

Le Pays basque aujourd'hui au prisme des industries culturelles en Espagne

Article inédit, mis en ligne le 11 mars 2024.

Javier Jurado

Docteur en Histoire contemporaine. Enseignant contractuel en Cultures visuelles à l'Université de Lille (Faculté Langues Cultures et Sociétés). Spécialiste en Histoire de la Communication, ses recherches portent sur la sociologie des médias en Espagne et Europe ainsi que sur l'histoire de l'art contemporain. Membre des laboratoires CECILLE (U. Lille) et CRIIA (U. Nanterre)

javierjurado@duck.com

Marina Ruiz Cano

Docteure en Études romanes et en Littérature comparée, actuellement PRAG d'espagnol à l'Université du Mans et rattachée aux laboratoires 3L.AM, CECILLE et CRIIA. Ses recherches portent notamment sur le théâtre contemporain, les représentations du conflit basque et de sa mémoire récente et les politiques culturelles depuis 1979 en Espagne et au Pays basque.

marinaruizcano@gmail.com

Plan de l'article

Introduction
Le nouveau État des autonomies et les acteurs médiatiques
Constructions discursives de l'identité basque
Documentaire et fiction : les « supports de vérité »
Conclusion
Notes
Références bibliographiques

RÉSUMÉ

Les dernières années ont été marquées par une augmentation des représentations artistiques de l'histoire récente du Pays basque, destinées à un nouveau public et qui n'auraient pas été possibles sans la fin de la violence de Euskadi ta Askatasuna (ETA). Nous démontrons que malgré un engouement pour des séries, films et documentaires récents autour du Pays basque, ces productions médiatiques ont souvent tendance à diffuser une vision stéréotypée et parcellaire de la région et de ses habitants, notamment dans le contexte du conflit lié à l'ETA. Elles semblent en grande partie façonnées par les intérêts des acteurs médiatiques majeurs en Espagne, qui produisent des récits alignés sur la vision du gouvernement central, contribuant ainsi à l'uniformisation du discours sur le Pays basque. Néanmoins, ces représentations ne capturent qu'une facette de l'identité complexe et diversifiée de la région, soulignant la nécessité d'explorer des productions

plus nuancées et contextualisées, notamment au niveau régional et local. Nous nous focalisons aussi sur des mouvements internes à la société basque et son dialogue avec la société espagnole à travers les industries culturelles depuis 2018, afin d'appréhender les nouvelles relations entre les Basques, la/les Nation(s) et l'État.

Mots clés

Pays Basque-Euskadi, Industries culturelles espagnoles, Terrorisme, ETA, État-nation en Espagne

THE BASQUE COUNTRY TODAY THROUGH THE PRISM OF SPAIN'S CULTURAL INDUSTRIES

Abstract

The recent years have been marked by an increase in artistic representations of the recent history of the Basque Country, aimed at a new audience and made possible only by the end of ETA's violence. We demonstrate that despite a surge in enthusiasm for recent series, films, and documentaries focused on the Basque Country, these media productions often convey a stereotyped and fragmented view of the region and its inhabitants, particularly in the context of the conflict related to ETA. They appear to be largely shaped by the interests of major media players in Spain, producing narratives aligned with the central government's viewpoint, thereby contributing to the standardisation of discourse on the Basque Country. However, these representations capture only one facet of the region's complex and diversified identity, underscoring the need for more nuanced and contextualised productions, particularly at the regional and local levels. We also focus on internal movements within Basque society and its dialogue with Spanish society through the cultural industries since 2018, to understand the new relationships between the Basques, the Nation(s), and the State.

Keywords

Basque country-Euskadi, Spanish cultural industries, Terrorism, ETA, nation-state in Spain

EL PAÍS VASCO DE HOY A TRAVÉS DEL PRISMA DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES EN ESPAÑA

Resumen

Los últimos años han estado marcados por un aumento en las representaciones artísticas de la historia reciente del País Vasco, destinadas a un nuevo público y que no habrían sido posibles sin el fin de la violencia de ETA. Demostramos que, a pesar del entusiasmo por series, películas y documentales recientes sobre el País Vasco, estas producciones mediáticas suelen transmitir una visión estereotipada y fragmentaria de la región y sus habitantes, especialmente en el contexto del conflicto relacionado con ETA. En gran medida, parecen moldeadas por los intereses de los principales actores mediáticos en España, que producen narrativas alineadas con la visión del gobierno central, contribuyendo así a la uniformización del discurso sobre el País Vasco. Sin embargo, estas representaciones solo capturan una faceta de la compleja y diversificada identidad de la región, subrayando la necesidad de explorar producciones más matizadas y contextualizadas, especialmente a

nivel regional y local. También nos enfocamos en los movimientos internos dentro de la sociedad vasca y su diálogo con la sociedad española a través de las industrias culturales desde 2018, para comprender las nuevas relaciones entre los vascos, la/s Nación/es y el Estado..

Palabras clave

Euskadi, Industrias culturales españolas, Terrorismo, ETA, Estado-nación en España.

INTRODUCTION

Les productions culturelles proposent des représentations répondant à différentes subjectivités et diffusant des visions voire des modèles de société récurrents (Hesmondhalgh, 2002, p. 3). Dans le cas de fictions audiovisuelles et documentaires, ceci a lieu à travers la valeur sémiotique des personnages ou des paysages visuels et sonores dépeints, qui permettent de faire adhérer, ou non, les spectateurs et spectatrices. C'est ce que nous nous proposons d'explorer à partir de productions autour de l'histoire récente du Pays basque sud (*Euskadi* en langue basque) comme source de conflit.

La singularité culturelle de ce territoire et son histoire récente, marquée par le terrorisme de l'Euskadi ta Askatasuna (ETA), ont suscité des interprétations diverses qui ont pris de l'ampleur depuis le cessez-le-feu définitif d'octobre 2011. Celui-ci ouvre une nouvelle période qui aboutit à l'annonce de la dissolution de l'ETA le 3 mai 2018. A la suite de sa disparition, les discours sur la société basque se sont extraits des cercles de diffusion minoritaires et académiques au profit des grands médias comme la presse, le cinéma ou la télévision, même si aucun documentaire n'a été diffusé dans des salles de cinéma (de Pablo, 2017, p. 396).

S'ensuit une prolifération de films de fiction, documentaires et séries à portée nationale sur ce sujet qui serait due, selon les journaux conservateurs espagnols, à une « libération de la parole » permettant enfin de parler du passé « sans baisser la voix » (*ABC*, 2020, p. 77 ; *La Razón*, 2020). Or, les représentations artistiques problématisant la relation entre le sujet et la Nation (basque ou espagnole) existaient dans la région depuis les années 1980, comme en témoignent les spectacles de Karraka, le théâtre d'Ignacio Amestoy, l'émission de la télévision basque *Vaya Semanita*, à l'antenne depuis 2003, ou le roman *Soinujolearen semea* de Bernardo Atxaga de 2004.

Les productions culturelles véhiculent certains *topoi* susceptibles d'orienter la perception du public sur l'identité d'un territoire. Qu'il s'agisse de la représentation des paysages ou la répétition des stéréotypes, les industries culturelles ont un poids grandissant dans la construction des imaginaires nationaux : elles s'avèrent ainsi un véritable espace politique dépendants parfois des intérêts gouvernementaux ou économiques. Les productions promues par des médias majoritaires espagnols et leurs mécanismes discursifs – que nous analysons ici – essayent de gommer la pluralité de sensibilités pour la réduire à un récit univoque. Cela démontre à quel point les politiques culturelles nationales visent à garantir l'unité sociale à l'échelle de l'État, tout en soulignant l'importance d'examiner les modalités spécifiques de cette influence, notamment dans des régions comme le Pays basque (Zallo, 2011, p. 118).

Notre corpus se focalise sur des productions récentes, dont trois documentaires, deux séries de fiction et deux films sortis depuis 2018, distribués et diffusés dans le marché espagnol par ses opérateurs les plus importants : la télévision par abonnement Movistar Plus+, l'opérateur privé Atresmedia, les plateformes Amazon et HBO España, et la corporation

publique Rte¹. Nous allons montrer de quelle manière ces productions véhiculent des imaginaires similaires, que ce soit à travers des supports dits de vérité (Jahjah, 2023), dont la création documentaire, ou des fictions inspirées des faits historiques. Pour les analyser, nous avons utilisé une approche sémiotique (Geertz, 2000, p. 5 ; Aumont *et al.*, 2001, p. 144) fondée sur l'analyse filmique des séquences et génériques, des personnages, ainsi que narratologique (Jullier, 2013 ; Sépulchre, 2011). Les images stéréotypées des personnages confirment la valeur du stéréotype comme catégorie sociale (Amossy, 1997) qui représente des segments de la société de manière simplifiée avec un but précis : créer une identification sociale de l'individu, justifier une attitude, prédire l'action qui va suivre ou déplacer les frustrations du sujet (Níkleva, 2012).

Ce phénomène d'abondance de productions audiovisuelles inspirées du conflit est-il expliqué par une « bataille pour le récit » – pour reprendre une expression à la mode entre les journalistes et polémistes ? Que nous révèle-t-il sur l'état des forces actuelles des différents acteurs médiatiques ? L'histoire du terrorisme de l'ETA sert-elle à complexifier ou à simplifier les discours (notamment médiatiques) sur ce que l'on peut appeler la *basquité* et son influence dans la construction de l'État-nation en Espagne ?

LE NOUVEL ÉTAT DES AUTONOMIES ET LES ACTEURS MÉDIATIQUES

Après la dictature nationaliste du général Franco, le paysage médiatique espagnol commence à se former en parallèle à l'instauration de la monarchie parlementaire. La libéralisation du marché éditorial et cinématographique est accompagnée d'un mouvement paradoxal en télévision. D'un côté, les gouvernements de l'UCD (parti centriste, issu des cadres franquistes modérés) puis du PSOE (socialiste, au pouvoir de 1982 à 1996) veulent garder le monopole public des émissions en retardant l'entrée des chaînes privées sur le marché télévisuel. De l'autre côté, avec l'instauration de l'État des Autonomies – un système de décentralisation administrative et politique qui accorde à chaque région du pays ses propres gouvernement, parlement et compétences législatives – des chaînes de télévision régionales indépendantes du contrôle de l'État voient le jour (Jurado, 2021, p. 227). Ces développements sont essentiels pour comprendre l'évolution du paysage médiatique espagnol.

La transition du régime dictatorial au modèle parlementaire accompagne la libéralisation de l'économie et du marché télévisuel qui s'ouvre à la concurrence pendant les années 1980, puis de manière plus agressive après la victoire électorale de la droite du Parti Populaire (PP) en 1996. Le nouveau gouvernement de José María Aznar applique un programme de recentralisation politique et de libéralisation économique en ce que les analystes politiques ont appelé « les années de la crispation » (Vázquez Montalbán, 2004). C'est pendant cette période que naissent les acteurs clés du paysage médiatique espagnol, dont le groupe Antena3, partie du conglomérat Planeta, et Gestevisión Telecinco, branche espagnole de l'empire médiatique de Silvio Berlusconi. Ces groupes, de tendance conservatrice, soutiennent le gouvernement et ses politiques ouvertement néolibérales (Tusell, 2004, p. 270). Le groupe médiatique PRISA, éditeur du journal *El País* et proche du PSOE, entre sur le marché en 1990 de la main de Canal+ France et du groupe Telefónica pour créer la première télévision par abonnement du pays.

.....

1. Documentaires : *ETA : el fin del silencio* (Jon Sistiaga, 2019, La caña brothers – Movistar+), *El instante decisivo* (Teresa Latorre, 2020, Atresmedia) et *El desafío ETA* (Hugo Stiven, 2020, Amazon Studios). Séries TV : *La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020, Movistar+) et *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020, HBO). Longs métrages : *Maixabel* (Itziar Bollaín, 2022, Buenavista, Movistar, RTVE, ETB) et *Érase una vez en Euskadi* (Manu Gómez, 2021, La canica, RTVE, ETB).

Avec le retour des socialistes à la tête de l'État en 2004, l'investissement public à long terme du groupe RTVE (*Radio Televisión Española*) est garanti, malgré un nouveau tournant libéral. Le décret-Loi 944/2005 crée la télévision numérique terrestre, conçue comme une opportunité pour élargir la pluralité médiatique. La crise économique de 2008 et les contradictions en matière de législation audiovisuelle finiront par renforcer le rôle des trois acteurs déjà nommés (Zallo, 2011, p. 303-316), constitués à présent en Atresmedia, Mediaset et Movistar Plus+. Ces opérateurs doivent investir 5% des bénéfices dans l'industrie du cinéma, ce qui en fait des acteurs incontournables de ce secteur. En 2015, Netflix débarque dans le pays, ouvrant la voie à HBO et Amazon Prime Vidéo en 2016.

Ainsi, l'écosystème audiovisuel espagnol est dominé par un organisme public, trois groupes médiatiques privés et trois plateformes de SVOD. Bien que distincts, ces acteurs partagent une vision assez similaire en ce qui concerne les identités et imaginaires nationaux. Étant donné que c'est le gouvernement national qui délivre les licences de diffusion, une dépendance s'établit entre les chaînes de télévision et la politique nationale (Castelló, 2009, p. 304). À présent, tournons-nous vers une analyse plus précise de la façon dont ces discours médiatiques façonnent spécifiquement l'identité basque.

CONSTRUCTIONS DISCURSIVES DE L'IDENTITÉ BASQUE

Selon Noyer et Raoul (2011), les représentations des identités sont étroitement liées aux contours territoriaux, historiques et institutionnels. En ce sens, s'observe une hiérarchie dans les productions espagnoles majoritaires, exagérant les traits les plus saillants de l'identité basque pour en construire des stéréotypes qui deviennent un lieu d'investissement psychique et social et qui « supporte le poids de l'idéologie et de l'inconscient, de la société, des scripteurs et des lecteurs » (Reuter, 1989, p. 7).

Il est habituel que ces stéréotypes soient visuels, associant apparence et idéologie. Par exemple, dans des productions comme *Érase una vez Euskadi* ou *Patria*, les indépendantistes d'extrême gauche pro-ETA, appelés *abertzales*, sont souvent représentés par des jeunes hommes barbus, aux cheveux mi-longs, portant un keffieh et des boucles d'oreille, et chaussant des bottes de randonnée. Ce type de vision stéréotypée est particulièrement évident pour les personnages à fonction référentielle, qui établissent le décor en puisant dans une vision dramatique de la question basque. Ainsi, les scènes de *kale borroka* (vandalisme de la part des indépendantistes de gauche) sont récurrentes. Ces représentations, parmi d'autres, soulignent la politisation de la vie sociale et l'ancrage des pratiques collectives de rébellion dans la région basque.



Figure 1 : *Érase una vez Euskadi* (Manu Gómez, 2021)



Figure 2 : *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020)

Dans *La línea invisible*, ces personnages sont typologisés comme impulsifs et violents, tels que le personnage de Txema : il sourit et applaudit, excité après la V^e assemblée de l'ETA – celle qui marque le début de la lutte armée ; il s'enfuit, laissant son camarade blessé après avoir posé une bombe ou il braque une banque tout seul, sans réfléchir, alors que ses collègues sont en train de dessiner un plan.

En réponse à ce nouveau modèle du basque violent et radicalisé, l'homme portant le béret basque représente la tradition et l'essence basque à travers la défense de la langue et de la gastronomie traditionnelle. Celle-ci est un véritable appât dans *La línea invisible*, où la maîtresse de Melitón Manzanos attire celui-ci avec des plats typiques comme le *marmitako* ou la morue brouillée. Ici, le stéréotype du basque gourmand² souligne le savoir-faire gastronomique et les produits du terroir comme levier identitaire.



Figure 3 : *La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020)

Dans l'espace public, dont le fronton de pelote basque, le béret est mobilisé comme un outil d'intégration. C'est le but des personnages dans *Érase una vez Euskadi*, un film où tous les personnages principaux sont des *maketos*, c'est-à-dire des immigrés des autres régions de l'Espagne. Ce terme péjoratif apparaît par l'exemple paradigmatique de la bêtise associée à l'immigré andalou avec le père de Paquito, qui achète un béret mais ne sait pas comment le porter et assure à son fils qu'il comprend tout en basque, alors que ce n'est pas le cas. La langue apparaît comme moyen de s'intégrer, au point que de nos jours un *euskaldun*, c'est-à-dire un Basque, est avant tout la personne bascophone. C'est pourquoi José Antonio décide d'apprendre la langue, alors que son frère Félix préfère soutenir la lutte armée, ce qui suscite les moqueries de Toni, un ami de José Antonio :

.....

2. Ce stéréotype revient dans d'autres productions que nous n'avons pas étudiées dans cet article, comme *El negociador* (2014), *Ocho apellidos vascos* (2014) ou *Fe de etarras* (2017).

Toni : Ton frère était à la manif.

José Antonio : Oui, je sais.

Paco : Mais il est maqueto ! À quoi bon ?

José Antonio : Et alors ?

Paco : Vos noms de famille sont Romero Cabezas et pour être de l'ETA il faut être basque et parler en basque.

José Antonio : Il est basque: il est né à Vitoria, comme moi.

Toni : Eh, Vitoria n'est pas le Pays Basque mais l'Espagne, mec !³

L'engagement de Félix met en relief la séparation entre les Basques et les immigrés : si les premiers se taisent et n'aident pas la mère de Félix à retrouver son fils, les seconds font preuve de solidarité. Une image négative du peuple basque est ainsi véhiculée, qui permet de passer de la communauté émotionnelle au conflit national, question développée notamment dans la série *Patria*, parsemée des stéréotypes manichéens : les Basques sont violents, fermés, homophobes et parlent mal le castillan tandis que les Espagnols sont vertueux, à l'écoute, tolérants et intelligents. Ces représentations stéréotypées ont une fonction défensive : les individus projettent chez l'autre ce qu'ils n'aiment pas, déplaçant les frustrations au point de transformer l'opposant en bouc émissaire coupable de tous les maux (Níkleva, 2012, p. 993). Dans ce sens, l'identité basque se construit « à travers l'œil étroit du négatif » (Hall, 1991, p. 20) de l'identité espagnole.

Un dernier personnage stéréotypé est le punk dans *Érase una vez Euskadi*, qui n'apparaît que trois fois. La première, il descend d'une voiture où il écoute la chanson « Txus » du célèbre groupe de punk basque *La Polla records*. Il laisse le chien à son petit frère, âgé d'environ 10 ans, et lui donne des cigarettes. Ensuite, on le voit dans une usine désaffectée en train de consommer de l'héroïne. Enfin, il apparaît infecté par le VIH, à l'hôpital puis à la maison, avant de décéder. Clairement secondaire, il incarne pourtant le désenchantement de la jeunesse des années 1980. Les lieux où il se trouve, et où il trouve la mort, font référence au Pays Basque industriel qui commence à tomber en ruines.

Prêter attention aux personnages secondaires – des ouvriers, des prêtres communistes ou des professeurs de basque – et ponctuels (Sépulchre, 2011, p. 233), sur qui la caméra ne se focalise pas, donne la possibilité parfois de dépasser la vision stéréotypée renforcée par la répétition (Dufays, 1994, p. 9) et la simplification (Amossy, 1991, p. 21). Leur apparition révèle bien plus sur l'identité basque que les clichés ou les lieux communs, comme en témoigne l'allusion à la grève dans *Érase una vez Euskadi* ou le soutien de l'église basque à l'ETA naissante. Les ouvriers de l'usine, pratiquement muets, ont ici une fonction idéologique : ils soutiennent les grèves et contribuent à créer l'image du peuple basque des travailleurs et des travailleuses qui a remplacé la conception raciale du peuple basque prônée par le nationalisme primitif de Sabino Arana. Le clergé basque souligne l'écart entre l'identité basque et espagnole : « Le clergé basque et *abertzale* prennent des risques qu'un prêtre espagnol ne prendrait jamais »⁴. Ces personnages sont donc des vecteurs d'identité : de la même manière que l'image cinématographique façonne l'idée collective d'un lieu,

.....

3. *Toni : Tu hermano iba en la manifa.*

José Antonio : Ya lo sé.

Paco : Pero si es maqueto. ¿Para qué?

José Antonio : ¿Y qué?

Paco : Pues que os apellidáis Romero Cabezas Y para ser de la ETA hay que ser vasco y hablar en vazo.

José Antonio : Sí es vasco, nació en Vitoria, como yo.

Toni : Bua, ¡que Vitoria es España, chaval!

4. « *Ese clero vasco y abertzale que arriesga como jamás arriesgaría un cura español* ». *La línea invisible*, épisode 2.

L'accumulation de signes crée puis mobilise un imaginaire (Laffont et Prigent, 2011). Nous avons vu de quelle manière les discours médiatiques analysés « territorialisent » (Noyer et Raoul, 2011) *Euskadi* pour le marché espagnol, en élaborant principalement une image de ses habitants, enracinée dans la région à travers la narration, la caractérisation et la sélection d'éléments visuels. Cette territorialisation se matérialise non seulement dans le récit et par les personnages mais également dans des choix iconiques spécifiques qui conforment un « espace de représentation » cohérent (Harvey, 2006) : des éléments visuels tels que les usines abandonnées, les montagnes, la pluie ou les graffiti en faveur du terrorisme. Si les séries et films évoqués ci-dessus ont recours aux stéréotypes pour représenter les deux côtés du conflit à partir du point de vue du pouvoir, les documentaires, quant à eux, insistent sur cette imagerie.

DOCUMENTAIRE ET FICTION : LES « SUPPORTS DE VÉRITÉ »

Les fictions sérielles et les documentaires ici analysés mobilisent une certaine familiarité des spectateurs et spectatrices avec le paysage basque à travers des panneaux routiers, des localisations récurrentes (fortement industrialisés comme Eibar, Sestao, Lasarte, ou la plage de Donostia), des conversations à l'église ou dans les différents types de tavernes (des *Herriko taberna*, ou bars à *pintxos*). Ces éléments fonctionnent comme des textes-mémoire : ils sollicitent la familiarité et éveillent la mémoire de celles et ceux qui consomment les produits culturels (Holdsworth, 2010, p. 132).

Cependant le Pays basque est montré comme un lieu dangereux où le conflit est omniprésent. Cette représentation est solidement ancrée dans l'imagerie véhiculée par les gouvernements de José María Aznar (1996-2004) (Zallo, 2011, p.119). Cette vision se retrouve dans les personnages de fiction analysés et dans les documentaires, comme *El instante decisivo*, où des images très violentes tirées de la presse servent de générique.



Figures 4-16 : Photogrammes du générique du documentaire *El instante decisivo* (Teresa Latorre, 2020)

Ce docufiction met en lumière une cohérence dans la façon dont les personnages sont construits, soulignant l'héroïsme de Manuel Sánchez Corbí, officier de la *Guardia Civil*

d'ailleurs condamné en 1992 pour tortures contre un détenu de l'ETA, car il apparaît comme le protagoniste de la libération du surveillant pénitentiaire séquestré par l'organisation terroriste, José Antonio Ortega Lara. La série documentaire *El desafío : ETA*, d'Amazon Prime, s'inspire du livre *Historia de un desafío : Cinco décadas de lucha sin cuartel de la Guardia Civil contra ETA*, écrit justement par Manuel Sánchez Corbí et Manuela Simón, également membre de la *Guardia Civil*. Cette information n'apparaît pas d'emblée dans le générique d'ouverture mais seulement dans les crédits de la fin. Or, le fait de cacher partiellement la source d'inspiration va à l'encontre des principes éthiques de la création documentaire, fondés sur la confiance et sur le respect du destinataire (Nichols, 2017, p. 47). Ce point aurait dû être explicité : il ne s'agit pas d'un récit d'une expérience collective mais de l'histoire du conflit selon les *guardia civiles* qui l'ont subi.

El instante decisivo offre un discours univoque où les terroristes n'ont pas la parole, sauf quand l'ingénieur de l'ETA réalise qu'il n'y a plus d'issue pour lui et explique tout le mécanisme servant à cacher la planque afin de montrer son ingéniosité, faisant preuve de vanité. La rhétorique qui suit insiste sur l'idée de défaite de l'ETA, tel que le gouvernement de droite de l'époque le répète. La voix-off qui qualifie l'attitude de la société basque envers cette organisation met l'accent sur la haine, alors que les riverains qui apparaissent dans des images d'archives optent pour ne rien dire ou pour affirmer qu'il faut les aider, sans se positionner clairement. Se taisent-ils par peur, comme le suggère le documentaire, par indifférence, ou pour protéger les terroristes ? Les aident-ils par conviction ou par obligation ?

Dans ces documentaires, les témoignages renforcent la crédibilité des faits présentés (Delforce, 2004, p. 119), fondée sur des voix dites légitimes car les personnes concernées ont vécu de près les situations dont elles parlent et, dans *El instante decisivo*, aussi sur des acteurs et actrices connus du public basque et espagnol. C'est le cas de Urko Olazabal, qui joue le rôle d'*etarra* dans le documentaire et dans *Maixabel* (diffusé en France sous le titre *Les Repentis*), et celui d'un politicien du PP, Manuel Zamarreño, dans *Patria*. Le choix des acteurs et actrices se fait en dialogue avec le public : dans *Maixabel*, les deux protagonistes sont Blanca Portillo et Luis Tosar, deux des comédiens les plus primés en Espagne. Ce choix répond à des raisons artistiques ainsi qu'à une volonté de gagner les faveurs de la critique et d'attirer le plus grand nombre de spectateurs et spectatrices. Or, la prémisse de crédibilité se voit fortement compromise dans le cas de Luis Tosar car il ne parle pas le basque. Quand il chante « Xalbadorren heriotzean » dans la séquence finale – chanson en hommage à toutes les mortes et facteur de communauté émotionnelle –, le *playback* est flagrant, comme le note Pablo Tocino (2021). Cette maladresse de la production ne prend pas en compte que les espaces sonores sont l'un des principaux vecteurs d'identité et de construction nationales au Pays basque (Ruiz Cano, 2019).

Le casting de Borja Cobeaga dans *Negociador* ou *Fe de etarras*, où les terroristes sont joués par des comédiens espagnols célèbres comme Javier Cámara ou Carlos Areces, permet de revoir avec ironie les traits de l'identité basque et renforce le pouvoir démystificateur de l'humour. C'est ce que confirme Laureano Montero, pour qui l'humour remplit une fonction « cathartique et thérapeutique » afin de permettre « d'éviter les pièges de pathos et du sensationnalisme dans lesquels sont tombés nombre de films précédents » (Montero, 2017, p. 376). Pour Santiago de Pablo, la comédie permet, en dehors d'*Euskadi*, de traiter le sujet à travers la dérision et la démythification (de Pablo, 2017, p. 395).

CONCLUSION

Au fil de cette analyse, nous avons constaté que les productions culturelles récentes autour du Pays basque – qu'il s'agisse de films de fiction, de documentaires ou de séries télévisées – contribuent à façonner la perception de cette région, son histoire récente et ses identités multiples, auprès du public espagnol, et plus largement international. Il ressort de notre étude que ces productions ont tendance à présenter une vision parcellaire et souvent stéréotypée du Pays basque, soulignant la division de la société basque, notamment en ce qui concerne le conflit lié à l'ETA.

Les personnages et les scénarios s'appuient fortement sur des représentations stéréotypées de l'identité basque, mettant en lumière des images négatives et parfois violentes. Les caractéristiques culturelles, sociales et politiques sont souvent réduites à des clichés simplistes. Ceux-ci incluent des représentations de violence et de radicalisation, ainsi que des images du Pays basque comme une région fermée et ancrée dans le passé. Ces représentations sont parfois en désaccord avec la réalité qui est celle de la modernisation et de l'ouverture internationale du Pays basque contemporain. En même temps, nous avons souligné le rôle des acteurs médiatiques majeurs en Espagne dans la construction de ces représentations. Ils ont tendance à produire des récits qui reflètent la vision du gouvernement central de l'État espagnol, contribuant à l'uniformisation du discours sur le Pays basque. Ceci souligne l'importance de la bataille pour le récit qui se déroule dans les médias, et les enjeux politiques et culturels sous-jacents. Cependant, ces représentations stéréotypées du Pays basque ne reflètent qu'une partie de la réalité de cette région complexe et diversifiée. Une analyse plus nuancée et approfondie de l'identité basque pourrait bénéficier de l'examen des productions des chaînes autonomiques diffusées au niveau régional, à la fois en castillan et en basque. De plus, une exploration des productions culturelles locales basques, qui abordent peut-être le sujet de manière plus nuancée et contextualisée, serait également bénéfique.

En conclusion, notre analyse ne se contente pas de souligner le pouvoir des médias et des productions culturelles dans la construction et la diffusion des représentations nationales, elle révèle surtout comment les récits dominants, façonnés par les forces politiques, culturelles et les acteurs médiatiques majeurs, exercent une influence déterminante sur la perception du Pays basque. Dans une région aussi riche que complexe, ces récits n'agissent pas seulement en tant que reflets simplistes de son identité : ils constituent également des outils puissants pour orienter, et même contrôler, la compréhension et l'interprétation de son passé, de son présent et de son avenir.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ABC (2020), « Un año para recordar la lucha contra ETA en la televisión », édition du 19 octobre 2020, [en ligne], consulté le 10 septembre 2022, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-20201019-77.html>

Amossy, Ruth ; Herschberg Pierrot, Anne (1997), *Stéréotypes et clichés, Langue, discours, société*, Paris : Nathan.

Aumont, Jacques ; Bergala, Alain ; Marie, Michel ; Vernet, Marc (2001) [1983], *Esthétique du film*, Paris : Nathan.

Castelló, Enric (2009), « The Nation as a Political Stage: A Theoretical Approach to

- Television Fiction and National Identities », *International Communication Gazette*, 71, p. 303-320, [en ligne], consulté le 11 mars 2024, <https://doi.org/10.1177/1748048509102183>
- de Pablo, Santiago (2017), *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid : Tecnos.
- Delforce, Bernard (2015) « Le constructivisme : une approche pertinente du journalisme », *Questions de communication*, 6, p. 111-134, [en ligne], consulté le 11 mars 2024, <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/4345>
- Geertz, Clifford (2000) [1973], *The Interpretation of Cultures*, New York : Basic Books.
- Gobierno, Vasco (1984), Censo de población y vivienda 1981 de la Comunidad Autónoma de Euskadi, Vitoria-Gasteiz : Gobierno Vasco D. L.
- Hall, Stuart (1991), « The Local and the Global: Globalization and Ethnicity » (p. 19–39), in King, Anthony D. (ed.) *Culture, Globalization and the World System*, Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Harvey, David (2006), « Space as a Keyword » (p. 70-93)., in Castree, Noel ; Gregory, Derek (eds), *David Harvey : A critical reader*, Londres : Blackwell
- Hesmondhalgh, David (2002), *The Cultural Industries*, London/Thousand Oaks/New Delhi : SAGE Publications.
- Holdsworth, Amy (2010), « Televisual Memory », *Screen*, Volume 51, Issue 2, p. 129–142, [en ligne], consulté le 11 mars 2024, <https://doi.org/10.1093/screen/hjq007>
- Jahjah, Marc (2023), « Sorcellerie dans la télé (dite) réalité : genre, race et agencements médiatiques » communication présentée au séminaire *Genre, médias, pouvoir*, en ligne : Lircés, 7 avril 2023.
- Jurado, Javier (2021), « Plafond de verre, maison propre. Femmes et classe dans les séries de la télévision publique espagnole (1989-1993) », *Études de communication*, vol. 57, n° 2, p. 225-242.
- Jullier, Laurent, (2013) [2011], *L'Analyse de séquences*, Paris : Armand Colin.
- La Razón* (2020), « Iñaki Arteta: Si seguimos hablando de esto es porque se ha cerrado en falso el terrorismo », édition du 31 octobre 2020, [en ligne], consulté le 22 septembre 2022, <https://www.larazon.es/espana/20201031/5bucj3lynbgpbe6ah54kezbeoi.html>
- Laffont, Georges-Henry ; Prigent, Lionel (2011), « Paris transformé en décor urbain », *Téoros*, 30/1, p. 108-118.
- Montero, Laureano (2017), « La représentation de l'ETA dans le cinéma espagnol, une question explosive ? » (p. 365-382), in Bonnet, Nicolas ; Grégorio, Pierre-Paul ; Le Bouëdec, Nathalie ; Palau, Alexandra ; Smith, Marc (dir.), *Sociétés face à la terreur (de 1960 à nos jours). Discours, mémoire et identité*, Binges : éditions Orbis Tertius.
- Nichols, Bill (2017), *Introduction to documentary*, Bloomington : Indiana University Press.
- Níkleva, Dimitrinka (2012), « Educación para la convivencia intercultural », *Árbor*, vol. 188, n° 757, p. 991- 999.
- Noyer, Jacques ; Raoul Bruno (2011), « Le « travail territorial » des médias. Pour une approche conceptuelle et programmatique d'une notion », *Études de communication*, 2011, vol. 37, n° 2, p. 15-46.
- Ruiz Cano, Marina (2019), « Le théâtre basque contemporain comme vecteur d'identité », *L'Âge d'or*, n° 12 [en ligne], consulté le 15 septembre 2022, <http://journals.openedition.org/agedor/5097>.

Reuter, Yves (1989), *Le Roman policier et ses personnages*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.

Sépulchre, Sarah (dir.) (2011), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck.

Tusell, Javier (2004), *El aznarato. El gobierno del Partido Popular (1996-2003)*. Madrid : Santillana.

Tocino, Pablo (2021), « *Maixabel* triunfa en taquilla », *JNSP*, édition du 13 octobre 2021, [en ligne], consulté le 10 octobre 2022, <https://jenesaispop.com/2021/10/13/420451/maixabel-triunfa-en-taquilla-pero-ojala-no-solo-en-taquilla/>

Vázquez Montalbán, Manuel (2003), *La aznaridad*, Barcelone : Mondadori.

Zallo, Ramón (2011), *Estructuras de la comunicación y la cultura*, Barcelone : Gedisa.