiak deskribatzeari ez uzteko borondatearekin. Ondoen funtzionatu duten tituluetakoz batzuetan Álex de la Igesiaren ohiko euskal gidoilari bat ageri da: Jorge Gerrikaetxebarria. *Cien años de perdón* (2016) filmak, adibidez, milioi bat ikusle baino gehiago erakarri zituen zinema-aretoetara.

Helena Tabernak, Juanma Bajo Ulloak eta Julio Medemek bina film luze estreinatzea lortu dute, nor bere nortasun-ezaugarriei leial izanik. Nafarrak fikzioa (*Acantilado*, 2016) eta ez-fikzioa (*Varados*, 2019) tartekatu ditu, ohiko jokabidea bere filmografian. Gasteiztarra (*Baby*, 2020) bere lehen bi filmetakoa egile-ildoaren eta *Airbag* lanak markatu zuen komedia ganberroaren ildoaren artean mugitzen da (*Rey gitano*, 2015). Donostiarrak Penelope Cruz bezalako nazioarteko izar baten konplizitatea lortu zuen *ma ma* aurrera ateratzeko (2015), eta bere obsesioetako batzuk errepikatu zituen (maitasuna, desamodioa, sexua, eromena, jelskortasuna eta desleialtasunak) *El árbol de la sangre* filmean (2018).

Panorama ez litzateke osorik egongo Pablo Berger bilbotarrari erreferentzia egingo ez bagenio, bere lehen film luzea gainontzekoek baino geroxeago sinatu zuen belaunaldiko kidea (*Torremolinos 73*, 2003). Haren bigarren filmak, *Edurnezuri* (2012), izugarritzko arrakasta izan zuen, eta hamar Goya sari irabazi zituen: zuri-beltzean, mutu eta eszenaratze bikainean, Grimm anaien ipuina unibertso harrigarri batera ausarki eraman zuen. Bergerrek etengabe galdetu izan dio bere buruari «espainiartasunaren argi-ilunei buruz, bere lehenbiziko film laburra, *Mama* (1988), sortu zuenetik»; eta, *Abracadabra* lanarekin (2017), koherentzia erakutsi zuen berriro, nolabaiteko kostunbrismoaren inguruko ariketa irudimentsu batean<sup>97</sup>. *Robot dreams* (2023) filmarekin, elkarrizketarik gabe, animazioaren alorrean murgildu zen, txakur batek eta robot batek New Yorken izandako adiskidetasun-istorio bat –Sara Varon estatubatuarren eleberri grafikoa– egokituz.

38. *Mama* (Pablo Berger, 1988)



ses propres films et d'autres travaux dans le genre du cinéma fantastique, d'horreur et de suspense. Il réalise huit longs métrages et une série pour HBO et produit près d'une douzaine de films avec sa société, dont *Errementari* (2017) de l'Alavais Paul Urkijo, entièrement tourné en basque, et *Banco* (2016), du Biscayen Koldo Serra. La relation privilégiée d'Álex de la Iglesia avec le public se poursuit : *Perfectos desconocidos* [Parfaits inconnus] (2017) attire plus de trois millions de spectateurs au cinéma, et ses films parviennent généralement à un très bel équilibre entre réaction de la critique et accueil au box-office. *Les sorcières de Zugarramurdi* (2013) en est une excellente illustration : huit prix Goya et plus de 800 000 spectateurs. Trente ans après son premier long métrage, on note par ailleurs la fidélité du réalisateur à d'autres talents basques confirmés ayant débuté avec lui, tels que son scénariste habituel (Jorge Guerricaechevarría) et les directeurs artistiques *Biaffra* et *Arri* (respectivement Arturo García et José Luis Arrizabalaga).

Daniel Calparsoro fait également partie des cinéastes basques qui ont décidé (et ont eu la possibilité) d'appuyer sur l'accélérateur : sept longs métrages réalisés et une participation à au moins cinq séries télévisées. Enrique Urbizu le présentait déjà en 2017 : « Nous sommes chanceux. Nous assistons au travail de nos collègues notre génération. Nous continuons à tourner. Je suis convaincu que Daniel Calparsoro n'a pas l'intention de rester chez lui à spéculer sur son avenir. Il travaille constamment. C'est de cela qu'il s'agit : la meilleure chose à faire, pour faire des films, c'est de faire des films »<sup>96</sup>. En effet, le Donostiarra Calparsoro traverse une période de grande intensité dans sa carrière, encouragé par l'impulsion et les moyens des plateformes numériques. Il tourne et tourne encore : thrillers, films de guerre, braquages, vitesse, adrénaline, excellence technique extraordinaire et volonté constante de décrire ses personnages. Dans certains de ses films ayant rencontré le plus de succès, on trouve un scénariste basque qui travaille régulièrement avec Álex de la Iglesia, Jorge Guerricaechevarría. Ainsi, *Insiders* (2016) attire plus d'un million de spectateurs dans les salles.

Helena Taberna, Juanma Bajo Ulloa et Julio Medem ont sorti deux longs métrages chacun durant cette période, en restant fidèles à leurs marques de fabriques respectives. La Navarraise a alterné entre fiction (*Acantilado* [Falaise], 2016) et non-fiction (*Varados*, [Échoués], 2019), une constante dans sa filmographie. Bajo Ulloa oscille entre le cinéma d'auteur de ses deux premiers films (*Baby*, 2020) et la voie de la comédie dévoyée qui avait marqué *Airbag* (*Rey gitano*, 2015). Quant à Medem, il a pu compter sur la complicité d'une star internationale comme Penélope Cruz dans la réalisation du film *Ma ma* (2015) et est revenu sur certaines de ses obsessions (amour, désamour, sexe, folie, jalousie et infidélités) dans *L'Arbre de sang* (2018).

Le paysage serait incomplet sans le réalisateur bilbayen Pablo Berger, compagnon de cette génération qui a signé son premier long métrage un peu plus tard que les autres (*Torremolinos 73*, 2003). Son deuxième film, *Blancanieves* [Blanche neige] (2012), est un formidable succès. Le film en noir et blanc, muet et superbement mis en scène, transporte avec audace l'histoire des frères Grimm dans un univers surprenant et rafle dix prix Goya. Berger n'a cessé de s'interroger « sur les clair-obscur de l'espagnolité, depuis son court-métrage fondateur *Mama* (1988) », et avec *Abracadabra* (2017), il fait preuve une nouvelle fois de cohérence dans un exercice imaginaire autour d'un certain costumbrisme<sup>97</sup>. Avec *Robot Dreams* (2023), il entre dans le domaine de l'animation, sans dialogues, en adaptant le roman graphique de l'Américaine Sara Varon, une histoire d'amitié entre un chien et un robot à New York.





39. *Ke artoke egunak*  
(Antxon Ezeiza, 1989)  
40. *Bertsolari* (Asier  
Altuna, 2011)

## EUSKARAZKO ZINEMAREN URRATS ERRALDOIAK

Ezin azalduko litzateke 2011. urtetik gaur arte euskarazko euskal zineman izan duen presentzia handiagoa eta garrantzitsuagoa, gorago aipatutako aurrekariak kontuan hartu gabe. André Madré-ren (*Gure Sor Lekua*, 1956) film luzea eta Gotzon Elortzaren film laburrak mugari dira istorio horretan. Garrantzizkoak izan ziren, halaber, 1976ko Euskal Zinemaren Jardunaldietan egindako hausnarketa teorikoak eta, are gehiago, Antxon Ezeizaren ideiak *Ikuska* (1978-1984) film labur sortaren proiektuaren bitartez praktikan jarri izana. Eusko Jaurlaritzak euskarazko ekoizpenak sustatzeko egindako lehen ahaleginen sakonen helburua 1985ean hiru literatura-lanetan oinarritutako metraje ertaineko hiru film ekoiztea izan zen<sup>98</sup>: Anjel Lertxundiren *Hamaseigarrenean aidanez* (bi urte geroago *Kareletik* film luzea ere osorik euskaraz egin zuen), Alfonso Ungria-ren *Ehun metro* eta Xabier Elorriagaren *Zergatik panpox*. *Ke artoke egunak* izan zen (Antxon Ezeiza, 1989) Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean lehiatu zen euskarazko lehen filma. Juanba Berasategik, animazioaren alorrean, aurrerago ikusiko dugun bezala, eta Koldo Izagirrek (*Off-eko maitasuna*, 1992), Ezeizarekin maiz lan egin egindakoak<sup>99</sup>, arlo honetan izandako borondate irmoak ez du ezkutatu behar XX. mendearen azken hamarkadan euskara zinema-hizkuntza gisa izan zuen aldarte ahula.

Denborak aurrera egin ahala, egoera pixkanaka zuzenduz joan zen, modu apalean XXI. mendeko lehen hamarkadan, eta hobekuntza argi batekin 2011tik aurrera. Arrazoiak askotarikoak dira: hobeto egokitutako laguntza-politika publikoa<sup>100</sup>, argudio soziologikoak bai euskarazko zinema sortzeko bai jasotzeko, eta talentuaren esku-hartze erabakigarria. Izan ere, hemen kontua ez da film luzeen kopurua, baizik eta horien kalitatea, zinema-jaialdietan, kritiketan, audientzietan jasotako aitortza ikusita, eta, Euskal Herrian zein hemendik kanpo, eskuratutako sariei erreparatuz. Eta azken hori bereziki garrantzitsua da, zinematografia baten heldutasunaren froga baita: zer oihartzun sor dezakeen bere mugetatik at.

## LES PAS DE GÉANT DU CINÉMA EN LANGUE BASQUE

La présence plus importante de la langue basque dans le cinéma basque de 2011 à aujourd'hui serait difficile à expliquer sans connaître le contexte que nous venons de présenter. Le long métrage d'André Madré (*Gure Sor Lekua*, 1956) et les courts métrages de Gotzon Elortza constituent des jalons de cette histoire. Les réflexions théoriques du Festival du film basque de 1976 ont également été importantes, et la mise en œuvre des idées d'Antxon Ezeiza à travers le projet de la série de courts métrages *Ikuska* (1978-1984) le fut plus encore. Les premiers efforts significatifs du Gouvernement Basque pour promouvoir les productions en basque furent destinés à produire trois moyens métrages basés sur des ouvrages littéraires, en 1985<sup>98</sup> : *Hamaseigarrenean aidanez* [À la seizième, semble-t-il] d'Anjel Lertxundi (qui tournera également deux ans plus tard le long métrage *Kareletik* [Depuis le bord], entièrement en basque), *Ehun metro* [Cent mètres] d'Alfonso Ungria et *Zergatik panpox* [Pourquoi mignonne] de Xabier Elorriaga. *Ke artoke egunak* [Jours de fumée] (Antxon Ezeiza, 1989) eut le mérite d'être le premier film en basque à concourir à la Section Officielle du Festival de Donostia-San Sebastián. La volonté tenace de Juanba Berasategi pour l'animation, comme nous le verrons plus tard, et de Koldo Izagirre (*Offeko maitasuna* [Amour en off], 1992), qui avait déjà fréquemment collaboré avec Ezeiza<sup>99</sup>, ne compense pas la présence on ne peut plus fragile de la langue basque comme langage cinématographique dans la dernière décennie du XXe siècle.

La situation s'améliorera progressivement dans le temps, d'abord modestement, dans la première décennie du XXIe siècle, puis plus nettement à partir de 2011, pour des raisons multiples, telles que des politiques de subventions publiques mieux adaptées<sup>100</sup>, des raisons d'ordre sociologique qui touchent le domaine de la création et l'accueil du cinéma en basque, ou encore l'intervention décisive du talent. En effet, nous n'insisterons pas tant ici sur la quantité de longs métrages publiés, mais plutôt sur leur qualité au regard de leur impact dans les festivals de cinéma, sur la critique et sur le public, mais aussi en termes de récompenses et de reconnaissances reçues tant au sein du Pays Basque qu'en dehors de nos frontières. Ce dernier point est d'autant plus important qu'il constitue la preuve de la maturité d'une cinématographie.

En 2009, le Festival de Donostia-San Sebastián, qui n'organisait jusqu'alors qu'une journée du cinéma basque au sein du festival, dédie une section entière aux films basques, Zinemira, qui propose une vitrine quotidienne de nouveautés, de films déjà sortis en salles et de courts métrages (Kimuak)<sup>101</sup>. En 2005, Asier Altuna et Telmo Esnal signent ensemble un autre jalon du cinéma basque en langue basque, *Aupa Etxebeste!*, qui permet de rompre la tendance négative précédente, grâce à un succès considérable auprès du public, avec 71 976 spectateurs.



2009an, Donostiako Zinemaldia, Euskal Zinemaren Jardunaldi bat izatetik, Zinemira izeneko sail oso bat sortzera igaro zen. Sail horrek estreinaldien, jada estreinatutako filmen eta film laburren (*Kimuak*) erakusleihen bat eskaini nahi zuen egunero<sup>101</sup>. 2005ean, Asier Altunak eta Telmo Esnalek elkarrekin sinatu zuten euskarazko euskal zinemaren beste mugarri bat, *Aupa Etxebeste!*, aurreko dinamika negatiboak hausten lagundu zuena, 71.976 ikusle lortu arteko arrakastarekin. 2011ko edizioan, bakarka filmatutako bien film bana agertu ziren: *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011), edertasunez beteriko bidaia bertsolaritzan barrena, eta *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011), irakurketa ugari dituen komedia beltz bizia. Lehenengoak Sail Ofizialean parte hartu zuen, lehiaz kanpo, eta bigarrenak «Zabaltegi. Zuzendari Berriak» Sailean hartu zuen parte. Garrantzitsuena zera izan zen, industriaren inguruko berezko zailtasunak gorabehera, seinale positiboak sumatzen hasi zirela euskararentzat zein euskal zinemarentzat; gakoak honako hauek ziren: kalitatea, konplexurik eza, eta kanpoan beste zinematografia batzuekin batera agertu beharra<sup>102</sup>. Hori bera egin berri zuen *80 egunean* filmak (Jon Garaño eta Jose Mari Goenaga, 2010): munduan zehar dozenaka jaialditan paseatu zen eta hogeita hamar sari baino gehiago bildu zituen. Filmaren ekoizlea, 2001ean sorturiko Moriarti Produkzioak, oro har euskal zinemaren eta bereziki euskarazko euskal zinemaren albiste onenetako batzuen epizentroa izan da. Oso lan-metodo berezia sendotzen ari zen. Kide ziren zinemagileen taldea elkarlaneko hastapenetatik egiletza benetan kolektiboetara igaro zen, gero eta espezializazio zehatzago, eta gero eta nazioarteko aitortza handiagoarekin. 2014an, *Loreak* filmak (Jon Garaño eta Jose Mari Goenaga), azkenik, Donostiako Zinemaldiko Sail Ofizialean osorik euskaraz filmatutako film bat sartzea ekarri zuen, eta bertan behera utzi zituen hainbat aurreiritzi. Norbait maitatua galdu duten eta pertsona anonimo baten lore-sorta misterioitsuak jasotzen dituzten hiru emakume protagonisten istorioak laudorio ugari jaso zituen bere «pultsu narratibo bikainagatik», «hizkuntza unibertsal batean adierazteagatik», «zentzu poetikoak zeharkatutako zinema izateagatik», «ikusleak Donostian, Munichen zein Tokion hunkitzeagatik» eta «zerbait erakargarria bezain ez konbentzionala izateagatik»<sup>103</sup>. Urte berekoak dira *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo), *Negociador* (Borja Cobeaga) eta *Los tontos y los estúpidos* (Roberto Castón) filmak ere, eta horrek ekarri zuen Zinemaldiaren urte horretako edizioa «euskal zinemarako historikotzat» jo izana; irudipen hori bera aurreratu zen bi hilabete lehenago UPV/EHU Euskadiko Filmategiak arloaren egoerari buruz antolatutako kongresu batean, zinemagileen eta mundu akademikoaren parte-hartzearekin<sup>104</sup>.



41



42

41. *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011)  
 42. *Loreak* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2014)

Lors de l'édition 2011, ils présentent deux films, séparément, *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011), un voyage de toute beauté à travers la poésie improvisée en basque, et *Urte berri on, amona!* [Bonne année, grand-mère !] (Telmo Esnal, 2011), une comédie noire intense aux multiples niveaux de lecture. Le premier est intégré à la Section Officielle, hors compétition, alors que le second concourt dans le cadre de la Section Zabaltegi des Nouveaux Réalisateurs. Ainsi, bien que des obstacles d'ordre industriel aient persisté, des lueurs positives commencent à se dessiner pour la langue basque et le cinéma basque. L'accent est mis sur la qualité, le dépassement des complexes et la volonté de se faire valoir au sein d'autres cinématographies<sup>102</sup>. C'est précisément le chemin emprunté par *80 egunean* (Jon Garaño et Jose Mari Goenaga, 2010), qui se fait connaître à l'échelle internationale en participant à de nombreux festivals et se voit couronné par plus de trente distinctions. Fondée en 2001, la maison de production cinématographique Moriarti Produkzioak devient le foyer de certaines des avancées les plus remarquables du paysage cinématographique basque en général et spécifiquement en langue basque. Elle établit une approche de travail tout à fait singulière. Les cinéastes qui constituent ce groupe passent d'un fonctionnement principalement collaboratif à une véritable démarche créative collective, avec une spécialisation qui se développe au fil du temps et une reconnaissance internationale de leur travail en constante expansion. En 2014, *Loreak* (Jon Garaño et Jose Mari Goenaga) parvient enfin à faire inclure un film entièrement tourné en basque dans la section officielle du Festival de Donostia-San Sebastián et remet en question de nombreux préjugés. Ce récit de trois femmes qui ont perdu un être cher et reçoivent de mystérieux bouquets de fleurs anonymes obtient d'innombrables éloges grâce à son « rythme narratif exquis », le fait d'avoir su « s'exprimer dans un langage universel », considéré comme « du cinéma traversé la poésie », capable « d'émouvoir à Donostia comme à Munich ou à Tokyo », grâce à un film « aussi attrayant que non conventionnel »<sup>103</sup>. Les films *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo), *Negociador* [Négociateur] (Borja Cobeaga) et *Los tontos y los estúpidos* [Les imbéciles et les stupides] (Roberto Castón) voient le jour la même année, dans une édition du Festival qualifiée « d'historique pour le cinéma basque ». Cette situation se présentait déjà deux mois avant, avec la tenue d'un congrès organisé par la Cinémathèque Basque à l'UPV/EHU pour faire un point sur l'état de l'art du grand écran, en présence de cinéastes et du monde académique<sup>104</sup>.

Le film *Amama* (Asier Altuna, 2015) est proposé par Txintxua Films, une autre société de production incontournable de cette période. Il raconte l'histoire

Txintxua Films-ek, urte horietako beste ekoiztetxe nabarmenetako batek, *Amama* (Asier Altuna, 2015) plazaratu zuen. Euskal familia baten historia, hiri-arloaren eta landa-arloaren, tradizioaren eta orainaren arteko gatazka unibertsalak deskorapilatzen zituen. Berriz ere, euskarazko film bat lehiatu zen Donostia Zinemaldiko Sail Ofizialean. Sarritan aipatu ziren filmaren ahaidetasunak Montxo Armendarizen *Tasio*-rekin (1984) eta Julio Medemen *Vacas*-ekin (1991). Eta, oro har, kritikak alde azaldu ziren: *Amama*-n euskal zinema «bere osotasunean» agertzen omen zen; zuzendariaren «pelikularik lirikoena eta ederrena», eta «indar poetikoa» eta «bereizitasun handia» zituen<sup>105</sup>. Zinemaldian euskal film onenaren saria eskuratu zuen, eta handik hiru egunera jakin zen *Loreak* pelikulak Espainia ordezkatzeko zuela Oscar sarietan; ordura arte ez zen horrelakorik gertatu euskarazko film batekin.

Mugarri-segida horri, sonatuena gehitu beharko litzaioke oraindik: *Handia* (Aitor Arregi eta Jon Garaño, 2017). Benetako gertaeretan oinarrituta, filmak Altzoko erraldoiaren istorioa kontatzen zuen, baita anaiarekin batera Europan zehar egindako bidaiak luzea ere, anbizioa, dirua eta ospea argumentuaren ardatz hartuta. Donostiako Sail Ofizialean lehiatu zen, epaimahaiaren sari berezia lortu zuen, ondoren nazioarteko hirurogeita hamar jaialdi baino gehiagotan parte hartu, eta hogeita hamar sari baino gehiago eskuratu zituen. Eta azpimarratu beharrekoak dira 2018an jaso zituen hamar Goya sariak, Euskal Herriko zinemaren industriari egindako aitortza orokorra izan baitzen. Prentsak pelikularen «ikusizko eta musikazko gustu bizia», «ikus-erakuntza oroigarria (...), pinpirinkeriarik eta sentimentalismorik gabe hunkitzeko gaitasuna» eta, jakina, «argazkigintzako, musikako eta zuzendaritza artistikoko aparatu formal bikaina» azpimarratu zituen<sup>106</sup>.

*Handiak* filmak jasotako laudorio ugarietz gain, arrakasta horren irakurketa teleskopikoa azpimarratu behar da hemen. Euskal zinemagintza beste fase batean sartua zela ziurtatzen zuten analisi ugari egin ziren, *lehen mailan* jokatzeko zuela jada nazioarteko banaketaren esparruan emandako pausoen argitan, pelikula hori mugarri zela aurrekoaren eta ostekoaren artean, edo, hemen ere saihestuko ez ditugun hitz-jokoetara joz, euskal zinema erraldoi bihurtzen ari zela<sup>107</sup>. Angel Aldarondo kritikari eta zinemagileak adierazi zuen filma ikusi ondoren etxera itzultzen zirenei *Handia*-ren oroitzapena etengabe haziko zitzaiela<sup>108</sup>. Zentzuzkoa dirudi Eneko Sagardoy aktoreak protagonista erraldoi gisa duen irudia jada euskal zinemaren historiako ikono saihestezina dela esatea. Izan ere, bost urte baino gehiago igaro ondoren, etengabe hazi da.

43. *Handia* (Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017)

44. *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018)

d'une famille basque en démêlant des antagonismes universels entre urbanité et ruralité, tradition et modernité. Il permet une nouvelle fois d'intégrer un film en basque à la compétition dans la Section Officielle du Festival de Donostia-San Sebastián. On a souvent mis en évidence des liens entre ce film et *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984) et *Vacas* (Julio Medem, 1991). Au succès de ces films en salle s'ajoute les éloges des critiques, qui considèrent, pour *Amama*, que le cinéma basque se manifeste « dans toute sa plénitude », qu'il s'agit du « film le plus lyrique et le plus beau » de son réalisateur, qu'il possède « une puissance poétique » et « une formidable singularité »<sup>105</sup>. Trois jours à peine après avoir remporté le prix du meilleur film basque au Festival de Donostia-San Sebastián, *Loreak* est sélectionné pour représenter l'Espagne aux Oscars, du jamais vu jusqu'alors pour un film en basque.

À cette succession de films jalons, il convient d'ajouter le plus remarquable, *Handia* (Aitor Arregi et Jon Garaño, 2017). Basé sur des faits réels, le film raconte l'histoire du géant d'Altzoko et son long voyage à travers l'Europe en compagnie de son frère, où l'ambition, l'argent et la quête de renommée constitueront les moteurs de leur aventure. Le film participe au Concours Officiel de Donostia-San Sebastián, remporte le Prix Spécial du Jury puis participe à plus de soixante-dix festivals internationaux, obtenant plus de trente distinctions. Nous ne pouvons omettre de souligner les dix prix Goya reçus par *Handia* en 2018, puisque cela revient à constater une reconnaissance générale de l'industrie cinématographique du Pays basque. La presse met en avant le « goût visuel et musical pointu » du film, sa « construction visuelle évocatrice (...), sa capacité à émouvoir sans tomber dans la mièvrerie ou le sentimentalisme » et bien sûr, son « impressionnant dispositif formel en matière de photographie, de musique et de direction artistique »<sup>106</sup>.

Au-delà des innombrables récompenses reçues par *Handia*, il est intéressant de souligner ici la lecture télescopique qui a été faite de son succès. Les nombreuses critiques ont considéré que le cinéma basque avait franchi une nouvelle étape, qu'il jouait désormais en première division à la lumière des avancées réalisées dans le domaine de la distribution internationale, que le film constituerait un avant et un après, ou encore, en ayant recours à des jeux de mots que nous n'avons pas pu éviter ici, que le cinéma basque devenait un géant<sup>107</sup>. Angel Aldarondo, critique et cinéaste, déclare que pour tous les spectateurs, le souvenir de *Handia* ne cesserait de croître<sup>108</sup>. Il est justifié d'affirmer que l'image de l'acteur Eneko Sagardoy en tant que personnage principal géant est devenu une icône incontournable dans l'histoire du cinéma basque. Ainsi, plus de cinq ans après, sa popularité n'a jamais cessé de croître.

Si *Handia* nous a permis de voyager au XIXe siècle, un an plus tard, *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018) démontre que le cinéma basque en basque peut aussi



43

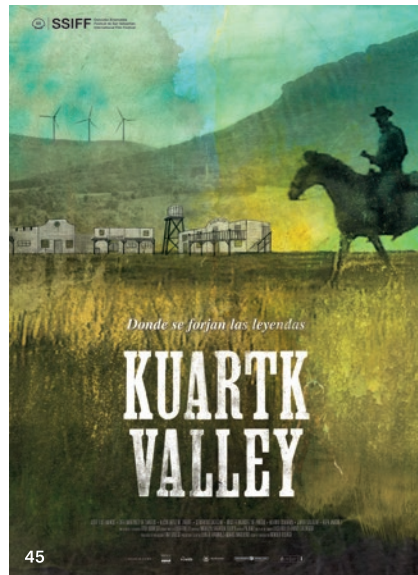


44

*Handia*-rekin XIX. mendera bidaiatu bagenuen, urtebete geroago, *Oreina* filmak (Koldo Almandoz, 2018) erakutsi zuen euskal zinemak ere hanka biak orainaldian pausatutik nahi zituela istorioak kontatu: Khalil, protagonista, industrialdeen, ibaiaren eta paduraren artean aritzen da bizimoduaren bila. Egunak isileko ehizan diharduen agure baten ondoan ematen ditu. Ehiztariak aspaldian hitz egiten ez duen ania batekin partekatzen du etxea. Estereotipoetatik aldentzeko pertsonaiek, errealtatearekiko atxikimenduak eta, aldi berean, bere borondate inpresionistak eta begien bistakotik ihes egiteko obsesioak Donostiako Zinemaldiko euskal film onena izendatzeko balio izan zioten, eta ondoren ibilbide bikaina egiteko. Nolanahi ere, Almandozen kasuan, mugak beti dira porotsuak fikzioaren eta ez-fikzioaren artean, *Sípo phantasma* (2016) lanean erakutsi zuen bezala.

Hain zuzen ere, ez-fikzioan aurkitu du eremu emankorra euskarazko zinemak, atal honetan aztertutako aldi. Oskar Alegria areago da zoriaren eta bilaketaren artista, ziurtasunen eta jomugen artista baino, eta alderdi horretatik nabarmendu da, euskara baita bere bi filmen abiapuntuetako bat: *La casa Emak Bakia* filmean (2011), Man Ray baliatu zen euskal hizkuntzaz 1926ko bere film laburrari izenburua emateko; Zumiriki-n (2019), berriz, iraganari, ilunaldiei, galdutako hitzei eta paisaiei buruzko gogoeta poetikoa dugu. Biek ala biek egindako jaialdi-ibilbidea apartekoa izan zen, sarien zerrenda oso nabarmena, eta laudorio ugariak, oso entzutetsuak (Vila-Matas, Atxaga, Molina Foix, etab.). Alegriarentzat artea da «azaldu ezin den hori, ordenaren aurrean»<sup>109</sup>.

Maider Oleagak, halaber, ez-fikzioaren zerbitzura jarri du bere talentua, mamian eta forman arriskatuz, *Amaren ideia* (2010), *Muga deitzen da pausoa* (2018) edo *Kuartk valley* (2021) bezalako filmetan; eta hainbat baliabide erabiliz, hala nola: «*off*-eko ahotsaren erabilera, bere nian arakatzea, dokumentalaren itxurazko objektibotasunaren haustura, ikus-entzunezko lengoaiari buruzko etengabeko hausnarketa»<sup>110</sup>. Berarekin baliabideak partekatzen dituen Iratxe Fresneda unibertsitateko irakasle eta zinemagileak «erregistroaren eta memoriaren» trilogia koherentea osatu berri du: *Irrintziaren oihartzunak* (2016), Mirentxu Loiarde film laburren arloko euskal aitzindariari buruzkoa; *Lurralde hotzak* (2018), zinema-irudien eta memoriaren garrantziari buruzko *road movie* bat; eta *Tetuan* (2022), bilaketa pertsonalagoa, eta bestearenganako estereotiporik gabeko begirada bat. Josu Martinez polifazetiko eta emankorraren dokumentalek honako oinarriak hartzen dituzte: euskal gatazkaren hainbat alderdi (*Itsasoaren alaba*, 2009)<sup>111</sup>, memoria historikoa (*Debekatuta dago oroitzea*, 2010), euskal pertsona ospetsuak (*Jainkoak ez dit barkatzen*, 2018) edo Euskal Herriko ondare zinematografikoari buruzko ikerketak (*Gure sor lekuaren bila*, 2015)<sup>112</sup>. Lehen «Chicas de Pasaik» deitutako Maider Fernández-ek eta María Elorzak beren lehen film luzearekin egin dute debuta Donostiako Zinemaldiko «New Directors» sailean: hurrenez hurren, *Las letras de Jordi* (2019) eta *A los libros y a las mujeres canto* (2022). Leire Apellaniz-ek zinemarekiko maitasun-kantu eder eta amaiera aldeko bat sinatu zuen bere opera primarekin, *El último verano* (2016). Eta hemen ez dago ahazterik Fermin Muguruzak musika-dokumentalaren esparruan eginiko lanak (*Zuloak*, 2012), Telmo Esnal-en euskal dantzen munduan



45. *Kuartk valley*  
(Maider Oleaga, 2021)  
46. *Gartxot* (Asisko Urmeneta, Juanjo Elordi, 2011)

raconter des histoires résolument ancrées dans le présent : Khalil, le personnage principal, vit entre les zones industrielles, la rivière et le marais. Il passe ses journées avec un vieil homme taiseux qui partage sa maison avec un frère avec lequel il n'a pas parlé depuis des années. Ses personnages loin des stéréotypes, son ancrage dans la réalité, sa démarche impressionniste et sa détermination à éviter les évidences lui ont valu d'être couronné meilleur film basque lors du Festival de Donostia-San Sebastián, marquant le début de son parcours remarquable. Quoi qu'il en soit, chez Almandoz, les frontières entre fiction et non-fiction sont toujours poreuses, comme il l'avait déjà montré dans *Sípo phantasma* (2016).

C'est précisément dans la non-fiction que le cinéma en basque a trouvé le terrain le plus fertile dans la période que nous étudions dans ce chapitre. Oskar Alegria, artiste du hasard et des recherches plutôt que des certitudes et des objectifs, s'est démarqué dans ce domaine, puisque le basque est l'un des points de départ de ses deux films : si dans *La casa Emak Bakia* (2011) Man Ray s'était servi de la langue basque pour donner un titre à son court métrage de

1926, *Zumiriki* (2019) propose une réflexion poétique sur le passé, les couchers de soleil, les mots et les paysages perdus. Les deux films ont réalisé une tournée des festivals extraordinaire et ont reçu une quantité de prix remarquable et d'innombrables éloges prestigieux (Vila-Matas, Atxaga, Molina Foix, etc.). Pour Alegria, l'art est « l'inexplicable avant l'ordre »<sup>109</sup>.

Maider Oleaga a également mis son talent au service de la non-fiction, avec de grosses prises de risque tant sur le fond que sur la forme, dans des films comme *Amaren ideia* [L'idée de maman] (2010), *Muga deitzen da pausoa* [Ce passage s'appelle limite] (2018) ou *Kuartk valley* (2021). Elle fait appel à des ressources telles que « l'utilisation de la voix *off*, la remise en question de soi, la rupture de l'objectivité apparente du documentaire, la réflexion constante sur le langage audiovisuel »<sup>110</sup>. Iratxe Fresneda, professeure d'université et cinéaste également biscayenne, partage quelques-uns de ces outils. Elle vient d'achever sa trilogie cohérente sur « l'enregistrement et la mémoire » : *Irrintziaren oihartzunak* [Les échos de l'irrintzi] (2016), à propos de Mirentxu Loiarde, pionnière basque dans le domaine du court métrage, *Lurralde hotzak* [Les terres froides] (2018), un *road movie* sur la transcendance des images et la mémoire du cinéma, et *Tetuan* (2022), une recherche plus personnelle et un regard porté sur l'autre sans stéréotypes. Le réalisateur polyvalent et prolifique Josu Martinez a axé ses documentaires sur différents aspects du conflit basque (*Itsasoaren alaba* [La fille de la mer], 2009)<sup>111</sup>, la mémoire historique (*Debekatuta dago oroitzea* [Interdiction de se rappeler], 2010), les personnalités basques (*Jainkoak ez dit barkatzen* [Le Seigneur ne me pardonne pas], 2018) ou sur la recherche dans le patrimoine cinématographique du Pays Basque (*Gure sor lekuaren bila* [À la recherche de notre berceau], 2015)<sup>112</sup>. Celles qu'on appelait les « filles de Pasaik », Maider Fernandez et Maria Elorza, font leurs débuts, respectivement, avec un premier long métrage documentaire dans la section Nouveaux Réalisateurs du Festival de Donostia-San Sebastián (*Las letras de Jordi* [Les lettres de Jordi] (2019)) et *A los libros y a las mujeres canto* [Je chante aux livres et aux femmes] (2022). Leire Apellaniz signe une belle et crépusculaire chanson d'amour au cinéma avec son premier film, *El último verano* [Le dernier été] (2016). N'oublions pas les travaux dans le domaine de la musique documentaire de Fermín Muguruza

egindako murgiltze pertsonal eta estetikoak (*Dantza*, 2018), edo Pablo Iraburu eta Migueltxo Molinaren (*Muros*, 2015), edo Gaizka Urrestiren (*Labordeta, un hombre sin más*, 2022) lan ugari eta arras sarituak.

Animaziozko zinema alor bereziki emankorra izan da. Eragina izan du animazio komertzialaren zati handi bat hurrei zuzenduta egon izanak, eta laguntza publikoek ere erraztu dute euskarazko ekoizpena jatorrizko hizkuntza gisa (46 film luzetatik, 34, 1985 eta 2017 artean). Hala ere, merezi du azpimarratzea Juanba Berasategi (*Kalabaza tripontzia*, 1985) bezalako zinemagile aitzindari baten inplikazioa: haren ahaleginari zor zaio, zalan-tzarik gabe, gaur egungo animazio komertzialeko zinemaren sendotze eta profesionalizazioaren puska handi bat<sup>113</sup>. Geroago etorri ziren Joxean Muñoz eta Txabi Basterretxea (*Karramarro uhartea*, 2000), Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio*, 2001), Gregorio Muro eta Carlos Zabala (*El rey de la granja*, 2002), Agurtzane Intxaurraga (*Teresa eta Galtzagorri*, 2016), Ángel Alonso (*Elcano y Magallanes, la primera vuelta al mundo*, 2019) eta abar. Helduentzako animazioaren arloan, besteak beste nabarmendu dira Asisko Urmeneta eta Juanjo Elordi (*Gartxot*, 2011), Pedro Rivero (*Psiconautas, los niños olvidados*, 2015), Fermín Muguruza (*Black is beltza*, 2018) eta Raúl de la Fuente (*Un día más con vida*, 2019). Animazio esperimentalak gero eta garrantzi handiagoa hartu du film laburren esparruan, emakume zuzendari batzuen talentuari esker: Begoña Vicario (*Haragia*, 2000), Isabel Herguera (*Ámar*, 2009) eta Izibene Oñederra (*Hezurbeltzak, una fosa común*, 2008). Egile-esparru horretan, gogoz itxaroten da Isabel Herguerak film luzerako jauzia, *El sueño de la sultana* (2023) pelikularekin.

## EUSKAL ZINEMA HEDATZEN ARI DA

Isabel Herguera izan zen, hain zuzen ere, aurretik aipatutako *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* liburuaren azalaren egilea, 2014an. Ber-tan, zuhaitz ezberdinez betetako baso bat margotu zuen, mendi elurtuen

47. *El sueño de la sultana* (Isabel Herguera, 2023)

48. (H)emen gaude argazkia 2023ko Zinemaldian.



47



48. Photographie (H)emen gaude, Festival de San Sebastián de 2023.

(*Zuloak* [Les trous], 2012), l'immersion très personnelle et esthétique dans le monde des danses basques de Telmo Esnal (*Dantza* [La Danse], 2018) ou les œuvres nombreuses et très récompensées de Pablo Iraburu et Migueltxo Molina (*Muros* [Murs], 2015) ou de Gaizka Urresti (*Labordeta, un hombre sin más* [Labordeta, un homme ordinaire], 2022).

Le cinéma d'animation a constitué un terrain particulièrement fertile au Pays Basque, d'une part parce qu'une bonne partie de l'animation commerciale était destinée aux enfants, et d'autre part parce que les subventions publiques favorisaient leur production en langue basque (34 longs métrages sur 46 entre 1985 et 2017). Il convient toutefois de noter l'engagement de cinéastes novateurs tels que Juanba Berasategi (*Kalabaza tripontzia*, 1985) dans ce domaine. En effet, la consolidation et la professionnalisation du cinéma d'animation commercial actuel doivent en grande partie leur succès à ses efforts<sup>113</sup>. Viennent ensuite Joxean Muñoz et Txabi Basterretxea (*Karramarro uhartea* [L'île du crabe], 2000), Maite Ruiz de Austri (*La leyenda del unicornio* [La Légende de la Licorne], 2001), Gregorio Muro et Carlos Zabala (*El rey de la granja* [Le Roi de la Ferme], 2002), Agurtzane Intxaurraga (*Teresa eta Galtzagorri*, 2016), Ángel Alonso (*Elcano y Magallanes, la primera vuelta al mundo* [Elcano et Magellan, le premier tour du monde], 2019), etc. Dans le domaine de l'animation pour adultes, citons Asisko Urmeneta et Juanjo Elordi (*Gartxot*, 2011), Pedro Rivero (*Psiconautas, los niños olvidados* [Psychonautes, les enfants oubliés], 2015), Fermín Muguruza (*Black is beltza*, 2018) et Raúl de la Fuente (*Un día más con vida* [Un jour de plus en vie], 2019). L'animation expérimentale a pris une importance croissante dans le domaine du court métrage grâce au talent de réalisatrices telles que Begoña Vicario (*Haragia* [La viande], 2000), Isabel Herguera (*Ámar*, 2009) et Izibene Oñederra (*Hezurbeltzak, una fosa común* [Hezurbeltzak, une fosse commune], 2008). L'entrée d'Isabel Herguera dans le domaine du long métrage avec *El sueño de la sultana* [Le rêve de la sultane] (2023) est très attendue dans ce domaine très marqué par leurs auteurs et autrices.

## EXPANSION DU CINÉMA BASQUE

Ce fut précisément l'autrice Isabel Herguera qui fut choisie en 2014 pour créer la couverture de l'ouvrage que nous avons déjà cité, *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* [Le cinéma basque : trois générations de cinéastes]. Elle y peint une forêt pleine d'arbres différents, sur fond de montagnes enneigées. Comment cette forêt du cinéma basque se porte-t-elle en ce début d'année 2023 ? Nous osons affirmer qu'elle s'est étendue, qu'elle compte davantage d'arbres différents,



hondoarekin. Nolakoa da euskal zinemaren baso hori 2023aren hasieran? Handiagoa dela esatera ausartzen gara, zuhaitz ezberdin gehiagorekin, eta gorago iristen diren askoz adar gehiagorekin. Paisaia hostotsuaren konplexutasuna gorabehera, lurrera ekar dezagun metafora hori datu batzuekin, Bob Dylanek ohartarazi zigun arriskuari ihes eginez: alegia, komeni zaiguna baizik ez sinestea.

Zinemagileen baso horrek azken urteetan bere azalera zabaltzeko izan duen arrazoirik zoragarriena emakume asko zuzendaritza lanetan hasi izana da, alde ederra XX. mendearen azken laurdenean izan zuten kopuru txikiarekin. 2016an (*H) emen* Euskal Autonomia Erkidegoko Ikus-entzunezkoen eta Arte Eszenikoen Sektoreko Emakume Profesionalen Elkarte gisa sortu izana; Eusko Jaurlaritzaren bultzadarekin, NOKA bezalako mentoretza-ekimenak sortu izana; programazio-politiken bidez eta, oro har, dirulaguntza publikoak banatzeko sistema bidezkoagoekin egindako ahaleginak: horiek guztiak emakumeen ikusgarritasuna eta lana bultzatzen ari dira, zalantzarik gabe<sup>14</sup>. Hala ere, bada oraindik ere zinema-zuzendaritzan parekotasunerako tartea, batez ere fikzioaren arloan. Aipatutako Bellon, Díez edo Tabernaren lanari edo, geroago, Arantxa Lazkano, Nuria Ruiz Cabestany, Aizpea Goenaga edo Mireia Gabilondoren jardunari gehitu zaizkio Lara Izagirre (*Un otoño sin Berlín*, 2015), Ana Murugarren (*La higuera de los bastardos*, 2017), Arantxa Echevarría (*Carmen y Lola*, 2018), Andrea Jaurrieta (*Ana de día*, 2018) eta Jaione Camborda-renak (*Arima*, 2019). Oraintsuago, Alauda Ruiz de Azua eta Estibaliz Urresola bezalako bi zuzendariren agerpen distiratsua, eta Berlingo Zinemalditik igarotzea, azken hamarkadetako euskal zinemagintzaren albisterik onenetako bat izan da: lehen filma «Panorama» sailean egon zen *Cinco lobitos* lanarekin (2022), eta bigarrena Sail Ofizialean *20.000 especies de abejas*-ekin (2023)<sup>15</sup>. Hemen ezin gara luzatu, baina ekoizpen-etxeen kopurua ere nabarmen hazi da: Puy Oria, Nahikari Ipiña, Marian Fernández, Leire Apellaniz, Amaia Remírez, Doxa Producciones, etab<sup>16</sup>.

49. *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2022)

50. *Suro* (Mikel Gurrea, 2022)

lesquels présentent eux-mêmes des branches plus nombreuses et plus développées. Malgré la richesse de ce paysage verdoyant, éloignons-nous un instant de cette métaphore pour examiner quelques données, afin d'éviter le piège dont Bob Dylan nous met en garde : ne croire que ce qui nous arrange.

La raison la plus réjouissante de l'expansion de cette forêt de cinéastes ces dernières années réside dans l'émergence de nombreuses femmes réalisatrices, marquant ainsi un contraste frappant par rapport au nombre anecdotique de femmes représentées dans ce domaine au cours du dernier quart du XXe siècle. La naissance en 2016 de (H)emen en tant qu'Association des professionnelles du secteur audiovisuel et des arts du spectacle du Pays Basque, l'émergence sous l'impulsion du Gouvernement Basque d'initiatives de tutorat telles que NOKA, les efforts des politiques de programmation et, plus généralement, des systèmes de distribution de subventions publiques plus équitables favorisent sans aucun doute la visibilité et le travail des femmes<sup>14</sup>. Malgré cela, nous sommes encore loin de la parité dans la réalisation cinématographique, notamment dans le domaine de la fiction. Après les travaux de Bellon, Díez ou Taberna, que nous avons déjà citées plus haut, ou, plus tard, d'Arantxa Lazkano, Nuria Ruiz Cabestany, Aizpea Goenaga ou Mireia Gabilondo, arrivent ceux de Lara Izagirre (*Un otoño sin Berlín* [Un automne sans Berlin], 2015), Ana Murugarren (*La higuera de los bastardos* [Le figuier des bâtards], 2017), Arancha Echevarría (*Carmen y Lola*, 2018), Andrea Jaurrieta (*Ana de día* [Ana le jour], 2018) et Jaione Camborda (*Arima* [L'âme], 2019). Plus récemment, l'entrée en scène remarquable des deux réalisatrices Alauda Ruiz de Azúa et Estibaliz Urresola, avec leur participation au Festival de Berlin, constitue l'une des meilleures nouvelles pour le cinéma basque de ces dernières décennies. La première faisait a été sélectionnée dans la section Panorama avec *Lullaby* (2022), tandis que la seconde a été retenue dans la Section Officielle avec *20.000 especies de abejas* [20 000 espèces d'abeilles] (2023)<sup>15</sup>. Nous ne disposons pas ici d'assez d'espace pour les citer toutes, mais notons que le nombre de sociétés de production a également considérablement augmenté : Puy Oria, Nahikari Ipiña, Marian Fernández, Leire Apellaniz, Amaia Remírez, Doxa Producciones, etc.<sup>16</sup>

Non seulement la surface de cette forêt imaginaire s'est étendue, mais on peut également considérer que les branches de ses arbres se sont multipliées. Il n'existe quasiment aucun genre cinématographique que le cinéma basque n'ose aborder aujourd'hui. Dans la comédie, Borja Cobeaga et son scénariste habituel Diego San José signent des portraits fidèles de la société basque à travers le prisme de l'humour. Ana Murugarren, Kepa Sojo, Jabi Elortegi, Mireia Gabilondo



Irudimenezko baso horren lurzoruak azalera handitu badu, halaber esan genezake zuhaitz-adarrak ere ugaldtu egin zaizkiola. Ez dago ia zinema-generorik euskal zinema gaur egun jorratzen ausartzen ez denik. Komedian, Borja Cobeagak eta bere ohiko gidoilari Diego San Josek euskal gizartearen erretratu egokiak sinatu dituzte, umorearen ikuspegitik. Ana Murugarren, Kepa Sojo, Jabi Elortegi, Mireia Gabilondo edo Patxo Telleria ere ohiko ize-nak dira genero horretan. Álex de la Iglesia irekitako arrastoari jarraituz, eta benetako harrobi gisa funtzionatzen dutela Bilboko FANT jaialdiak eta Donostiako Fantasiako eta Beldurrezko Zinemaren Asteak, Koldo Serra, Aritz Moreno, Paul Urkijo, Igor Legorreta, Gaztelu-Urrutia edo Luiso Berdejo bezalako zuzendariak thrillerraren eta beldurrezko zinemaren arteko bokazioz mugitu dira, sarritan errealtatean oin bat izateari uko egiten ez dion fantasiako zinema batekin. Amaitzeko, zinema sozialago eta intimistago bateko adar ugari daude, kasu askotan aurreko belaunaldietako zinemagileekin ere konekta ditzakegunak: Almandoz, Altuna, Izagirre, Garaño, Goenaga, Arregi, Gurrea, Pérez Sañudo, Urresola eta Arana, besteak beste.

Konplexua da euskal zinematografiak bizi duen unea baloratzea: gutxi gorabeherako ideia bat eman diezagukete nazioarteko jaialdietan duen presentziak, jasotako sariak, zinema-aretoetako harrerak, kritikaren erreakzioak eta plataforma digitaletan izan dezakeen oihartzunak. Adibide batzuk aipatzeak balio lezake askoz ere leku gehiago eskatuko lukeen panorama oso konplexu bat zirriboratzeko. Aurretik aipatutako Donostia Zinemaldiko sail lehiakorretako euskal partaidetza nabarmenei Mikel Gurrearen *Suro* gehitu zitzaion 2022an, berezitasun batekin: bere opera prima Sail Ofizialean lehiatzera zuzenean iritsi zen<sup>17</sup>.

Aritz Moreno (*Ventajas de viajar en tren*, 2022) eta Paul Urkijo (*Irati*, 2022) zuzendarien lanek, genero-zinematik gertu, sari ugari jaso dituzte euskal mugetatik kanpo. Arlo horretan bertan, azpimarratzekoa da Galder Gaztelu-Urrutiaren *El hoyo*, Basque Films-ek ekoiztua eta 2019ko irailean estreinatua, mundu mailako fenomeno izatea lortu izana, 2020ko martxoan Netflix streaming plataforman gehien ikusi zen filma izan baitzen Estatu Batuetan eta Espainian. Argi dago plataformak eta telebistak babesleku bat direla, lan-aukera bat orrialde hauetan aipatu ditugun zinemagile askorentzat; baina, agian, egile gisa, askatasuna galtzea ere izan daiteke<sup>18</sup>. Ugari izan dira azken urteotan euskal zinemagileek zuzendutako plataformetako telesailak: *Ondar ahoak* (Koldo Almandoz, 2020) eta *Alardea* (Pérez Sañudo, 2020) ETBrentzat; *Gigantes* (2018) eta *Libertad* (2021), Enrique Urbizuk Movistarrentzat; *Operación Marea Negra* (2022) eta *Hasta el cielo* (2023), Daniel Calparsorok, hurrenez hurren, Amazonentzat eta Netflixentzat; Puy Oriaren eta Montxo Armendáriz-en Oria Films-k ere ekoitzi zuten *Tú no eres especial* (2022), Netflixentzat. *30 monedas* (2022) da Álex de la Iglesia HBOrrentzat egin duen azken seriea; *No me gusta conducir* (Borja Cobeaga, 2023), Movistarrentzat; eta *Balenciaga* (Arregi, Garaño, Goenaga, 2023), Disneyrentzat, banaka batzuk aipatzearen.



ou Patxo Tellería abordent également ce genre. Dans le sillage d'Álex de la Iglesia et grâce aux festivals FANT de Bilbo et la Semaine du cinéma fantastique et d'horreur de , qui ont fait office de véritables pépinières, des réalisateurs tels que Koldo Serra, Aritz Moreno, Paul Urkijo, Igor Legorreta, Gaztelu-Urrutia ou Luiso Berdejo ont évolué avec succès entre thriller et horreur dans un cinéma fantastique qui garde souvent un pied dans la réalité. Enfin, de nombreuses branches d'un cinéma plus social et intimiste pourraient également être rattachées à l'arbre des cinéastes des générations précédentes : Almandoz, Altuna, Izagirre, Garaño, Goenaga, Arregi, Gurrea, Pérez Sañudo, Urresola ou encore Arana, entre autres.

Analyser la situation actuelle du cinéma basque représente une tâche complexe, car cela implique d'observer sa présence dans les festivals internationaux, les distinctions reçues, l'accueil dans les salles de cinéma, les réactions critiques et l'impact potentiel sur les plateformes numériques. Tous ces éléments nous fournissent une estimation approximative de sa situation. La mention de quelques exemples permet d'esquisser les contours d'un paysage très complexe qui demanderait un espace bien plus étendu pour être pleinement appréhendé. En 2022, *Suro* de Mikel Gurrea s'est ajouté aux très importantes participations basques dans les sections compétitives du Festival de Donostia-San Sebastián déjà évoquées, avec la particularité que son premier film a directement intégré la Section Officielle en compétition<sup>17</sup>.

51. *Irati* (Paul Urkijo, 2022)  
 52. *Balenciaga* (Aitor Arregi, Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2023)



## Ondorioak

Euskal Herria interesgarria gertatu izan zaie Euskal Herriatik kanpoko zinemagile askori, zinematografoaren sorreratik bertatik: Lumière anaiak, Jacques Baroncelli, Louis Delluc, Musidora, Maurice Champreux, René Le Hénaff, Orson Welles, Dan Grenholm eta Lennart Olson, Gillo Pontecorvo, Otar Iosseliani, Tadayoshi Himeda, Eugène Green, Ben Sharrock, Pablo Agüero, Silvia Munt, etab. Orrialde hauetan, ordea, euskal lurretan jaio zirenei erreparatu diegu, ondoren beren artea Euskal Herrian edo Euskal Herriatik kanpo garatu<sup>119</sup>.

Ikusi dugun bezala, zinema mutua oso urria izan zen Euskal Herrian, eta XX. mendearen lehen hereneko nazionalismoak, sozialismoak eta karlismoak osatutako triangulu politikoak eragin berezia izan zuen haren argumentuetan edo testuinguruetan. Fikzioetan melodrama nagusitu zen, ohikoa garai hartako Europako beste zinemagintza askotan ere. Errepublikak garaiarekin batera etorri zen zinema-soinudunera pasatzeak ia ez zuen dokumentalik egiteko tarterik utzi, eta Gerra Zibilean joera horri eutsi zitzaion, historiako lehen Eusko Jaurlaritzak faxismoaren aurkako gerra-ahaleginarekin bat egindako zinema bultzatu baitzuen; horrek emaitza nabarmenak lortu zituen, Sobrevilak eta bere kideek aurre egin behar izan zieten zailtasunak kontuan hartuta. Diktadura frankista odoltsuak eremu guztietan eragin zituen emaitza tragikoetako bat izan zen euskal zinema-propagandako taldearen nahitaezko erbestealdia. Horren guztiaren ondorioz, frankismoaren lehen bi hamarkadetan Espainia barruan ia ez zen produktiboa izan. Hala ere, azpimarratzekoak dira André Madré eta Gotzon Elortza aitzindariak Frantziako euskaraz filmatzeko egindako ahaleginak. Gainera, Mexikon Eduardo Ugarte erbesterratu antifaxista dugu, Hondarribian jaioa eta Buñuelen adiskidea, zinema mexikarrean zuzendari gisa karrera egin ahal izan zuena.

Hirurogeiko hamarkadako Euskadi menderatuan, abangoardiako esperientziak eta dokumentalak nagusitu ziren. Basterretxearen eta Larruquert-en *Ama Lur* (1968) filmak zedarri bat jarri zuen basamortuko zeharkaldi hartan. Madrilera diktaduraren garai agonikoan joan zirenek baino ez zuten lortu, eta ez zailtasunik gabe, garaiko Espainiako industria zinematografiko apalean sartzea (Erice, Olea, Eloy de la Iglesia, etab.). Bien bitartean, Parisetik, Yannick Bellon 70eko hamarkadan hasi zen Frantziako zineman ibilbide aparta egiten, bai jorratutako gaiengatik, bai zinemarako zuen anbizioagatik.

Diktadorearen heriotzak eta Trantsizioaren hasierak euskal zinemaren izaerari buruzko eztabaidak piztu zituzten, baina itxaron egin behar izan zen Eusko Jaurlaritzak, 1979ko Autonomia Estatutua onartu ondoren, baliabide ekonomikoekin azkenik bere lurraldean zinema egin zezaketan zinemagileen lehen belaunaldia (Uribe, Armendariz, etab.) sorrera lagundu zuen arte. Horiek Madrilera joan zirenean, bigarren belaunaldi batek ordezkatu zituen, eta, azkenean, antzeko arazoak izanik, bide beretik jo zuen (Urbizu, De la Iglesia, etab.). Jada XXI. mendean film laburrak sustatzeko eta zabaltzeko Kimuak programaz baliatu ahal izan direnak hirugarren olatu bat izango lirateke, gaur egun emaitzarik onenetako batzuk lortzen ari dena<sup>120</sup>.

Les travaux des réalisateurs Aritz Moreno (*Ventajas de viajar en tren* [Avantages des voyages en train], 2022) et Paul Urkijo (*Irati*, 2022), qui abordent le cinéma de genre, ont reçu de nombreuses récompenses hors des frontières basques. Dans ce même domaine, il convient de souligner le phénomène mondial qu'est devenu *El hoyo* de Galder Gaztelu-Urrutia, produit par Basque Films et sorti en septembre 2019. Ce film a en effet été le plus visionné sur la plateforme de streaming Netflix aux États-Unis et en Espagne en mars 2020. Il est évident que les plateformes et les télévisions constituent un refuge, une opportunité d'emploi pour de nombreux cinéastes que nous avons cités ici, bien que cela puisse également entraîner une potentielle perte de liberté créative pour les réalisateurs<sup>118</sup>. Ces dernières années, les séries sur plateformes réalisées par des cinéastes basques se sont multipliées : *Bouches de sable* (Koldo Almandoz, 2020) et *Alardea* (Pérez Sañudo, 2020) pour ETB ; *Gigantes* [Géants] (2018) et *Libertad* [Liberté] (2021) d'Enrique Urbizu pour Movistar ; *Operación Marea Negra* [Opération marée noire] (2022) et *Hasta el cielo* [Jusqu'au ciel] (2023) de Daniel Calparsoro, respectivement pour Amazon et Netflix ; Ori Films, de Puy Ori et Montxo Armendariz, a également produit pour Netflix *Rien qu'une fille ordinaire* (2022). *30 Coins* (2022) est la dernière série d'Álex de la Iglesia pour HBO. *No me gusta conducir* [Je n'aime pas conduire] (Borja Cobeaga, 2023) pour Movistar ; et *Balenciaga* (Arregi, Garaño, Goenaga, 2023) pour Disney, pour n'en citer que quelques-uns.

## Conclusion

Le Pays Basque a intéressé nombre de cinéastes non basques depuis les origines du cinéma : les frères Lumière, Jacques Baroncelli, Louis Delluc, Musidora, Maurice Champreux, René Le Hénaff, Orson Welles, Dan Grenholm et Lennart Olson, Gillo Pontecorvo, Otar Iosseliani, Tadayoshi Himeda, Eugène Green, Ben Sharrock, Pablo Agüero, Silvia Munt, etc. Dans ces pages, nous avons porté notre attention sur ceux qui sont nés au Pays Basque et ont ensuite développé leur art au Pays Basque ou en dehors de nos frontières<sup>119</sup>.

Nous avons mentionné la rareté des films muets au Pays Basque, les intrigues et les contextes abordés dans les films ayant été très impactés par le triangle politique formé par le nationalisme, le socialisme et le carlisme au cours du premier tiers du XXe siècle. Les fictions étaient dominées par le mélodrame, comme dans de nombreux autres cinémas européens de l'époque. Le passage au cinéma sonore, qui coïncida avec la période républicaine, donna lieu à la réalisation de rares documentaires. Puis, pendant la guerre civile, le premier Gouvernement Basque de l'histoire encouragea un cinéma dédié à l'effort de guerre contre le fascisme, qui donna des résultats non négligeables, compte tenu des difficultés rencontrées par Sobrevila et ses camarades. L'exil forcé de l'équipe de propagande cinématographique basque fut une conséquence tragique supplémentaire de la dictature franquiste, caractérisée par sa brutalité contre toute forme d'expression. Toutes ces circonstances entraînèrent une quasi-absence de productions cinématographiques dans le pays au cours des deux premières décennies du franquisme. Cependant, les pionniers André Madré et Gotzon Elortza fournirent des efforts remarquables pour tourner en basque depuis la France. De même, au Mexique, l'exilé antifasciste Eduardo Ugarte, né à Hondarribia et ami de Buñuel, développa une carrière de réalisateur dans le cinéma mexicain.



XXI. mendeko lehen laurdena betetzear dagoela, euskal zinematografiak osasun ona du eta urrats sendoz egiten du aurrera. Euskal talentu askori etengabe eskatzen ari zaie beren lan entzutetsua beste zinemagintza batzuetatik; egungo adibide on batzuk honako hauek dira: Alberto Iglesias musikari donostiarra, Javier Aguirresarobe argazki-zuzendaria edo Itziar Ituño aktorea. Euskal zinemak oso ondo bidaiatzen du, eta, zalantzarik gabe, kultur estandarte bikaina da, euskararentzako bide ezin hobea, zinemako hizkuntza den aldetik, azken bi hamarkadetan aurrerapauso erraldoiak eman baititu. Baina zinema ere babestu beharra dago, beharbada beste arte batzuk baino gehiago; izan ere, arte kolektiboa denez, espezializazio handiko profesional asko dituen industria behar du. Era berean, bultzatu egin behar da dagoeneko oso garrantzitsua den ondare hori kontserbatzea eta balioestea, arreta berezia eskatzen baitu beti, bere hauskortasunagatik. Euskal zinema finantzatzen eta/edo sustatzen duen erakunde-sareak koordinatuta lan egiten du gaur egun (Eusko Jaurlaritza, ETB, Euskadiko Filmategia, Donostiako Zinemaldia, Etxepare Euskal Institutua, etab.), eta sarea indartuko duten erakunde eta ekimen berriak sortu dira azken urteotan: Tabakalera, Elías Querejeta Zine Eskola, Ikusmira Berriak programa, Zineuskadi, etab.

Euskal zinemak nabarmen handitu du bere esparrua. Berdintasunetik urrun oraindik, gero eta emakume zuzendari gehiago azaldu dira, eta horien filmak nazioarteko emaitza historikoak lortzen ari dira. Ia ez dago euskal zinemagileak ausartzen ez diren zinema-generorik. Eta, amaitzeko, ez da Madrilerako exodo berririk aurreikusten; aitzitik, ordea: plataforma digitalen garapen itzelak filmatutakoaren oihartzuna biderkatzen du, eta horren kontzientzia argi eta garbi iritsi da Euskal Herrian filmatzeko zerga-pizgarrien esparruraino. Ihes egin diezaiogun euforiari, baina ez ditzagun ukatu Europa barruan konparazioz txikia den gure zinematografiaren aurrerapenak, etengabe fruituak ematen eta hedatzen ari baita, oihartzun akademikoak dituen Iparragirrenen irakaspena hitzez hitz jarraituz: eman ta zabal zazu.

Dans l'Euskadi soumise des années soixante, quelques expériences avant-gardistes et documentaires émergèrent. *Ama Lur* [La terre mère] (1968) de Basterretxea et Larruquert vint poser un jalon dans cette traversée du désert. Seuls ceux qui se rendirent à Madrid pendant la phase agonisante de la dictature parvinrent à s'intégrer, non sans difficultés, dans la modeste industrie cinématographique espagnole de l'époque (Erica, Olea, Eloy de la Iglesia, etc...). Parallèlement, depuis Paris, Yannick Bellon entama dans les années 1970 une carrière dans le cinéma français tout à fait remarquable, tant par les thèmes abordés que par son ambition cinématographique.

La mort du dictateur et le début de la Transition suscitèrent des débats sur la nature du cinéma basque, mais il fallut attendre l'approbation du statut d'autonomie en 1979 pour que le Gouvernement Basque soutienne financièrement l'émergence d'une première génération de cinéastes, qui eurent enfin la possibilité de tourner des films dans leur propre pays (Uribe, Armendáriz, etc.). Après le départ de ces cinéastes pour Madrid, leur génération fut remplacée par un autre groupe de réalisateurs, qui finit par se heurter aux mêmes difficultés et emprunter le même chemin que ses prédécesseurs (Urbizu, De la Iglesia, etc.). Au XXI<sup>e</sup> siècle, une troisième génération de cinéastes a pu bénéficier du programme Kimuak pour la promotion et la diffusion de courts métrages, et aboutit aujourd'hui à quelques-unes de ses plus belles réalisations<sup>120</sup>.

À l'aube du premier quart du XXI<sup>e</sup> siècle, la cinématographie basque se porte bien et avance d'un pas assuré. Le travail prestigieux de certains talents basques est continuellement revendiqué par des figures issues d'autres cinématographies : le musicien de Saint-Sébastien Alberto Iglesias, le directeur de la photographie Javier Aguirresarobe ou l'actrice Itziar Ituño, entre autres exemples significatifs. Le cinéma basque voyage très bien et constitue sans aucun doute un formidable étendard culturel, un vecteur excellent pour le basque qui a fait, en tant que langue cinématographique, des pas de géant au cours des deux dernières décennies. Mais le cinéma mérite probablement d'être davantage protégé que d'autres formes d'art, car sa nature collective exige une industrie riche en professionnels hautement qualifiés. De même, il faut favoriser la conservation et la valorisation de son patrimoine, aujourd'hui très important, qui exige une attention particulière du fait de sa fragilité. Le cadre institutionnel qui finance et/ou promeut le cinéma basque fonctionne actuellement en coordination (Gouvernement Basque, ETB, Cinémathèque Basque, Festival du film de Donostia-San Sebastián, Institut basque Etxepare, etc.) et de nouvelles institutions et initiatives sont apparues ces dernières années qui pourraient renforcer cet effort collectif : Tabakalera, Elías Querejeta Zine Eskola, le programme Ikusmira Berriak, Zineuskadi, etc.

Le cinéma basque a considérablement élargi son territoire. Encore loin de l'égalité, nous assistons toutefois à une émergence croissante de réalisatrices dont les films obtiennent des résultats internationaux historiques. Il n'existe quasiment plus aucun genre cinématographique auquel les cinéastes basques ne s'essaient pas. Enfin, aucune nouvelle vague de déplacement vers Madrid ne semble se dessiner. Au contraire, la remarquable expansion des plateformes numériques a amplifié la diffusion de contenu vidéo, et cette prise de conscience a eu un impact significatif sur la promotion des tournages au Pays Basque, grâce à des incitations fiscales. Sans tomber dans un excès d'enthousiasme, reconnaissons avec joie les avancées d'une cinématographie relativement modeste en Europe qui continue de porter ses fruits et de se diffuser, en suivant à la lettre les enseignements d'Iparragirre : eman ta zabal zazu (donne et diffuse).

# Amaiera-oharrak

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, «Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República» in J. A. Echaniz eta J. L. Granja (zuz.), *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)*, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo, 1998, 25. or.

<sup>2</sup> Ludger Mees, *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Sabino Arana Fundazioa, Bilbo, 1992, 341. or.

<sup>3</sup> Cfr. Santiago de Pablo, «País Vasco», *Film-Historia. Una historia por autonomías. Vol. II*, 4 (1998) eta Jon Letamendi eta Jean Claude Seguin «Los orígenes del cine en Euskal Herria» in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998.

<sup>4</sup> Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Nafarroako Gobernua, Iruñea, 1997, 88. or.

<sup>5</sup> Jon Letamendi eta Jean-Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder* [Espainiar zinemaren mamu-sehaska. Zaragozako Pilarreko hamabietako mezaren irteera: historiografiatik boterearen zerbitzura sortu eta atxikitako gezur baten kronika], CIMS, Bartzelona, 1998.

<sup>6</sup> Jon Letamendi eta Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros* [Zinemaren jatorria Araban, eta aitzindariak], Euskadiko Filmategia, Gasteiz, 1997.

<sup>7</sup> Santos Zunzunegi, *El cine en el País Vasco* [Zinema Euskal Herrian], Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985, 26-32. or.

<sup>8</sup> J. M. Unsain, *El cine y los vascos* [Zinema eta euskaldunak], Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, 87. or.

<sup>9</sup> Gastibeltza Filmak, Euskal Herriko Unibertsitateko Nor ikerketa-taldeak, Kanaldudek, Eusko Jauraritzak, Elías Querejeta Zine Eskolak eta Euskadiko Filmategiak bultzatutako «Gure irudi galduak» proiektuaren bidez, familia-funts zinematografiko garrantzitsu bat aurkitu zen 2019an, eta horri esker Manuel Ynchaustik egindako lanaren inguruan dugun ezagutza askoz zabalagoa da. Cfr. Josu Martinez, *Irudiz eta euskaraz*, 63-76 or.

<sup>10</sup> Toulouseko Zinematikak, Frantziako Zinematikak eta San Francisco Silent Film festibalak egina, beste erakunde batzuen artean, Euskadiko Filmategiaren laguntzarekin.

<sup>11</sup> Koldo Larrañaga, «Primer film de ficción realizado en Euskalherria» [«Euskal Herrian egindako fikziozko lehen filma»], *Ikusgaiak* (Donostia), 4 zk., 2000, 29-40 orr.

<sup>12</sup> Ideia hori defendatu zuen Toulouseko Zinematikako Francesca Bozzano-k, «Pour don Carlos. Une aussi longue absence» [«Pour don Carlos. Hain ausentzia luzea»], *Cahiers de Musidora*, 3 zk., 2020.

<sup>13</sup> Egia esan, askoz nabarmenagoa izan zen ekintza-gizon gisa izan zuen jarduera: I.

# Notes finales

<sup>1</sup> Eduardo González Calleja, «Violencia y Política en el País Vasco durante la Restauración y la Segunda República» en J. A. Echaniz y J. L. Granja (dirs.), *Gernika y la Guerra Civil. Symposium: 60 aniversario del bombardeo de Gernika (1997)*, Gernikazarra Historia Taldea, Gernika-Lumo, 1998, p. 25.

<sup>2</sup> Ludger Mees, *Nacionalismo vasco, movimiento obrero y cuestión social (1903-1923)*, Fondation Sabino Arana, Bilbo, 1992, p. 341.

<sup>3</sup> Cf. Santiago de Pablo, « País Vasco », *Film-Historia. Una historia por autonomías. Vol. II*, 4 (1998) et Jon Letamendi et Jean Claude Seguin « Los orígenes del cine en Euskal Herria » in Santiago de Pablo (dir.), *Los cineastas Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fondation Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998.

<sup>4</sup> Alberto Cañada, *Llegada e implantación del cinematógrafo en Navarra (1896-1930)*, Gouvernement de Navarre, Pampelune, 1997, p. 88.

<sup>5</sup> Jon Letamendi et Jean-Claude Seguin, *La cuna fantasma del cine español. Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza: la crónica de una mentira fraguada y mantenida desde la historiografía al servicio del poder* [Le berceau fantôme du cinéma espagnol. Sortie de la messe de midi du Pilar de Saragosse : chronique d'un mensonge fabriqué et entretenu à partir de l'historiographie au service du pouvoir], CIMS, Barcelone, 1998.

<sup>6</sup> Jon Letamendi et Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Álava y sus pioneros*, Cinémathèque Basque, Gasteiz, 1997.

<sup>7</sup> Santos Zunzunegi, *El cine en el País Vasco* [Le cinéma au Pays basque], Députation Forale de Biscaye, Bilbo, 1985, p. 26-32.

<sup>8</sup> JM Unsain, *El cine y los vascos*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, p. 87.

<sup>9</sup> Notre connaissance des travaux de Manuel Ynchausti est aujourd'hui bien plus importante, puisqu'une importante collection de films familiaux a été découverte en 2019 grâce au projet « Gure irudi galduak » engagé par Gastibeltza Filmak, le groupe de recherche Nor de l'Université du Pays Basque, Kanaldude, le Gouvernement Basque, Elías Querejeta Zine Eskola et la Cinémathèque Basque. Cf. Josu Martinez, *Irudiz eta euskaraz*, p. 63-76.

<sup>10</sup> Par la Cinémathèque de Toulouse, la Cinémathèque Française et le Festival du film muet de San Francisco, avec la collaboration, entre autres institutions, de la Cinémathèque Basque.

<sup>11</sup> Koldo Larrañaga, « Primer film de ficción realizado en Euskalherria », *Ikusgaiak* (Donostia), no. 4, 2000, p. 29-40.

<sup>12</sup> Ce fut l'idée défendue par Francesca Bozzano de la Cinémathèque de Toulouse, dans son article « Pour Don Carlos. Une aussi longue absence », *Cahiers de Musidora*, n°3, 2020.

<sup>13</sup> Certes, son activité d'homme d'action se démarque beaucoup plus : décoré par l'armée

Mundu Gerran Frantziako armadaren domina jaso, Espainiako Gerra Zibilean erreketea izandakoa, eta, azkenik, II. Mundu Gerran Frantziako Erresistentziarekin borrokalaria, 1944an, Gestapok torturatu ondoren, hil zen arte.

<sup>14</sup> Iritzi hori azaltzen du Pascal Roques-ek bere «Jaime de Lasuen» izeneko artikuluan (Cahiers de Musidora, 3 zk., 2020).

<sup>15</sup> José Luis Rebordinos-ek, Jesús Angulo-k, Concha Gómez-ek eta Carlos F. Heredero-k aurkitu uste dute, ziur aski Zunzunegiren irakurketen eraginez, *Edurne modista bilbaína*-ren (1924) eta Montxo Armendáriz zuzendariaren *Tasio*-ren (1984) arteko lotura, *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, lanean (Euskadiko Filmategia/Caja Vital Kutxa Fundazioa/Festival de Cine Español de Málaga, Donostia, 1998).

<sup>16</sup> S. Zunzunegi, *El cine en el País Vasco*, 90. or.

<sup>17</sup> Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986, 45. or.

<sup>18</sup> Azcona anaiei elkarrizketa, in Alberto López Echevarrieta, op. cit., 151-152. orr.

<sup>19</sup> Ikus Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996, 37. or.; Jon Juaristi, *El chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaína (1876-1939)*, El Tilo, Bilbo, 1994 eta Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madril, 1998.

<sup>20</sup> López Echevarrieta, *ibidem*.

<sup>21</sup> José Luis de la Granja, *República y Guerra Civil en Euskadi. Del Pacto de San Sebastián al de Santoña*, HAEE, Oñati, 1990, 19. or.

<sup>22</sup> Film honi buruzko informazio gehiena Santos Zunzunegi irakaslearen lan honetatik ateratu da: *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena*, Bizkaiko Aurrezki Kutxa, Bilbo, 1983. Zunzunegik 1983ko martxoan Ernandorenarekin izandako elkarrizketa bat erabiltzen du, iturria desagertu denez, historialariari agertzen zaizkion informazio-hutsuneak leuntzeko. Filmeko latak Donostiako EAJren lokaletan utzi zituzten, tropa faxistak, 1936ko irailaren 13an, hirian sartu zirenean. Edukia ikusitakoan, labe batean erraustu zituzten latak.

<sup>23</sup> *El Día*, 1933/XII/22. Santos Zunzunegik aipatutako artikulua, op. cit., 27. or.

<sup>24</sup> 2013an, Jacques Champreuxek, zuzendariaren semeak, *Au Pays des Basques*-en filmazioaren inguruko zenbait material utzi zituen Euskadiko Filmategian. Hobeto ezagutzen ditugu, beraz, Parisen, 1931n, Aita Donostia maitemindu zuen film honen xehetasun batzuk.

<sup>25</sup> J. M. Unsain, *El cine y los vascos* [Zinema eta euskaldunak], Euskadiko Filmategia/Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, 131. or.; Josetxo Cerdán, «El cine sonoro y la Segunda República» [Zinema soinuduna eta Bigarren Errepublikak], Santiago de Pablo (ed.), in *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*. [Zinegileak. Zinemaren historia Euskal Herrian. 1896-1998.]. Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998, 108-110 orr.; Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco* [Bakerik gabeko lurra. Gerra Zibila, zinema eta propaganda Euskal Herrian], Biblioteca Nueva, Madril, 2006, 18. or.

française pendant la Première Guerre mondiale, Requeté pendant la Guerre civile espagnole et, enfin, combattant de la Résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à sa mort en 1944 après avoir été torturé par la Gestapo.

<sup>14</sup> Opinion de Pascal Roques dans son article « Jaime de Lasuen », *Cahiers de Musidora*, n°3, 2020.

<sup>15</sup> Ce sont José Luis Rebordinos, Jesús Angulo, Concha Gómez et Carlos F. Heredero, probablement influencés par les lectures de Zunzunegui, qui croient trouver un lien entre *Edurne, modista bilbaína* (1924) et *Tasio* (1984) de Montxo Armendáriz dans *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz*, Cinémathèque Basque / Fondation Caja Vital Kutxa/Festival du film espagnol de Malaga, Donostia, 1998.

<sup>16</sup> S. Zunzunegi, *El cine en el País Vasco*, p. 90.

<sup>17</sup> Emmanuel Larraz, *Le cinéma espagnol des origines à nos jours*, Les éditions du Cerf, Paris, 1986, p. 45.

<sup>18</sup> Entretien avec les frères Azcona dans Alberto López Echevarrieta, ob. cit., p.151-152.

<sup>19</sup> Voir Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Députation Forale d'Alava, Gasteiz, 1996, p.37 ; Jon Juaristi, *Le Chimbo expiatorio. La invención de la tradición bilbaína (1876-1939)*, El Tilo, Bilbo, 1994 et Javier Ugarte, *La nueva Covadonga insurgente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

<sup>20</sup> Lopez Echevarrieta, *ibidem*.

<sup>21</sup> José Luis de la Granja, *République et guerre civile en Euskadi. Du pacte de Saint-Sébastien à celui de Santoña*, IVAP, Oñate, 1990, p. 19.

<sup>22</sup> La plupart des informations sur ce film ont été extraites des travaux du professeur Santos Zunzunegui *Euzkadi. Un film de Teodoro Ernandorena*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbo, 1983. Zunzunegui utilise un entretien avec Ernandorena en mars 1983 pour combler les lacunes d'information qui se présentent à l'historien à cause de la disparition de la source. Les boîtes contenant le film avaient été abandonnées dans les locaux du PNV de Donostia lorsque les troupes fascistes entrèrent dans la ville le 13 septembre 1936. Après vérification de leur contenu, elles furent incinérées dans un four.

<sup>23</sup> *El Día*, 22/XII/1933. Article cité par Santos Zunzunegui, ob. cit., p.27.

<sup>24</sup> En 2013, Jacques Champreux, le fils du réalisateur, dépose à la Cinémathèque Basque quelques documents liés au tournage d'*Au Pays des Basques* qui permettent de mieux connaître certains détails du film dont le Père Donostia tomba amoureux à Paris en 1931.

<sup>25</sup> JM Unsain, *El cine y los vascos*, Euskadiko Filmategia/Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985, p. 131 ; Josetxo Cerdán, « El cine sonoro y la Segunda República », in Santiago de Pablo (éd.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fondation Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, p. 108-110 ; Santiago de Pablo, *Tierra sin paz. Guerra Civil, cine y propaganda en el País Vasco*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, p. 18.

<sup>26</sup> Voir son étude approfondie dans *Retratos de hierro y agua. La imagen de la metrópoli de Bilbao en el cine documental (1897-1997)*, UPV/EHU, Bilbo, 2016, p. 136-144.

**26** Ikus haren azterketa sakona *Retratos de hierro y agua. La imagen de la metrópoli de Bilbao en el cine documental (1897-1997)* [Burdinazko eta urezko erretratuak. Bilboko metropoliaren irudia zinema dokumentalean (1897-1997)] izeneko lanean UPV/EHU, Bilbo, 2016, 136-144. orr.

**27** Ikus José Luis de la Granja, «La II República y la Guerra Civil» [II. Errepublikak eta Gerra Zibila] in José Luis de Granja eta Santiago de Pablo (koord.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX* [Euskal Herriaren eta Nafarroaren historia XX. mendean], Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. 57-87. orr.

**28** Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)* [Zinema eta Gerra Zibila Euskal Herrian (1936-2006)], Doktorego tesia, Nantes-ko Unibertsitatea-Zaragozako Unibertsitatea, 2006.

**29** Abertzaletasunaren Agiritegia (Artea, 2005), GE, 444-4. Haren portaerak eta adiskidetasun politikoen zerrenda ikusita, ez da zaila pentsatzea haien sinpatiak sozialismotik gertuago zeudela beste ezein indar politikotatik baino.

**30** AN (Euskal Abertzaletasunaren Arteko Agiritegia), GE, 453-2.

**31** Datu zehatzak 2006ko urrian Concepción Zاراcondegi y Ferns, Eduardo Díaz de Mendibilen alargunarekin izandako elkarriketatik datoz. 91 urte zituen, baina oroimena eta adeitasuna bere horretan zituen. Harekin izandako aspaldiko elkarriketa atsegin hura Iñaki Goioanaren (AN) eskuzabaltasun ezagunari zor diot, berak eman baitzizkidan harremanetan jartzeko datuak.

**32** Jardiel Poncelaren zinema-lanen errepasso orokor baterako, ikus Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, 349-362 orr.

**33** Julián Casanova (koord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, [Hiltzea, erailtzea, bizirautea. Biolentzia Francoren diktaduran], Crítica, Madrid, 2002, 5. or.

**34** Cfr. AN, GE, 399-7; AN, GE, 702-4; AN, GE, 700-1; AN, GE, 701-1; AN, GE, PNV-24-9. Ikus, halaber, Santiago de Pablo, *Tierra sin paz*, 183-187 orr.

**35** Irujok Mendibili bidalitako gutuna, 1940ko apirilaren 12an. Cfr. AN, GE, 479-3.

**36** Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Barcelona, 1994, 490-498. orr.

**37** Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)*, Síntesis, Madrid, 2000, 70. or.

**38** E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, Laertes, Barcelona, 2002, 324. or.

**39** José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)» in Román Gubern eta beste, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2004, 181-238. orr.

**40** Ordurako Ikuskizunen Sindikatu Nazionalak (Miguel Echarri-k) ofizialki antolatutako 1954ko zinemaldiaren *Revista del Festival* aldizkariaren editorialeko azken lerroak nabarmen baino nabarmenagoak dira: Donostiak «bere ateak eta bihotza» irekitzen zizkien Zinemaldira bertaratu zirenei, «ziur, bere herrialdeetara itzultzen direnean, Espainiaren egia eta Francisco Franco Estatuko Buruaren agindupeko berpiztea aldarrikatuko dutela munduaren aurrean».

**27** José Luis de la Granja, «La II República y la Guerra Civil» dans José Luis de Granja et Santiago de Pablo (Coords.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. p. 57-87.

**28** Joxean Fernández, *Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006)*, thèse de doctorat, Université de Nantes-Université de Saragosse, 2006.

**29** Archives du nationalisme (Artea, 2005), GE, 444-4. À en croire son comportement et les relations politiques qu'il entretenait, il est raisonnable de supposer que ses affinités penchaient davantage du côté du socialisme que vers toute autre force politique.

**30** AN (Archives du nationalisme basque à Artea), GE, 453-2.

**31** Les données exactes proviennent d'un entretien que j'ai mené avec Concepción Zاراcondegi y Ferns, veuve d'Eduardo Díaz de Mendibil, en octobre 2006. Malgré ses 91 ans, sa mémoire et sa gentillesse demeuraient intactes. Je dois le plaisir de cette conversation lointaine à la générosité légendaire d'Iñaki Goioana (AN), qui m'a fourni son contact.

**32** Pour une revue générale de l'œuvre cinématographique de Jardiel Poncela, voir Emeterio Diez Puertas, *Historia social del cine en España*, Fundamentos, Madrid, 2003, p. 349-362.

**33** Julián Casanova (coord.), *Morir, matar, sobrevivir. La violencia en la dictadura de Franco*, Crítica, Madrid, 2002, p. 5.

**34** Voir AN, GE, 399-7 ; AN, GE, 702-4 ; AN, GE, 700-1 ; AN, GE, 701-1 ; AN, GE, PNV-24-9. Voir aussi Santiago de Pablo, *Tierra sin paz*, p. 183-187.

**35** Lettre d'Irujo à Mendibil du 12 avril 1940. Cf. AN, GE, 479-3.

**36** Paul Preston, *Franco. Caudillo de España*, Mondadori, Barcelone, 1994, p. 490-498.

**37** Enrique Moradiellos, *La España de Franco (1939-1975)*, Synthèse, Madrid, 2000, p. 70.

**38** E. Diez Puertas, *El montaje del franquismo*, Laertes, Barcelone, 2002, p.324.

**39** José Enrique Monterde, «El cine de la autarquía (1939-1950)» dans Román Gubern et autres, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2004, p.181-238.

**40** Dans l'éditorial de la *Revista del Festival* de 1954, déjà officiellement organisé par le Syndicat National du Spectacle (Miguel Echarri), les dernières lignes sont frappantes : Donostia ouvrirait « ses portes et son cœur » aux festivaliers, « convaincu qu'à leur retour dans leurs pays ils proclameront au monde la vérité et la résurgence de l'Espagne sous le mandat de SE le chef de l'État, M. Francisco Franco ».

**41** Quim Casas (éd.), *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia / San Sebastián*, Nosferatu 18 de Donostia Kultura et Cinémathèque Basque, Donostia, 2021.

**42** Données de l'édition 2019, dernière édition avant la pandémie de coronavirus.

<sup>41</sup> Quim Casas (koord.), *Zinemaldia 1953-2022. Singularidades del Festival de Donostia / San Sebastián*, [Zinemaldia 1953-2022. Donostiako Zinemaldiaren berezitasunak], *Nosferatu* 18. zk. Donostia Kultura eta Euskadiko Filmategia, Donostia, 2021.

<sup>42</sup> 2019ko edizioko datuak dira, koronabirusaren pandemia baino lehen egindako azkena.

<sup>43</sup> Ikerketa lanak doktorego tesi bat eragin zuen: *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Bilbo, 2015. Eta, Josu Martinez zinemagilea ere badenez, gaiari buruzko dokumental bat ere zuzendu zuen: *Gure Sor Lekuaren bila* (2016).

<sup>44</sup> Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996. or.

<sup>45</sup> Informazio eta Turismo Ministerioko Herri Kultura eta Ikuskizunen Zuzendaritza Nagusiaren 1968ko apirilaren 30eko dokumentua, J. M. Unsain-en (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60* liburuan bildua, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1993, 135. or.

<sup>46</sup> J. M. Unsain (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, 76. or.

<sup>47</sup> Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra*, Ekin, Buenos Aires, 1973, 456. or.

<sup>48</sup> AN, EGIVENEZUELA, 347-6.

<sup>49</sup> Badugu filmaren kopia bat New Yorkeko Euskal Etxera, 1971n, helarazteko ahaleginaren berri. Ikus AN, Rezola, 149-2. Hori, zalantzarik gabe, Amerika osoko euskal etxeekin egingo zuten.

<sup>50</sup> Iñaki Azkarate eta Mari Karmen Gil (koord.), *Eduardo Ugarte. Por las rutas del teatro*, Saturrarán Argitaletxea, Donostia, 2005, 30-31. orr.

<sup>51</sup> Imanol Zumaldek arrazoizko zalantza aipatzen du zinegile hauen lanak (gerora José María Zabalzarenak ere bilduko ziren) euskal zinetzat jotzerakoan. Haren ustez, Euskaditik kanpo fakturatutako filmak izanik, «migrazio» tematiko, linguistiko eta ideologiko batzuk sortuko lirake. Zalantzarik ez, ordea, euskal artisten talde hau gauza izan zen Madrilen «kalitate gorabeheratsuko» zinema ekoizteko, «baina haien arteko gailurrek aise gainditzen dituzte euskal lurrian bertan ekoiztako zinemaren mailarik altuenak». Gainera, film horietako batzuk zinema-aretoetan gehien ikusitako euskal zinemagileen lanen parte dira. Ikus I. Zumalde, «La transición cinematográfica vasca (1970-1980)», in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, 1896-1998, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998, 208. or.

<sup>52</sup> Antza denez, izendapena aldatu egin zitekeen solaskidearen arabera. Nolanahi ere, denek ezagutzen zuten elkar alde aurretik Donostiatik, eta batzuek marianistetan ikasi zuten: Víctor Erice, Santiago San Miguel eta José Luis Egea. Elkarrizketa José Luis Egearekin, 2022-4-26.

<sup>53</sup> Luis Martín Santos, *Condenada belleza del mundo*, Seix Barral, Bartzelona, 2004.

<sup>54</sup> José Enrique Monterde-k egin zuen *20 años de cine español (1973-1992)* liburuan, Paidós, Bartzelona, 1993. José María Zabalza irundarraren filmografia azpigereneroen zinemari argi eta garbi atxikitakoa izango litzateke, haren lehen bi filmak salbuespen

<sup>43</sup> Ses travaux de recherche ont abouti à une thèse de doctorat : *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisisa*, Euskal Herriko Unibertsitatea/Université du Pays Basque, Bilbo, 2015. Josu Martinez étant également cinéaste, il a également réalisé un documentaire sur le sujet : *Gure Sor Lekuaren bila* (2016).

<sup>44</sup> Santiago de Pablo, *Cien años de cine en el País Vasco (1896-1995)*, Députation Forale de l'Alava, Gasteiz, 1996. p.65.

<sup>45</sup> Document de la Direction Générale de la Culture Populaire et du Spectacle du Ministère de l'Information et du Tourisme du 30 avril 1968 reproduit dans JM Unsain (éd.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, Euskadiko Filmategia / Filmoteca Vasca, Donostia, 1993, p. 135.

<sup>46</sup> JM Unsain (éd.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60*, p. 76.

<sup>47</sup> Alberto Onaindia, *Hombre de paz en la guerra*, Ekin, Buenos Aires, 1973, p. 456.

<sup>48</sup> AN, EGIVENEZUELA, 347-6.

<sup>49</sup> Nous avons les traces d'une tentative d'envoi d'une copie du film au New York Basque Center en 1971. Cf. AN, Rezola, 149-2. Cela fut sans doute souvent fait entre les centres basques à travers l'Amérique.

<sup>50</sup> Iñaki Azkarate et Mari Karmen Gil (coords.), *Eduardo Ugarte. Por las rutas del teatro*, Saturrarán Argitaletxea, Donostia, 2005, p. 30-31.

<sup>51</sup> Imanol Zumalde évoque le doute raisonnable qui concerne le fait d'intégrer ou non ces cinéastes (ainsi que José María Zabalza) au cinéma basque. Le fait que leurs films aient été réalisés en dehors du Pays Basque engendre, d'après lui, plusieurs « migrations » thématiques, idiomatiques et idéologiques. Il est cependant évident que ce groupe d'artistes basques fut capable de produire à Madrid un cinéma de « qualité inégale mais dont les sommets dépassent souvent les plateaux les plus hauts du cinéma produit sur place ». Il convient d'ajouter que certains de leurs films font partie des travaux de cinéastes basques les plus vus dans les salles de cinéma. Cf. I. Zumalde, « La transición cinematográfica vasca (1970-1980) », in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fondation Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, p. 208.

<sup>52</sup> Leur nom semble varier en fonction de l'interlocuteur. Quoi qu'il en soit, ils avaient déjà tous fait connaissance à Donostia et certains d'entre eux avaient poursuivi des études à Marianistas : Víctor Erice, Santiago San Miguel et José Luis Egea. Entretien avec José Luis Egea, 26-4-2022.

<sup>53</sup> Luis Martín Santos, *Condenada belleza del mundo*, Seix Barral, Barcelone, 2004.

<sup>54</sup> Par José Enrique Monterde dans *20 años de cine español (1973-1992)*, Paidós, Barcelone, 1993. Une autre filmographie, celle de José María Zabalza, originaire d'Irun, est clairement attribuée au cinéma de sous-genre, à l'exception très notable de ses deux premiers films, *También hay cielo sobre el mar* (1955), aux influences perceptibles de néoréalisme italien, peuplé de personnages marginaux et tourné dans différentes villes côtières du Gipuzkoa, et *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). Voir Gurutz Albisu, *José María Zabalza. Cine, bohemia y supervivencia*, Députation Forale du Gipuzkoa, Donostia, 2011.

nabarmenak izanik: *También hay cielo sobre el mar* (1955), neorealismo italiarraren eragin argiekin, pertsonaia marjinalak jositako eta Gipuzkoako kostaldeko hainbat herritan filmatua; eta *Entierro de un funcionario en primavera* (1958). Ikus Gurutz Albisu, José María Zabalza. *Cine, bohemia y supervivencia*, Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 2011.

<sup>55</sup> Imanol Zumaldek Madrilgo EOCko euskaldunen «migrazio tematiko, linguistiko eta ideologikoen» inguruan planteatzen zituen zalantza berberak planteatzen dira hemen, baina ez gehiago.

<sup>56</sup> Edizio hartan, Nazioarteko Epaimahaiaren presidentea Nicholas Ray izan zen.

<sup>57</sup> Eric Le Roy, Yannick Bellon, *La mirada de frente*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2019.

<sup>58</sup> Manuel Montero, «La transición y la autonomía vasca», in Javier Ugarte (ed.), *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, Euskal Herriko Unibertsitatea, Zarautz, 1998, 93-120. or.

<sup>59</sup> Jardunaldien egitaraua eta ondorioak Santos Zunzunegiren *El cine en el País Vasco* (Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985) saiakerako eranskinetan daude.

<sup>60</sup> Susana Torrado Morales, «La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía», Sancho el Sabio Fundazioa, 21. zk., 2004, 189. or.

<sup>61</sup> Ezeizari buruz eta euskarak zineman izan beharreko lekuaz, interesgarria da Carlos Roldán Larretaren artikulua, «Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera», *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, 29. urtea, 74. zk., 1997, 129-142. orr. Eta, oraintsuago, Ezeizari buruz oro har, Maialen Beloki Berasategiren lanak ezinbestekoak dira: «Querido Antonio: Antzon! Antchon? Anton?», *ZINE. Cuadernos de investigación cinematográfica*, 3, 2022, 44-50 orr.; *Antxon Ezeiza. Vidas, tiempos, obras*, Shangrila, Valentzia, 2022.

<sup>62</sup> Ikus J. Angulo, C. F. Heredero eta J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción*. El cine de Imanol Uriberen, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994. ABC egunkariak adierazi zuen hura «ETA goresteko zine-inkesta» zela, eta Kantauriko Perla saria jasotzean Imanol Uribe zeraman janzkera ere kritikatu zuen, «maila horretako ekitaldi baterako desegokia zela». ABC, 1979/9/15 eta 1979/9/24.

<sup>63</sup> Hamarkada honetako euskal zinema guztiari buruz, ikus: C. de Miguel Martínez, J. A. Rebolledo Zabache eta F. Marín Murillo, *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 1999. Gainera, Casilda de Miguel-en «El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia» in Santiago de Pablo (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998, 209-238. orr. Eta Jesús Angulo, «Laurogeiko belaunaldia. Un viaje de ida y vuelta» in Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2015, 79-88 orr.

<sup>64</sup> Imanol Uriberen 90eko hamarkadaren hasiera arteko filmografian sakontzeko, ikus J. Angulo, C. F. Heredero eta J. L. Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994.

<sup>65</sup> Elkarrizketa zinemagilearekin, 2005eko abuztuan.

<sup>66</sup> *El País*, 1984/3/9.

<sup>55</sup> Nous exprimons ici les mêmes doutes, ni plus ni moins, qu'Imanol Zumalde concernant les « migrations thématiques, idiomatiques et idéologiques » des Basques de l'EOC à Madrid.

<sup>56</sup> Le Président du Jury International était alors Nicholas Ray.

<sup>57</sup> Eric Le Roy, Yannick Bellon, *La mirada de frente*, Euskadiko Filmategia / Cinémathèque Basque, Donostia, 2019.

<sup>58</sup> Manuel Montero, « La transición y la autonomía vasca », in Javier Ugarte (éd.), *La transición en el País Vasco y España. Historia y memoria*, Université du Pays basque, Zarautz, 1998, p. 93-120.

<sup>59</sup> Le programme et les conclusions de ces conférences se trouvent dans les annexes de Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Députation Forale de Biscaye, Bilbo, 1985.

<sup>60</sup> Susana Torrado Morales, « La evolución histórica del concepto de cine vasco a través de la bibliografía », *Sancho el Sabio*, n° 21, 2004, p. 189.

<sup>61</sup> Concernant Ezeiza et la langue basque au cinéma, lire l'article de Carlos Roldán Larreta, « Antton Ezeiza en el debate Cine/Euskera », *Fontes linguae vasconum: Studia et documenta*, Année n° 29, N° 74, 1997, p. 129-142. Et, plus récemment, sur Ezeiza en général, les œuvres de Maialen Beloki Berasategui sont incontournables : « Querido Antonio: Antzon! Antchon? Antón? », *ZINE. Cuadernos de investigación cinematográfica*, 3, 2022, p. 44-50 ; *Antxon Ezeiza. Vidas, tiempos, obras*, Shangrila, Valence, 2022.

<sup>62</sup> Cf. J. Angulo, CF Heredero et JL Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Cinémathèque Basque-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994. Le journal ABC évoque « l'enquête cinématographique exaltante de l'ETA » et alla jusqu'à critiquer la tenue du Basque Imanol Uribe à sa réception du prix Perla del Cantábrico, « peu conforme à un événement d'un tel rang ». Cf. ABC, 15/09/1979 et 24/09/1979.

<sup>63</sup> Pour l'ensemble du cinéma basque de cette décennie, voir C. de Miguel Martínez, JA Rebolledo Zabache et F. Marín Murillo, *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80*, Cinémathèque Basque, Donostia, 1999. Voir aussi une approche plus précise et centrée sur le concept de nation et de genre dans Casilda de Miguel, « El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia » dans Santiago de Pablo (éd.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998*, Fondation Sancho el Sabio, Gasteiz, 1998, p. 209-238. Et Jesús Angulo, « La generación de los ochenta. Un viaje de ida y vuelta » dans Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, Cinémathèque Basque, Donostia, 2015, p. 79-88.

<sup>64</sup> Pour approfondir sur la filmographie d'Imanol Uribe jusqu'au début des années 1990, voir J. Angulo, CF Heredero et JL Rebordinos, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Cinémathèque Basque-Caja Vital Kutxa, Donostia, 1994.

<sup>65</sup> Entretien avec l'auteur en août 2005.

<sup>66</sup> *El País*, 09/03/1984.

<sup>67</sup> VV AA, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Cinémathèque Basque et Festival de San Sebastián, Donostia, 1996, p.167.

- 67** Hainbat egile, *Conocer a Eloy de la Iglesia*, Euskadiko Filmategia eta Donostiako Zinemaldia, Donostia, 1996, 167. or.
- 68** Elkarrizketa zinemagilearekin, 2008/2/5.
- 69** Octavi Martí 1989/1/13ko *El País* egunkarian egindako kritikak honela zioen: «*Ander eta Yul* mundu erreal batean gertatzen den fikzio bat da, mundu horren ezaugarriez blaitua, pertsonaiak manikeismotik bizirik atera nahian. Joko zaila da, arriskutsua, eta funtzionatzen du, gidoiak eta errealizazioak beharrezko eta ezinbesteko elementuak soilik erabiltzen saiatu direlako, informazio-pilaketatik, naturalismotik eta erredundantziatik ihesi».
- 70** Iritzi horretakoak dira, adibidez, Santiago de Pablo eta Carlos Roldán Larreta.
- 71** 174/1990 Dekretua, ekainaren 26koa, Euskofilm S. A. sozietate publikoa sortzea erabakitzen duena. Urte horretako azaroan elkarrekin Euskal Media izena hartu zuen.
- 72** Kultura Ministerioaren datuen arabera, 1.200.193 ikusle eta 4.274.365,30 euro bildu ziren.
- 73** Ángel Fernández Santos-ek honako hau esan zuen *El País* egunkarian (1991/8/31): «Enrique Urbizu, bere ibilbidean bi film luze besterik ez dituen errealizadore espainiar gaztea, dagoeneko zuzendari fidagarria da, Espainiako zinemari ekarpen serioak egiteko dohain asko eta asko ditu, zeresana emango du eta talentu bitxi bat erakusten du, bere lanbidean ohikoa ez den nagusitasunaz gain».
- 74** Enrique Urbizuren obran sakontzeko, ikus J. Angulo, C. F. Heredero eta A. Santamarina, *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia-Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 2003.
- 75** C. F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Alcalá de Henares-ko Zinemaldia, Madril, 1997, 483. or.
- 76** *El País*, Casimiro Torreiro-ren iruzkina, 1995/10/27.
- 77** Ikus Jesús Angulo eta Antonio Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- 78** Julio Medemen zineman sakontzeko, ikus J. Angulo eta J. L. Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Euskadiko Filmategia / Huescako Zinemaldia, Donostia, 2005, eta Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Malagako Zinemaldia / Cátedra, Madril, 2010.
- 79** Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999, 314 y 338 or.
- 80** Ofizialki 2.195.939 ikusle izan ziren zinema-aretoetan. Bajo Ulloaren obran sakontzeko, ikus Jesús Angulo eta Antonio Santamarina, *Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2016.
- 81** Calparsorok zuzendutako beste tituluak *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) eta, ordu-rako Madrilan, *Asfalto* (2000) izan ziren. Ikus Jesús Angulo eta Antonio Santamarina, Daniel Calparsoro. *Cine de autor, cine de género*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2017.

**68** Entretien avec l'auteur, 5/2/2008.

**69** La critique d'Octavi Martí dans *El País* du 13/01/1989 disait : « *L'amitié à mort* est une fiction qui se déroule dans un monde réel, imprégné de ses caractéristiques, dans lequel les personnages tentent de survivre au manichéisme. Si ce jeu difficile et risqué fonctionne, c'est parce que le scénario et la production ne s'attachent qu'aux éléments nécessaires et essentiels, évitant l'accumulation d'informations, le naturalisme et la redondance ».

**70** Cette opinion est partagée, par exemple, par Santiago de Pablo et Carlos Roldán Larreta.

**71** Décret 174/1990 du 26 juin, par lequel est convenue la création de la Société Publique Euskofilm SA . En novembre, la société sera renommée Euskal Media.

**72** Selon les données du ministère de la Culture, il attira 1 200 193 spectateurs et engendra 4 274 365,30 € de recettes.

**73** Ángel Fernández Santos déclara dans *El País* (31/08/1991) : « Enrique Urbizu, un jeune réalisateur espagnol avec seulement deux longs métrages à son actif, est déjà un réalisateur fiable qui présente des compétences nombreuses et excellentes qui lui permettront de contribuer sérieusement au cinéma espagnol. Ce réalisateur fera parler de lui et montre déjà les signes d'un talent singulier, ainsi qu'une maîtrise peu commune de son métier ».

**74** Pour approfondir sur le travail d'Enrique Urbizu, voir J. Angulo, CF Heredero et A. Santamarina, *Enrique Urbizu. La imagen esencial*, Euskadiko Filmategia-Fondation Caja Vital Kutxa, Donostia, 2003.

**75** C.F. Heredero, *Espejo de miradas. Entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Festival du film d'Alcalá de Henares, Madrid, 1997, p. 483.

**76** *El País*, critique de Casimiro Torreiro, 27/10/1995.

**77** Voir Jesús Angulo et Antonio Santamarina, *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar*, Cinémathèque Basque, Donostia, 2012.

**78** Pour approfondir sur le cinéma de Julio Medem, voir J. Angulo et JL Rebordinos, *Contra la certeza. El cine de Julio Medem*, Cinémathèque Basque / Festival de Cinéma de Huesca, Donostia, 2005 et Zigor Etxebeste, *Julio Medem*, Festival de Malaga / Cátedra, Madrid, 2010.

**79** Carlos Roldán Larreta, *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*, Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999, p. 314 et 338.

**80** Il attira officiellement 2 195 939 spectateurs dans les salles. Pour approfondir sur le travail de Bajo Ulloa, voir Jesús Angulo et Antonio Santamarina, *Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas*, Cinémathèque Basque, Donostia, 2016.

**81** Calparsoro réalisa également *Pasajes* (1996), *A ciegas* (1997) et, une fois à Madrid, *Asfalto* (2000). Voir Jesús Angulo et Antonio Santamarina, *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género*, Cinémathèque Basque, Donostia, 2017.

**82** Bizi garen mundu hau gehienbat maskulinoa da oraindik. Horren kontrako adibidea Ana Díez da, film luzeetara itzuli baitzen fikzioa –*Todo está oscuro* (1996) edo *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (1999)– eta dokumentala –*La mafia en la Habana* (2000)– tartekatuz. Hala ere, azpimarratzekoa da laurogeita hamarrek hamarkadako zenbait euskal emakume zuzendarik film luze bakarra filmatzea lortu zutela: Arantza Lazkano *Urte ilunak* (1991) lanarekin, Mirentxu Purroy *Denboraren gibelean* (1993) filmarekin eta Nuria Ruiz Cabestany *Viaje de ida y vuelta* (2000) lanarekin. Helena Tabernari buruz, ikus Carlos Roldán Larreta, *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*, Euskadiko Filmategia / Nafarroako Filmategia, Donostia, 2018.

**83** Bajo Ulloa, Urbizu eta Calparsororen hitzak dira, in Joxean Fernández (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, 216-217. orr.

**84** Josu Martínez, *Irudiz eta euskaraz*, 247. or.

**85** J. Angulo, J. L. Rebordinos eta A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia / Gipuzkoako Foru Aldundia, Donostia, 2006.

**86** Ikus Ainhoa Fernández de Arroyabe, Nekane E. Zubiaur, Iñaki Lazkano, *Kimuak-eko film laburrak. Semillas del cine vasco*, Comunicación Social, Salamanca, 2014.

**87** Azken bi zuzendari horiek joera-aldaketa argia markatu zuten beren dokumentalekin, ETArekin biktimengan jarri baitzuten interesa. Eterio Ortegaren filmen gidioen eta ekoizpenaren atzean, Elías Querejeta ekoizlea zegoen. *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) aurrerago azalduko dugu.

**88** *La conspiración* (2012) telefilma Elías Querejetak ekoitzi zuen. Olea *El pisito* filmaren antzerkirako egokitzapenaren arduraduna izan zen, eta ekoizle-lanak ere egin zituen, besteak beste. Izan ere, berak bultzatu zuen 2003an bere lagun Eloy de la Iglesiaen azken filma, *Los novios búlgaros*; 2006an hil zen.

**89** Ekarrizketa egilearekin, 2006ko abuztuan.

**90** Ia bi urtez, protagonista izan zen Espainiako bizitza kulturean, eta espainiar zine-mak bere publikoarekin duen harremanaren inguruko ikuspuntu berrien sustatzaile karismatiko gisa agertu zen.

**91** Beste behin ere, urte hauetan emakume zuzendari batzuek debuta egin zuten, baina gero zailtasunak izan dituzte filmografia oparoa eraikitzeko: besteak beste, Susana Koska *Mujeres en pie de guerra* (2004) filmarekin, Aizpea Goenaga *Zeru horiek* (2006) eta *Sukalde kontuak* (2009) filmekin, Ione Hernández *1% esquizofrenia*-rekin (2006), eta Maitena Muruzabal eta Candela Figueira *Nevando voy* (2008) filmarekin.

**92** Aitzol Aramaio (1971-2011) modu tragiko goiztiarrean hil zen. *Un poco de chocolate* (2008) filmaren egile, Kimuak belaunaldiko beste adibide argi bat zen.

**93** Elkarrizketa Ana Díez-ekin, 2022ko ekainean.

**94** Espainiako kritikak faborito eman zuen sail horretarako. Ikus *El Diario Vasco*, 2011/9/24. Carlos F. Heredero kritikariak adierazi zuenez, «ez gaude urrun Don Siegel onenarengandik, ez Robert Aldrich latzenarengandik, ez Joseph H. Lewis lehorrenarengandik, ez Siodmak ilunenarengandik, ez *En la cuerda floja* (Tightrope, 1984) filmeko Richard Tuggerengandik, ez Fuller bortitzenarengandik, ez eta zinema mutuko

**82** Cet univers reste très majoritairement masculin. Le contre-exemple est Ana Díez, qui revient aux longs métrages alternant la fiction, avec *Todo está oscuro* (1996) ou *Algunas chicas cruzan las piernas cuando hablan* (1999), et le documentaire, avec *La mafia en la Habana* (2000). Cependant, notons que certaines réalisatrices basques des années 1990 n'ont réussi à tourner qu'un seul long métrage dans leur carrière : Arantza Lazkano avec *Urte ilunak* (1991), Mirentxu Purroy avec *Denboraren gibelean* (1993) et Nuria Ruiz Cabestany avec *Viaje de ida y vuelta* (2000). À propos d'Helena Taberna, voir Carlos Roldán Larreta, *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*, Cinémathèque Basque / Cinémathèque de Navarre, Donostia, 2018.

**83** Propos de Bajo Ulloa, Urbizu et Calparsoro dans Joxean Fernández (éd.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, p. 216-217.

**84** Josu Martínez, *Irudiz eta euskaraz*, p. 247.

**85** J. Angulo, JL Rebordinos et A. Santamarina, *Breve historia del cortometraje vasco*, Cinémathèque Basque / Députation Forale du Gipuzkoa, Donostia, 2006.

**86** Voir Ainhoa Fernández de Arroyabe, Nekane E. Zubiaur, Iñaki Lazkano, *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco*, Comunicación Social, Salamanca, 2014.

**87** Ces deux derniers marquent un changement de tendance net avec leurs documentaires, puisqu'ils portent leur regard sur les victimes de l'ETA. Derrière le scénario et la production des films d'Eterio Ortega se trouvait le producteur Elías Querejeta. Le cas de *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003) sera abordé plus tard.

**88** Le téléfilm *La conspiración* (2012) est produit par Elías Querejeta. Olea met en scène l'adaptation au théâtre d'*El pisito* et travaille également comme producteur, entre autres. En 2003, il encourage la réalisation de ce qui sera le dernier film de son ami Eloy de la Iglesia, *Los novios búlgaros*, avant de décéder en 2006.

**89** Entretien avec l'auteur en août 2006.

**90** Pendant près de deux ans, il assume une place de premier plan dans la vie culturelle espagnole, se révélant comme initiateur charismatique de nouveaux points de vue sur la relation entre le cinéma espagnol et son public.

**91** Une fois de plus, certains réalisateurs ayant fait leurs débuts dans ces années-là ont rencontré des difficultés par la suite à construire une filmographie étoffée : Susana Koska avec *Mujeres en pie de guerra* (2004), Aizpea Goenaga avec *Zeru horiek* (2006) et *Sukalde kontuak* (2009), Ione Hernández avec *1% esquizofrenia* (2006) et Maitena Muruzabal et Candela Figueira avec *Nevando voy* (2008), entre autres.

**92** Aitzol Aramaio (1971-2011) est mort tragiquement prématurément. Le réalisateur d'*Un poco de chocolate* (2008) était sans conteste un représentant de la « génération Kimuak ».

**93** Entretien avec Ana Díez, juin 2022.

**94** Les critiques espagnols l'ont considéré comme leur favori dans cette catégorie. Cf. *El Diario Vasco*, 24/09/2011. Le critique Carlos F. Heredero affirme que « nous ne sommes pas loin du meilleur Don Siegel, ni du plus âpre Robert Aldrich, ni du plus brut Joseph H. Lewis, ni du plus sombre Siodmak, ni de Richard Tuggle dans *La Corde raide* [Tightrope] (1984), ni du plus violent Fuller, ni même de certaines leçons parmi les plus utiles —et oubliées— du cinéma muet ». Cf. *Cahiers du Cinéma España*, no 48, 2011, p.31.



ikasgai probetxugarri eta ahaztuengandik ere». Ikus *Cahiers du Cinéma España*, 48. zk., 2011, 31. or.

**95** Carlos III Unibertsitateko eta ECAMeko irakasle itzaltsua da Urbizu. Arrastoa uzten ari da ikasle ugarirengan (David Pérez Sañudo bilbotarrarengan, adibidez), eta ikerketa bikain bat argitaratu berri du Carlos Gómez-ekin batera: *La caja de madera. Estudios sobre puesta en escena cinematográfica*, ECAM, Madril, 2021.

**96** Urbizuren hitzaurrea, Jesús Anguloren eta Antonio Santamarinaren *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género* libururako, 20. or.

**97** Jordi Costa-ren kritika, *El País*, 2017/8/4.

**98** Honakoak dira literatura-lan horiek eta haien egileak: Anjel Lertxundi, *Hamaseigarrenean aidanez* (Erein, 1983); Ramon Saizarbitoria, *Ehun metro* (Lur, 1976) eta Arantxa Urretabizkaia, *Zergatik panpox* (Hordago, 1979).

**99** Beñat Sarasola, «Otra gramática del desencanto. La obra cinematográfica final de Koldo Izagirre (1989-1992)», *ZINE*, 3. zk., Donostia, 2022, 5-31. orr.

**100** Adibide soil gisa, Eusko Jaurlaritzak 2019an emandako zuzeneko laguntzak 2.664.000 eurokoak izan ziren, kategoria hauetarako: gidoiak, dokumentalak, film laburrak, proiektuen garapena eta fikziozko film luzeak. Jakina, laguntza horiek batezgarriak ziren ETBren, Estatuaren laguntzekin edo bestelakoekin.

**101** Ez da, noski, euskal zinemagintzari laguntza irmoa ematen dion jaialdi bakarra: erakusleihu nabarmenak dira, baita ere, Bilboko Zinebi, Lekeitioko Euskal Zine Bilera edo Nantesko Zinemaldiko «La fenêtre basque» saila ere, besteak beste.

**102** Koldo Almandoz, «Hiru errealtate», *Berría*, 21/9/2011. El autor y compañero de generación sumaba en su optimista análisis *Bi anai* (Imanol Rayo, 2011), basada en la novela homónima de Bernardo Atxaga.

**103** Hurrenez hurren, honako hauen kritiketatik ateratako hitzak dira: Oti Rodríguez Marchante (*ABC*, 2014/9/24), Gontzal Agote (*Berría*, 2014/9/24), Juan Zapater (*Diario de Noticias*, 2014/9/24), Mikel G. Gurpegi (*El Diario Vasco*, 2014/9/24) eta Carlos Boyero (*El País*, 2014/9/24).

**104** José Luis Rebordinos zuzendariak eman zuen Zinemaldiari buruzko kalifikazio hori (*Gara*, 2014/9/29); eta kongresuari buruzkoa, Ricardo Aldarondo kazetariak, besteak beste (*El Diario Vasco*, 2014/10/5).

**105** Juan Zapater, *Diario de Noticias*-en, 22/9/2015; Harkaitz Cano, *El Diario Vasco*-n, 22/9/2022; Beatriz Martínez, *El Periódico*-n, 2022/9/22.

**106** *ABC*, 2017/9/25; *Dirigido por* (481. zk.), 2017ko urria; *El País*, 2017/10/20.

**107** *El Diario Vasco*, 2017/9/29; *El Correo*, 2017/10/20; *Deia*, 2017/9/17; *Diario de Noticias*, 2017/9/25.

**108** *Berría*, 2017/9/26.

**95** Urbizu est un professeur renommé de l'Université Carlos III et de l'ECAM. Il marque de son empreinte de nombreux disciples (comme David Pérez Sañudo, également de Bilbo) et vient de publier une magnifique étude avec Carlos Gómez : *La caja de madera. Estudios sobre puesta en escena cinematográfica*, ECAM, Madrid, 2021.

**96** Prologue d'Urbizu pour le livre de Jesús Angulo et Antonio Santamarina, *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género*, p. 20.

**97** Revue par Jordi Costa, *El País* 04/08/2017.

**98** Les ouvrages littéraires et leurs auteurs sont les suivants : Anjel Lertxundi, *Hamaseigarrenean aidanez* (Erein, 1983) ; Ramon Saizarbitoria, *Ehun metro* (Lur, 1976) et Arantxa Urretabizkaia, *Zergatik panpox* (Hordago, 1979).

**99** Beñat Sarasola, « Otra gramática del desencanto. La obra cinematográfica final de Koldo Izagirre (1989-1992) », *ZINE*, no 3, Donostia, 2022, p. 5-31.

**100** À titre d'exemple uniquement, les subventions directes du Gouvernement Basque en 2019 s'élevaient à 2 664 000 d'euros pour les catégories suivantes : scénarios, documentaires, courts métrages, développement de projets et longs métrages de fiction. Évidemment, ces aides sont compatibles avec celles d'ETB, de l'état espagnol ou autres.

**101** Ce n'est évidemment pas le seul festival à soutenir fortement le cinéma basque : Zinebi à Bilbo, Euskal Zine Bilera à Lekeitio ou la section « La fenêtre basque » du Festival de Nantes constituent autant de vitrines considérables pour le cinéma basque.

**102** Koldo Almandoz, « Hiru errealtate », *Berría*, 21/09/2011. L'auteur et membre de la génération ajoute à son analyse optimiste *Bi anai* (Imanol Rayo, 2011), basé sur le roman homonyme de Bernardo Atxaga.

**103** Extraits des critiques d'Oti Rodríguez Marchante (*ABC*, 24/09/2014), Gontzal Agote (*Berría*, 24/09/2014), Juan Zapater (*Diario de Noticias*, 24/09/2014), Mikel G. Gurpegi (*El Diario Vasco*, 24/09/2014) et Carlos Boyero (*El País*, 24/09/2014), respectivement.

**104** La citation concernant le Festival est de José Luis Rebordinos, son directeur (*Gara*, 29/09/2014). La mention du congrès est empruntée au journaliste Ricardo Aldarondo, entre autres (*El Diario Vasco*, 05/10/2014).

**105** Juan Zapater dans *Diario de Noticias*, 22/09/2015 ; Harkaitz Cano, *El Diario Vasco*, 22/09/2022 ; Beatriz Martínez, *El Periódico*, 22/09/2022.

**106** *ABC*, 25/09/2017 ; *Dirigido por* (n° 481), octobre 2017 ; *El País*, 20/10/2017.

**107** *El Diario Vasco*, 29/09/2017, *El Correo*, 20/10/2017, *Deia*, 17/09/2017, *Diario de Noticias*, 25/09/2017.

**108** *Berría*, 26/09/2017.

**109** Entretien avec Oskar Alegria, 21/05/2014.

**110** María Marcos, « La mirada de las documentalistas vascas », in María Pilar Rodríguez (coord.), *Cineastas vascas*, Cinémathèque Basque, Donostia, 2022, p. 107.

**109** Elkarrizketa Oskar Alegria-rekin, 2014/5/21.

**110** María Marcos, «La mirada de las documentalistas vascas», in María Pilar Rodríguez (koord.), *Cineastas vascas*, Euskadiko Filmategia Vasca, Donostia, 2022, 107. or.

**111** Euskal gatazkaren ondorioei buruz lan egin dute, halaber, ez-fikziotik –nahiz eta ikuspegi oso desberdinekin– Bertha Gaztelumendi (*Mariposas en el hierro*, 2012), Amaia eta Aitor Merino (*Asier ETA biok*, 2014) edo Arantza Santesteban (*918 gau*, 2021) bezalako zinemagileek.

**112** Arlo honetan egindako ikerketa-lana bikaina da: André Madréren zinemak eta Ynchausti funtsak, adibidez, betiko aberastu dute euskal ondare zinematografikoa.

**113** Maitane Jungitu, *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca*, doktorego tesia, EHU, 2019, 201. or. eta 413. or.

**114** M. P. Rodríguez, (koord.), *Euskal emakume zinemagileak*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2022.

**115** Mugarriak benetakoak izan dira Sofia Oteroren Berlingo interpretazio onenaren saria *20.000 especies de abejas* filmarengatik; eta Malagako Zinemaldiko film onenaren Urrezko Biznagak: hurrenez hurren, *Cinco lobitos* filmak 2022an, eta *20.000 especies de abejas* lanak 2023an.

**116** Beharbada, honez gero, Françoise Etchegaray ere sartu beharko genuke zerrenda honetan, euskal ekoizle garrantzitsu gisa, nahiz eta Euskal Herrian jaioa ez izan; Éric Rohmer-en filmografiari estuki lotutako ekoizlea da. Ikus Françoise Etchegaray, *Cuentos de los mil y un Rohmer*, ECAM eta DAMA, Madril, 2022. Iparraldetik bertatik iritsi dira albiste onak ikus-entzunezkoen arloan: Gastibelza Filmak, adibidez, 2018an Eñaut Castagnet, Josu Martinez, Katti Pochelu, Manex Fuchs eta Ximun Fuchs zinemagileek sortutako ekoiztetxea da.

**117** Gurrea eta Urresola Venezia eta Cannesen lehenago ere izanak ziren beren film laburrekin. Beren lehen film luzeekin Donostiako eta Berlingo zinemaldietako sail ofizialetan sartzea lorpen bikaina izan da.

**118** Asier Altuna zuzendariak arrisku horretaz ohartarazi zuen, «lanean jartzen zaituzte»; fenomenoaren jarraipenari buruzko zalantzak ere adierazi zituen, eta egiaztatu egin zuen Euskal Herrian alde aurretik bazen nolabaiteko oreka hautsi zela. Ikus: <https://www.zinea.eus/2022/12/22/elkarrizketa-asier-altuna-kontsumo-ohiturak>

**119** Ildo horretatik, interesgarria da Rob Stone-k eta María Pilar Rodríguezek «herritarren» euskal zinemaren eta «sentimenduaren» euskal zinemaren artean ezartzen duten aldea. *Cine vasco. Una historia política y cultural*, Comunicación Social, Salamanca, 2015, hainbat pasartetan.

**120** Neurri batean, Gipuzkoan egindako *Kalebegiak* (2016) izeneko film kolektiboak belaunaldien araberako sailkapen horren epitome gisa funtzionatu zuen; sailkapenak, jakina, historia hobeto ulertzeko balio du, baina ez da taxonomia geometriko gisa hartu behar.

**111** Bertha Gaztelumendi (*Mariposas en el hierro*, 2012), Amaia et Aitor Merino (*Asier ETA biok*, 2014) ou encore Arantza Santesteban (*918 gau*, 2021) ont également abordé les conséquences du conflit basque à partir de la non-fiction, mais avec des perspectives très différentes.

**112** Son travail de chercheur dans ce domaine est remarquable : le cinéma d'André Madré et le fonds Ynchausti, par exemple, ont enrichi à jamais le patrimoine cinématographique basque.

**113** Maitane Jungitu, *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca*, Thèse de doctorat, UPV/EHU, 2019, p. 201 et p. 413.

**114** MP Rodríguez, (koord.), *Euskal emakume zinemagileak / Cineastas vascas*, Euskadiko Filmategia, Donostia, 2022.

**115** Le prix de la meilleure interprétation à Berlin pour Sofía Otero dans *20 000 especies de abejas* et les Biznagas d'or du meilleur film du Festival de Malaga, remportés respectivement par *Lullaby* en 2022 et *20 000 especies de abejas* en 2023, constituent de véritables jalons dans l'histoire du cinéma basque.

**116** Peut-être faudrait-il désormais introduire Françoise Etchegaray dans cette liste, en tant que productrice basque très importante (bien que née hors du Pays Basque), indissociable de la filmographie d'Éric Rohmer. Voir Françoise Etchegaray, *Cuentos de los mil y un Rohmer*, ECAM et DAMA, Madrid, 2022. De bonnes nouvelles sont également arrivées d'Iparralde dans le domaine audiovisuel : Gastibelza Filmak, par exemple, est une société de production créée en 2018 par les cinéastes Eñaut Castagnet, Josu Martinez, Katti Pochelu, Manex Fuchs et Ximun Fuchs.

**117** Gurrea et Urresola avaient déjà présenté leurs courts métrages à Venise et à Cannes. Leur irruption dans les sélections officielles des festivals de San Sebastián et de Berlin avec leurs premiers films est sensationnelle.

**118** Le réalisateur Asier Altuna met en garde contre ce danger car « ils vous mettent au travail ». Il met en évidence ses doutes quant à la continuité du phénomène et constate la rupture d'un certain équilibre qui existait au Pays basque. Voir : <https://www.zinea.eus/2022/12/22/elkarrizketa-asier-altuna-kontsumo-ohiturak>

**119** En ce sens, la différence établie par Rob Stone et María Pilar Rodríguez entre le cinéma basque « des citoyens » et « du sentiment » est intéressante dans *Cine vasco. Una historia política y cultural*, Communication sociale, Salamanca, 2015, *passim*.

**120** Le film collectif *Kalebegiak* (2016) a partiellement été considéré (en Gipuzkoa) comme la quintessence de cette classification par générations qui, évidemment, permet une meilleure compréhension, sans pour autant devoir être prise comme une taxonomie géométrique.

## Oinarrizko bibliografia

### Bibliographie

- Angulo, J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Un cineasta llamado Pedro Olea*, Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1993.
- Angulo, J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe* [Entre documentaire et fiction. Le cinéma d'Imanol Uribe], Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1994.
- Angulo, J., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Elías Querejeta; la producción como discurso* [Elías Querejeta, la production comme discours], Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1996.
- Angulo, J., Gómez, C., Heredero, C. F., Rebordinos, J. L., *Secretos de la elocuencia: el cine de Montxo Armendáriz* [Secrets d'éloquence: le cinéma de Montxo Armendáriz], Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa / Festival de cine español de Málaga, Donostia, 1998.
- Angulo, J., Heredero, C. F., Santamarina, A., *Enrique Urbizu. La imagen esencial* [Enrique Urbizu. L'image essentielle], Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 2003.
- Angulo, J., Rebordinos, J. L., *Contra la certeza. El cine de Julio Medem* [Contre certitude. Le cinéma de Julio Medem], Euskadiko Filmategia / Festival de Cine de Huesca, Donostia, 2005.
- Angulo, J., Beloki, M., Rebordinos, J. L., Santamarina, A., *Antxon Ezeiza: cine, existencialismo y dialéctica* [Antxon Ezeiza : cinéma, existentialisme et dialectique], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2009.
- Angulo, J., Santamarina, A., *Álex de la Iglesia. La pasión de rodar* [Alex de la Iglesia. La passion de tourner], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- Angulo, J., Martínez-Vasseur, P., Santamarina, A., *Los paraísos perdidos. El cine de Ana Díez* [Paradis perdus. Le cinéma d'Ana Díez], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- Angulo, J., Santamarina, A., *Juanma Bajo Ulloa. Cine en las entrañas* [Juanma Bajo Ulloa. Le cinéma dans les entrailles], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2016.
- Angulo, J., Santamarina, A., *Daniel Calparsoro. Cine de autor, cine de género* [Daniel Calparsoro. Cinéma d'auteur, cinéma de genre], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2017.
- De Miguel Martínez, C., Rebolledo Zabache, J. A., Marín Murillo, F., *Ilusión y realidad: la aventura del cine vasco en los años 80* [Illusion et réalité : l'aventure du cinéma basque dans les années 80], Euskadiko Filmategia, Donostia, 1999.
- Elezcano Roqueñi, Andoni, *Retratos de hierro y agua. La imagen de la metrópoli de Bilbao en el cine documental* [Portraits de fer et d'eau. L'image de la métropole de Bilbao dans le cinéma documentaire] (1897-1997), UPV/EHU, Bilbo, 2016.
- Euba Ugarte, Argibel, *Basker. Documentales suecos sobre la cultura vasca en la década de 1960* [Basker. Documentaires suédois sur la culture basque dans les années 1960], UPV/EHU, Bilbo, 2016.
- *Euskal Zinema, 1981/1989* [Le cinéma basque, 1981/1989], Euskadiko Filmategia, Donostia, 1990.
- Fernández, Joxean, *Euskal zinema / Cine vasco / Basque cinema*, Etxepare Euskal Institutua, Donostia, 2012.
- Fernández, Joxean (ed.), *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* [Cinéma basque : trois générations de cinéastes], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2015.
- Fernández Colorado, Luis, *Nemesio Sobrevila o el enigma sin fin* [Nemesio Sobrevila ou l'éternelle énigme], Filmoteca Española / Euskadiko Filmategia, Donostia, 1994.
- García Idiákez, M., *Zeluloidezko begiradak* [Regards de celluloid], Elkar, Donostia, 2011.
- Gutiérrez, J. M., *Sombras en la caverna. El tempo vasco en el cine* [Ombres dans la grotte. Le tempo basque au cinéma], Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1997.
- Indacochea Oyarzun, Izaskun, *Sabino A. Micón y Nemesio M. Sobrevila, su significación en el cine español de su época (1920-1930)* [Sabino A. Micón et Nemesio M. Sobrevila, leur importance dans le cinéma espagnol de leur temps (1920-1930)], Universitat de Barcelona, Tesi argitaragabea / Tesis inédita, 2011.
- Izagirre, K., *Gure zinemaren historia petrala* [La pierre histoire de notre cinéma], Susa, Zarautz, 1996.
- Junguitu, M., *Kalabaza Planeta eta Juanba Berasategi. Panorámica de la animación comercial vasca* [Kalabaza Planeta et Juanba Berasategi. Panorama de l'animation commerciale basque], Doktorego tesia / Tesis doctoral, UPV/EHU, 2019.
- Larrañaga, K., Calvo, E., *Lo vasco en el cine (las películas)* [Le Basque au cinéma (films)], Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1997.
- Larrañaga, K., Calvo, E., *Lo vasco en el cine (las personas)* [Le Basque au cinéma (personnes)], Euskadiko Filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donostia, 1997.

- Le Roy, É., *Yannick Bellon, La mirada de frente* [Yannick Bellon, Le regard droit devant], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2019.
- López Etxebarrieta, A., *Cine Vasco: ¿realidad o ficción? –época muda–* [Cinéma basque : réalité ou fiction ? -période muette -], Mensajero, Bilbo, 1984.
- López Etxebarrieta, A., *Cine Vasco: de ayer a hoy –época sonora–* [Cinéma basque : d’hier à aujourd’hui -période sonore-], Mensajero, Bilbo, 1984.
- Manías, Miren, *Euskarazko zinemaren produkzioa eta finantziarioa (2005-2012): hamaika fikziozko film luzeren azterketa ekonomikoa* [Production et financement du cinéma en basque (2005-2012) : étude économique d’onze longs métrages de fiction], UPV/EHU, 2015.
- Martí-Olivella, Jaume, *Basque Cinema: History of An In/visibility* [Cinéma basque : Histoire d’une in/visibilité], Barbaroak, Torrazza Piemonte, 2020.
- Martínez, Josu, *Gure (zinemaren) Sor Lekua. Euskarazko lehen filmaren aurkikuntza, historia eta analisia* [Gure Sor Lekua, lieu de naissance de notre cinéma. Découverte, histoire et analyse du premier film en basque], UPV/EHU, Bilbo, 2015.
- Martínez, Josu, *Irudiz eta euskaraz. Gure hizkuntzaren zinema. Gure zinemaren hizkuntza* [En images et en basque. Le cinéma de notre langue. La langue de notre cinéma], Udako Euskal Unibertsitatea, Bilbo, 2022.
- Pablo, Santiago de, *Cien años de cine en el País Vasco* [Cent ans de cinéma au Pays Basque], Arabako Foru Aldundia, Gasteiz, 1996.
- Pablo, Santiago de (ed.), *Los cineastas. Historia del cine en Euskal Herria. 1896-1998* [Les cinéastes. Histoire du cinéma en Euskal Herria. 1896-1998], Sancho el Sabio Fundazioa, Gasteiz, 1998.
- Pablo, Santiago de, *Tierra sin paz* [Terre sans paix], Biblioteca Nueva, Madrid, 2006.
- Pablo, S., Fernández, J., *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* [Cinéma et guerre civile au Pays Basque], Donostia Kultura / Euskadiko Filmategia, Donostia, 2012.
- Pablo, Santiago de, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine* [Créateurs d’ombres. ETA et le nationalisme basque à travers le cinéma], Tecnos, Madril, 2017.
- Rodríguez, M. P., *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa* [Mondes en conflit : Approches du cinéma basque des années 1990], Deustuko Unibertsitatea / Euskadiko Filmategia, Donostia, 2002.
- Rodríguez, M. P. (koord.), *Cineastas vascas* [Réalisatrices basques], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2022.
- Roldán Larreta, C., *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)* [Le cinéma du Pays Basque : d’Ama Lur (1968) à Airbag (1997)], Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1999.
- Roldán Larreta, C., Gutiérrez, J. M., *Desde la frontera: el cine de Fernando Larruquert* [Depuis la frontière : le cinéma de Fernando Larruquert], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2017.
- Roldán Larreta, C., *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna* [La lumière d’un rêve. Le cinéma d’Helena Taberna], Euskadiko Filmategia, Donostia, 2018.
- Stone, R., Rodríguez, M. P., *Cine vasco. Una historia política y cultural* [Cinéma basque. Une histoire politique et culturelle], Comunicación Social, Salamanca, 2015.
- Unsain, J. M., *El cine y los vascos* [Le cinéma et les Basques], Eusko Ikaskuntza, Donostia, 1985.
- Unsain, J. M., *Hacia un cine vasco* [Vers un cinéma basque], Euskadiko Filmategia, Donostia, 1986.
- Unsain, J. M., *Nemesio Sobrevila, pelicularo bilbaíno* [Nemesio Sobrevila, cinéaste de Bilbo], Euskadiko Filmategia, Donostia, 1988.
- Unsain, J. M. (ed.), *Haritzaren negua. «Ama Lur» y el País Vasco de los años 60* [Haritzaren negua. « Ama Lur » et le Pays Basque dans les années 60], Euskadiko Filmategia, Donostia, 1993.
- Zunzunegi, S., *El cine en el País Vasco* [Le cinéma au Pays Basque], Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbo, 1985.



## Joxean Fernández (Donostia / San Sebastián, 1973)

Euskadiko Filmategiko zuzendaria 2010eko abenduaz geroztik eta Donostia Zinemaldiko zuzendaritza batzordeko kidea 2011ko urtarriletik. Nanteseko Unibertsitateko irakasle titularra da, egun eszedentzian badago ere. Historia Garaikidean eta Zinemaren Historian aditua da. Zaragozako eta Nanteseko unibertsitateetan doktore da tutorekidetzan eginiako *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (1936-2006) doktore tesiari esker. Nanteseko Festival du Cinéma espagnol zinemaldiko zuzendaritza batzordeko kidea da 2001. urteaz geroztik eta han «Euskal Leihoa» izeneko sailaren bultzatzailea izan zen. 2008an, *A las puertas de París* dokumentala zuzendu zuen Marta Hornorekin batera. Artikulu ugari idatzi ditu Euskal Herriko historia garaikideari eta zinemari buruz eta ondorengo liburuen koordinatzailea ere bada: *Federico Fellini* eta *Luis Buñuel* (biak Jesús Angulorekin batera), *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* (Santiago de Pablorekin batera), *Conservación audiovisual en la era digital* (Alfonso del Amorekin batera), *De Lumière a Kaurismäki*. *La clase obrera en el cine* (Carlos F. Herederorekin batera). Gainera, *Euskal zinema: zinemagileen hiru belaunaldi* liburuaren editorea da eta baita *Euskal Zinema-Cine Vasco-Basque Cinema*-ren egilea ere. City University of New Yorkeko (CUNY) Bernardo Atxaga Katedrako irakasle gonbidatua izan da 2012 eta 2017 urteetan. Elías Querejeta Zine Eskola martxan jartzen parte hartu du, eta eskolako Zuzendaritza Akademikoko kide da.

Directeur de la Cinémathèque Basque depuis décembre 2010 et membre du Comité de Direction du Festival de Cinéma de Donostia-San Sebastián depuis janvier 2011. Professeur titulaire de l'Université de Nantes (actuellement en disponibilité), spécialiste de l'Histoire Contemporaine et de l'Histoire du Cinéma. Titulaire d'un doctorat de l'Université de Saragosse et de l'Université de Nantes avec une thèse en cotutelle intitulée « Cine y Guerra Civil en el País Vasco (1936-2006) » [Cinéma et Guerre Civile au Pays Basque]. Membre depuis 2001 du comité de direction du Festival du Cinéma espagnol de Nantes et instigateur de la « Fenêtre Basque » de ce festival. Coréalisateur, avec Marta Horno, du documentaire *A las puertas de París* [Aux portes de Paris] (2008). Auteur de nombreux articles sur l'histoire contemporaine du Pays Basque et du cinéma et coordinateur des ouvrages *Federico Fellini* et *Luis Buñuel* (avec Jesús Angulo), *Cine y Guerra Civil en el País Vasco* [Cinéma et Guerre Civile au Pays Basque] (avec Santiago de Pablo), *Conservación audiovisual en la era digital* [Conservation audiovisuelle à l'ère numérique] (avec Alfonso del Amo), *De Lumière a Kaurismäki* et *La clase obrera en el cine* [La classe ouvrière au cinéma] (avec Carlos F. Heredero). Il est également l'éditeur de *Cine vasco: tres generaciones de cineastas* [Cinéma basque : trois générations de cinéastes] et l'auteur de l'ouvrage *Euskal Zinema-Cine Vasco-Basque Cinema*. Il a été professeur invité à la chaire Bernardo Atxaga de la City University of New York (CUNY) en 2012 et 2017. Il a participé à la mise en œuvre de l'école Elías Querejeta Zine Eskola et fait partie de sa Direction Académique.

## KREDITUAK / CRÉDITS

**Euskal Kultura sailaren edizioa**  
**Édition de la Collection Culture Basque:**  
Etxepare Euskal Institutua

**Testua / Texte:**  
Joxean Fernández CC BY-NC-ND

**Euskarazko itzulpena**  
**Traduction basque:**  
Gerardo Markuleta

**Frantsesezko itzulpena**  
**Traduction française:**  
Nahia Zubeldia

**Edizioa / Édition:**  
Miriam Luki Albisua, TheNiu

**Maketazioa / Mise en page :**  
TheNiu

**Diseinua / Design:**  
Mito.eus

**Azala / Page de Couverture:**  
*Tasio* (Montxo Armendariz, 1984)

## Argazkiak / Photos:

1. *El cine en el País Vasco*, Santos Zunzunegi. Bizkaiko Foru Aldundia / Diputación Foral de Vizcaya, 1985.
2. *Pour Don Carlos (La capitana Alegría)* (Jaime de Lasuen, Musidora, 1921)
3. Euskadiko Filmategia.
4. Euskadiko Filmategia.
5. CC BY-SA 4.0.
6. Jabari Publikoa / Domaine Public - Euskadiko Filmategia.
7. Jabari Publikoa / Domaine Public.
8. Eusko Jauriaritza / Gouvernement Basque - Euskadiko Filmategia.
9. Donostia Zinemaldiaren Artxiboa / Archives du Festival de San Sebastián.
10. *Gure Sor Lekua* (André Madré, 1956)
11. *Ereagatik Matxitxakora* (Gotzon Elortza, 1959)
12. Euskadiko Filmategia.
13. Euskadiko Filmategia
14. NICOLAS ASTIARRAGA P.C. / Album.
15. Juan G. Andrés
16. Donostia Zinemaldiaren Artxiboa / Archives du Festival de San Sebastián.
17. *Ikuska* (Bertan Filmeak, 1978-1984)
18. Euskadiko Filmategia.
19. Foto Madrid, 1979. Donostia Zinemaldiaren Artxiboa / Archives du Festival de San Sebastián.
20. *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981)
21. AMBOTO / Album
22. *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984)
23. *Kalabaza tripontzia* (Juan Bautista Berasategi, 1985)
24. *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988)
25. AIETE FILMS / ISASI, TERESA / Album.
26. Juantxo Egaña - Euskadiko Filmategia.
27. EL DESEO S.A./CIBY 2000 / Album.
28. *El día de la bestia* (Álex de la Iglesia, 1995)
29. *Vacas* (Julio Medem, 1992)
30. *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 1991)
31. Juantxo Egaña - Euskadiko Filmategia.
32. *Aupa Etxebeste* (Asier Altuna, Telmo Esnal, 2005)
33. *80 egunean* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2010)
34. *Obaba* (Montxo Armendariz, 2005)
35. ALICIA PRODUCE / Album.
36. Juantxo Egaña - Euskadiko Filmategia.
37. Joxean Fernández.
38. *Mama* (Pablo Berger, 1988)
39. *Ke arteko egunak* (Antxon Ezeiza, 1989)
40. *Bertsolari* (Asier Altuna, 2011)
41. *Urte berri on, amona!* (Telmo Esnal, 2011)
42. *Loreak* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2014)
43. *Handia* (Aitor Arregi, Jon Garaño, 2017)
44. *Oreina* (Koldo Almandoz, 2018)
45. *Kuartik valley* (Maidier Oleaga, 2021)
46. *Gartxot* (Asisko Urmeneta, Juanjo Elordi, 2011)
47. *El sueño de la sultana* (Isabel Herguera, 2023)
48. (H)emen elkarteak.
49. *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola, 2022)
50. *Suro* (Mikel Gurrea, 2022)
51. David Herranz.
52. David Herranz.

### **Etxepare Euskal Institutua**

Etxepare Euskal Institutua erakunde publiko bat da. Gure helburua nazioartean euskara, euskal kultura eta sorkuntza sustatzea eta ezagutzera ematea da, eta, horien eskutik, beste herrialdeekin eta kulturekin harreman iraunkorrak eraikitzea. Horretarako kalitatezko jarduera artistikoak sustatzen ditugu, eta sortzaile, artista nahiz kultura-sektoreetako profesionalen mugikortasuna errazten dugu, baita euskararen eta euskal kulturaren irakaskuntza ere. Halaber, nazioarteko eragile kulturalekin eta akademikoekin elkarlana bultzatzen dugu. Zeregin horietan guztietan Euskadiko kanpo ordezkariak gertuko bidelagun ditugu.

### **Institut Basque Etxepare**

L'Institut Basque Etxepare est une entité publique dont l'ambition est de promouvoir et de faire connaître la langue, la culture et la création basques à l'international et de construire à travers elles des relations durables avec d'autres pays et cultures. Pour ce faire, nous encourageons des activités artistiques de qualité et favorisons la mobilité des créateurs et créatrices, des artistes et des professionnels des secteurs culturels, ainsi que l'enseignement de la langue et de la culture basques. Nous promovons également la collaboration avec des acteurs internationaux des domaines culturel et universitaire. Nous travaillons sur tous ces aspects en étroite collaboration avec les délégations de la Communauté Autonome Basque à l'étranger.





**BASQUECULTURE.EUS**  
THE GATEWAY  
TO BASQUE CREATIVITY  
AND CULTURE

# BASQUE.

Europarrok kultura-ondare oparoa partekatzen dugu, mendeetan zehar izan ditugun trukeen eta migrazio-fluxuen ondorioa dena. Hala, bertako hizkuntzen eta kulturen aniztasuna, berezi egiten gaituen horri esker guztiok jorritua, Europak duen balio handienetako bat da. **BASQUE.** lurralde baten isla da (euskararen lurraldearena), historia baten isla, mundua ulertzeko modu batena, gurea. Bere sustraiez harro dagoen kultura baten adierazpidea da, ikuspegi berri bat eskaintzeko tradizioa eta abangoardia uztartzen jakin duen kultura batena. **BASQUE.** euskal kultura eta sorkuntza garaikideari begiratzeko leihoa da. Musikaren, dantzaren, antzerkiaren, zinemaren, literaturaren, artearen eta beste adierazpide batzuen bidez euskal kultura eta euskara ezagutzera emateko leihoa. Eta, era berean, sormenari zabalik dagoen leku bat da, partekatzeko, zubiak eraikitzeko eta solaserako, kulturen artean elkar aditzen lagunduko diguten elkarrizketa berriei bide emateko.

Les européens partageons un riche héritage culturel issu de siècles d'échanges et de flux migratoires. La diversité linguistique et culturelle est une des principales valeurs de l'Europe à laquelle toutes et tous participons avec notre spécificité. **BASQUE.** est le reflet d'un pays (la terre de l'euskara), d'une histoire, d'une façon d'appréhender le monde, la nôtre. L'expression d'une culture fière de ses racines, qui a su englober la tradition et la modernité pour offrir un nouveau regard. **BASQUE.** est une fenêtre d'où nous pouvons nous pencher pour découvrir la culture et la création contemporaine basque à travers la musique, la danse, le théâtre, le cinéma, la littérature, l'art... Et sa langue, l'euskara. Et en même temps, un lieu ouvert à la créativité où nous nous pouvons partager, jeter des ponts et générer de nouvelles conversations qui contribuent au dialogue entre les cultures.

**EUSKADI**  
BASQUE COUNTRY



**ETXEPARE**  
EUSKAL  
INSTITUTUA