
La femme *etarra* dans le cinéma franco-espagnol : une lecture d'A Ciegas, Yoyes, *Le Voyage d'Ariane* et *El Lobo*

Ludivine THOUVEREZ

Introduction

Le « terrorisme » de l'organisation séparatiste ETA est l'un des sujets phares de l'actualité médiatique espagnole¹. Parce qu'il frappe de manière brutale et spectaculaire, parce qu'il remet en cause l'ordre politique en vigueur et parce qu'il possède une charge conflictuelle évidente, pas un jour ne passe sans qu'il ne soit à la Une de l'information nationale. Au cinéma, en revanche, la violence *etarra* a fait l'objet de peu de représentations : depuis la mort de Franco, seule une quarantaine de films ont abordé cette question.

Durant la période de transition démocratique (1975-1982²), la production cinématographique sur l'ETA est essentiellement constituée de documentaires ou de fictions à caractère militant et historique³. Le genre tend ensuite à se diversifier et donne naissance, sous l'ère socialiste (1982-1996), à de nombreux drames dans lesquels la violence s'inscrit en toile de fond de la crise économique, du chômage, de la consommation de drogue⁴ ou de l'intolérance sociale, politique et religieuse

¹ Dans la mesure où les mots « terrorisme » et « terroriste » renvoient à des stratégies discursives d'exclusion et de discrimination, nous employons ces termes entre guillemets. Voir : L. Thouverez, *Violence d'État et médias*, Paris, LDJD, 2011.

² En Espagne, la « Transition » est connue comme la période historique allant de la fin de la dictature franquiste à l'avènement de la démocratie. Certains historiens considèrent que cette période commence en novembre 1975 (mort du général Franco, le 20, et proclamation du roi Juan Carlos I de Bourbon à la tête de l'État espagnol, le 22) et qu'elle se termine le 29 décembre 1978, date de l'entrée en vigueur de la Constitution. D'autres estiment que la « Transition » prend fin le 22 octobre 1982, lorsque le parti de l'Union de Centre Démocratique d'Adolfo Suárez, qui avait négocié la réforme avec les différentes forces politiques conservatrices et progressistes, perd les élections et cède le pouvoir au Parti Socialiste Ouvrier Espagnol.

³ Pour les documentaires, citons *Comando Txikia* (1977) de José Luis Madrid, *Le Procès de Burgos* (1979) d'Imanol Uribe ou *Euskadi Hors d'État* (1982) d'Arthur Mac Craig. Les principaux longs métrages de fiction sont *La Fuga de Segovia* (1981) d'Imanol Uribe et *Operación Ogro* (1979) de Gil Pontecorvo.

⁴ C'est le cas dans *El Pico* (1983) d'Eloy de la Iglesia et dans *Ander eta Yul* (1988) d'Ana Díez.

du Pays basque⁵. Puis, à partir du milieu des années 90, de nouvelles thématiques, comme la souffrance des victimes⁶ ou l'engrenage de la violence, sont explorées. C'est à cette même période que naît le personnage de la femme *etarra*, laquelle n'est plus cantonnée à un rôle de figurante mais de véritable héroïne - ou anti-héroïne - de fiction.

À travers l'analyse de quatre films (*A Ciegas*, de Daniel Calparsoro ; *Yoyes*, d'Helena Taberna ; *Le Voyage d'Ariane*, d'Eduard Bosch et *El Lobo*, de Miguel Courtois), nous tenterons de déterminer si la récurrence du personnage « terroriste » féminin répond à des exigences commerciales destinées à séduire un public de plus en plus rare et de moins en moins politisé ou si elle reflète l'évolution sociologique de l'ETA dans les années 90 et 2000. L'étude des valeurs et des attitudes attribuées à la femme *etarra* nous permettra ensuite de relever les principaux traits de personnalité et stéréotypes auxquels ce personnage est associé, ainsi que les limites de sa représentation cinématographique.

I. Présentation des films

Alors que, dans les années 80, les films traitant de la violence de l'ETA mettent en scène des personnages qui se plient à la discipline du groupe sans la remettre en cause, ceux des années 90 et 2000 affichent une claire préférence pour la figure du rebelle, de l'insoumis, voire du traître. *Yoyes* et *El Lobo* s'inspirent ainsi de personnages réels ayant défrayé la chronique de leur temps en s'opposant frontalement à l'ETA.

1. Films basés sur des faits réels

Premier long métrage de la cinéaste Helena Taberna, *Yoyes* (2000) relate l'histoire de María Dolores González Katarain, dite « Yoyes », première femme ayant accédé à des responsabilités hiérarchiques au sein de l'ETA. Née le 14 mai 1954 dans la province du Guipúzcoa, Yoyes s'exile en France à l'âge de dix-neuf ans pour échapper à la répression franquiste. Installée au Pays basque « Nord », elle participe aux activités de propagande de l'ETA, puis donne des cours d'artillerie sur les plages de Saint-Jean-de-Luz avant de se hisser à la tête des commandos armés de l'organisation. En 1978, pourtant, Yoyes abandonne ses

⁵ Les principaux films traitant de l'intolérance politique sont *Golfo de Vizcaya* (1985) de Javier Rebollo, *La Blanca Paloma* (1989) de Juan Miñón et *Días de Humo* (1989) d'Antxón Eceiza. La thématique de l'intolérance sexuelle et religieuse concerne plus particulièrement *La muerte de Mikel* (1983) d'Imanol Uribe

⁶ *Asesinato en Febrero* (2001) d'Eterio Ortega, *Voces sin libertad* (2004) d'Iñaki Arteta.

fonctions et émigre au Mexique. Elle y étudie la sociologie, obtient un travail auprès des Nations-Unies et donne naissance à son fils Akaitz (qui devient une enfant prénommée Zuriñe dans le film).

En 1985, le retour de Yoyes au Pays basque suscite une grande polémique. L'ETA, alors victime de la « sale guerre » du GAL⁷, est divisée quant à la poursuite de la lutte armée. En outre, elle s'oppose à la politique de « réinsertion sociale des *etarras* » mise en place par le gouvernement socialiste de Felipe González. Dans ce contexte, de nombreux militants ne comprennent pas les raisons ayant poussé Yoyes à regagner Saint-Sébastien. Certains la soupçonnent d'avoir négocié son amnistie en échange d'informations sur ses anciens camarades. D'autres désapprouvent son désengagement politique. Harcelée par les journalistes et rejetée par les secteurs radicaux du nationalisme basque, Yoyes connaît le sort réservé par l'ETA à certains de ses « repentis » : le 10 septembre 1986, elle est abattue sous les yeux de son fils. Cette mort avait été pressentie par l'ancienne dirigeante, qui écrivait dans son journal intime :

Tout en désapprouvant la politique du gouvernement espagnol face au problème basque, je trouve inacceptable qu'une organisation qui se dit révolutionnaire utilise des méthodes fascistes ou staliniennes contre des personnes qui, à une époque donnée (lointaine en ce qui me concerne), en ont fait partie. Le silence est complice⁸.

Dans son livre écrit en prison, l'ancien *etarra* Juan Manuel Soares Gamboa explique, quant à lui, comment l'assassinat de Yoyes a été décidé :

Lorsque Yoyes rentra du Mexique pour s'installer en Euskadi, l'ETA procéda à une consultation urgente de ses membres permanents. La question qui leur était posée était d'une étonnante simplicité : doit-on la tuer ? Oui ou non ? Belén González s'abstint de répondre. Elle était une amie d'enfance de Yoyes. Elle déclara qu'elle laisserait à la majorité le soin de prendre cette décision, non sans ajouter : « pour moi, elle est déjà morte ». De Juana répondit : « Moi, je n'hésiterais pas un seul instant. Si

⁷ Le Groupe Antiterroriste de Libération (GAL) est responsable de 27 assassinats commis entre les mois d'octobre 1983 et de juillet 1987 au Pays basque. Ses activistes, issus de l'OAS, de la Légion Étrangère ou de la pègre internationale, étaient rétribués par le ministère de l'Intérieur espagnol.

⁸ Citée par C. Gurruchaga Basurto in *Los jefes de ETA*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2001, p. 43. « Aun sin estar de acuerdo con la política del gobierno español frente al problema vasco, es inaceptable que una organización que se dice revolucionaria utilice tácticas fascistas o estalinistas con los miembros que en algún tiempo (lejano en mi caso) formaron parte de ella. El silencio es cómplice ». Toutes les traductions sont personnelles.

je croise Yoyes dans la rue, je la tue à l'instant même ». Moi aussi, je répondis « oui, allons-y ! ». Je laissai le champ libre à son exécution⁹.

La fin tragique de la militante suscita un grand intérêt parmi la classe politique et intellectuelle espagnole. Dès 1987, le Ministre socialiste de la Culture, Jorge Semprún, demanda à son ami Costa-Gavras de porter la vie de l'ancienne *etarra* à l'écran. Le cinéaste franco-grec prit contact avec la famille mais abandonna rapidement le projet. Semprún demanda ensuite au cinéaste Fernando Trueba, qui refusa. C'est finalement une jeune réalisatrice navarraise, Helena Taberna, qui accepta de relever le défi. L'intrigue commence lorsque Yoyes (interprétée par l'actrice Ana Torrent) regagne l'Europe après sept ans passés au Mexique. Dès son arrivée, l'ancienne dirigeante s'aperçoit que sa figure a été transformée en icône de la lutte armée. Yoyes, pourtant, souhaite faire table rase du passé et vivre dans l'anonymat. Incomprise par sa famille et par les membres de l'ETA, son quotidien se transforme en une chronique d'une mort annoncée.

El Lobo, deuxième fiction inspirée de faits réels, retrace l'histoire de Mikel Lejarza, alias « Lobo », un agent des services secrets infiltré dans l'ETA entre 1973 et 1975. Manipulé puis abandonné par la hiérarchie policière espagnole, Mikel Lejarza parvint à intégrer les instances dirigeantes de l'ETA et contribua à l'arrestation de cent cinquante activistes, soit un quart des effectifs de l'organisation. Produit par l'ancien journaliste Melchor Miralles et réalisé par le cinéaste français d'origine espagnole Miguel Courtois, *El Lobo* met en scène deux personnages principaux : Txema ou Lobo (Eduardo Noriega) et Amaia (Mélanie Doutey), une belle et ambitieuse militante désirant prendre le contrôle de l'organisation. L'acteur Patrick Bruel, qui joue le rôle de Nelson, l'un des chefs de l'ETA, complète ce casting étonnant.

Dans la fiction, Txema, un entrepreneur basque acculé par les dettes, est capté par un agent des services secrets qui lui propose d'assainir ses finances en échange de renseignements sur l'ETA. L'entrepreneur accepte et quitte sa famille pour le Pays basque français, où vivent réfugiés les chefs de l'organisation. À Bayonne, il fait la connaissance d'Amaia, une jeune Basque « du Nord » qui

⁹ M. Antolín, Soares Gamboa, Agur, *ETA: El adiós a las armas de un militante histórico*, Madrid, Temas de Hoy, 1997, p. 30. « Cuando Yoyes regresó de México a Euskadi se celebró una consulta urgente entre la militancia "ilegal" de ETA [...]. La cuestión era de una aplastante sencillez: ¿la ejecutamos, sí o no? Belén González [...] se abstuvo de responder. Era amiga de Yoyes desde la infancia; dijo que lo dejaría a la decisión de la mayoría, no sin antes comentar: "Para mí, ya está muerta". De Juana respondió: "Yo no lo dudaría. Si veo Yoyes por la calle, la mato al instante". Yo también dije que sí, que adelante; daba vía libre a su ejecución. »

devient sa maîtresse. Tous deux intègrent l'ETA et se consacrent au transport d'armes et de militants jusqu'au jour où Amaia l'abandonne pour entamer une liaison amoureuse avec Nelson. Txema doit alors surmonter plusieurs épreuves : maîtriser sa jalousie et sa peur, déjouer la méfiance de ses compagnons d'armes et convaincre les services secrets de ne pas l'abandonner. Il parvient néanmoins au terme de sa mission et contribue au démantèlement de l'ETA.

2. Autres films

Le Voyage d'Ariane, du cinéaste catalan Eduard Bosch, a pour personnage éponyme une jeune fille idéaliste fréquentant les jeunesses nationalistes radicales de Pampelune¹⁰. Amoureuse d'un *etarra* surnommé « Vivaldi », Ariane partage son temps entre l'organisation de spectacles de marionnettes, la guérilla urbaine et les travaux de renseignements pour l'ETA. Identifiée par la police, elle s'enfuit du domicile familial et rejoint son fiancé dans la clandestinité. Elle s'incorpore alors à un commando qui séquestre Isabel Ulloa, fille d'un homme d'affaires, et la retient dans une ferme abandonnée des Pyrénées. Au contact de trois hommes (Vivaldi, José et Patxo) et d'une femme (Maite, qu'Ariane remplace dans le commando), la jeune fille entreprend un voyage dans le monde de l'horreur. La mort de Vivaldi au cours d'un affrontement avec la police la conduit à une profonde remise en question. Incapable de tuer son otage, Ariane est méprisée par José et Patxo. C'est pourquoi elle décide de leur échapper en provoquant leur mort dans un accident de voiture. À Barcelone, où elle s'est réfugiée, Ariane retrouve Maite, qui apprend sa trahison et l'exécute.

A Ciegas, du cinéaste basque Daniel Calparsoro, relate enfin l'histoire de Marrubi, une employée de blanchisserie membre d'un commando « légal » (qui se fond à la population) de l'ETA. Un soir, la jeune femme est chargée d'assassiner un conseiller municipal, mais l'entreprise dégénère. Marrubi, nerveuse, est incapable d'abattre la cible du commando et finit par tirer sur Eneko, l'un de ses camarades. Cet incident la pousse à s'enfuir et à se réfugier chez son patron, qui la séquestre. Après plusieurs jours passés en captivité, Marrubi parvient à s'échapper. Mais elle constate que Mikel, son mari, également membre de l'ETA, a séquestré leur fils pour la forcer à s'expliquer devant les chefs de l'organisation. La

¹⁰ Le choix du nom d'Ariane n'est pas anodin. Dans la mythologie grecque, Ariane aida Thésée à combattre le Minotaure en lui donnant une pelote de fil pour sortir du labyrinthe. Ariane (qui signifie la « très pure ») fait figure de jeune fille insoumise. Rebelle à l'autorité de son père, elle trahit sa patrie et s'enfuit avec son amant, comme Médée pour l'amour de Jason.

mort de Mikel permet toutefois à la jeune femme de retrouver son fils et de s'enfuir de nouveau.

3. Premiers éléments de comparaison

Les films évoqués ci-dessus présentent de nombreuses ressemblances. Dans *Yoyes*, *Le Voyage d'Ariane* et *A Ciegas*, la femme est protagoniste du récit. C'est-à-dire que l'action s'enclenche dès le moment où la femme décide de se désolidariser du groupe et de la violence pour retrouver la liberté. Tandis que la décision de Yoyes a été mûrement réfléchi et influencée par la maternité et l'évolution politique du Pays basque, celles de Marrubi et d'Ariane interviennent lorsqu'elles sont confrontées à l'obligation de tuer. La première, chargée d'assassiner un élu politique, est troublée par le regard de la victime. Elle braque son pistolet sur l'homme, hésite, renonce, recommence, puis abandonne définitivement son projet. La deuxième, chargée d'abattre et d'abandonner sa prisonnière dans un tunnel, reste impuissante face aux hurlements de celle-ci. Les trois personnages féminins évoluent donc entre la transgression et la soumission aux normes et au comportement du groupe. Mais leur rébellion se paie cher : aucun pardon n'est possible. Ariane et Yoyes échouent dans leur but et connaissent le sort des héroïnes tragiques. Prises au piège d'un amour impossible¹¹ et d'une destinée qu'elles ne parviennent plus à maîtriser, elles se retrouvent sacrifiées par leurs anciens camarades. Marrubi, qui échappe à la mort, n'est guère plus chanceuse. Sa liberté (symbolisée par une fuite dans les ténèbres) la voue désormais à une exclusion et à un exil perpétuels.

Le personnage féminin d'*El Lobo* présente plusieurs particularités par rapport à ceux évoqués ci-dessus. Il s'agit d'un personnage secondaire dont la fonction consiste à aider, puis à freiner, le héros dans sa mission. La psychologie d'Amaia, d'autre part, est traitée de manière superficielle. Alors que les autres films développent la psychologie des militantes *etarras* et décrivent, notamment, les angoisses face à la mort, *El Lobo* n'adopte la focalisation féminine qu'à deux reprises. Les attributs auxquels Amaia est associée, enfin, sont essentiellement négatifs. La facilité avec laquelle elle assassine est aussi élémentaire que son niveau de réflexion politique : « nous sommes une race à part, avec une langue et un

¹¹ Tandis que l'amant d'Ariane meurt lors d'un échange de coups de feu avec la police, le mari de Yoyes ne comprend pas l'entêtement politique de sa femme. Leurs divergences d'opinion s'illustrent lors d'une excursion en forêt. Tandis que Yoyes parle de la nécessité de libérer le peuple basque, Joxean écrit sur l'écorce d'un arbre, à l'attention de sa femme, « Tu es ma seule et unique patrie ».

sang particuliers », déclare-t-elle, « *mais les Espagnols veulent nous exterminer. C'est pour cela que nous devons lutter* »¹². Construisant son discours de manière dichotomique et simplifiée (entre le bien, qui relève de la culture basque, et le mal, issu de la culture espagnole), la jeune femme ne comprend pas, par exemple, comment le Basque Lobo a pu s'infiltrer dans l'ETA et travailler pour les services secrets d'un peuple ennemi (voir plus loin). Elle ne cherche pas, non plus, à remettre en cause le discours et les pratiques machistes de ses compagnons. Cette attitude soumise la différencie de Yoyes, d'Ariane et de Marrubi et la rapproche de Maite et d'Aizpeta, personnages secondaires du *Voyage d'Ariane* et d'*A Ciegas*.

Alors que, dans le passé, les films sur l'ETA étaient essentiellement masculins, la tendance semble s'inverser dans les années 90. Cette prédominance visuelle et narrative de la femme répond-elle à un renouvellement du genre ou reflète-t-elle l'évolution sociologique de l'ETA au cours de cette décennie ?

II. Le contexte de production

Durant les années 90, le cinéma espagnol s'est progressivement remis de la crise qu'il avait connue au cours de la décennie antérieure. Entre 1990 et 1999, le nombre de spectateurs augmenta de 67% et d'importants moyens furent mis en place pour protéger les films nationaux de la concurrence américaine. L'approbation de la loi du 8 juin 1994 sur la protection et le financement de l'industrie audiovisuelle, de même que le développement des chaînes privées de télévision (Canal Plus et Antena 3 sont les deux principales chaînes productrices de cinéma après TVE), contribuèrent ainsi à stimuler la production nationale. Cependant, de nombreux problèmes persistèrent. Le manque d'intérêt des spectateurs espagnols pour leurs propres films était sans doute le plus flagrant : alors qu'en 1980, 20% des films vus au cinéma étaient nationaux, ils n'étaient plus que 13,8% en 1999¹³. D'autre part, les longs métrages avaient toujours du mal à s'exporter et à trouver une chaîne qui accepte de les programmer après leur sortie en salles. C'est pourquoi les professeurs en Communication Álvarez Monzoncillo et López Villanueva estiment nécessaire de relativiser l'excellente santé du cinéma des années 90 :

¹² « *Somos una raza con una lengua y una sangre propias. Pero los españoles nos quieren exterminar. Por eso debemos luchar* ».

¹³ Sources : Ministerio de Cultura. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

Les succès de certains films ont engendré une euphorie démesurée. Mais le cinéma espagnol s'affronte toujours aux mêmes problèmes structurels que dans le passé et les perspectives ne sont guère optimistes. Il existe toujours des films qui ne trouvent pas de distributeurs [25%], le succès se concentre de plus en plus autour de quelques titres et la décapitalisation du secteur est inquiétante [...] ¹⁴.

Dans un tel contexte, la réalisation de fictions ou de documentaires traitant de la violence au Pays basque était relativement compliquée.

En réalité, les difficultés liées à ce type de projet n'étaient pas nouvelles. Parce qu'il est à prendre avec une « infinie précaution ¹⁵ », le « terrorisme » de l'ETA rebute souvent les producteurs et les distributeurs. L'histoire du *Voyage d'Ariane* en atteste. Après avoir été tourné avec un budget de 200 millions de pesetas - ni les autorités culturelles ni les chaînes de télévision ne voulaient financer le projet - le long métrage dut attendre dix mois avant d'être commercialisé car la multiplication des attentats pendant l'été 2000 fit craindre aux producteurs un boycott du film, voire des actions de représailles contre les cinémas qui le projetaient. Les films sur l'ETA, d'autre part, sont souvent peu rentables. Hormis Imanol Uribe, rares sont les cinéastes à avoir attiré plus de 500.000 spectateurs en salles ¹⁶. C'est pourquoi la production de ce type de fictions ou de documentaires est pratiquement nulle entre la fin des années 80 et le milieu des années 90.

L'arrivée sur le marché de l'audiovisuel d'une nouvelle génération de cinéastes contribua néanmoins à faire évoluer les choses. À partir de 1995, une recherche formelle fut d'ailleurs entreprise pour rendre les films attrayants. Le précurseur de ce nouveau style fut Daniel Calparsoro, dans *A Ciegas*. Lors de la promotion de son œuvre, le cinéaste basque déclara :

A Ciegas exprime ma vision néfaste du terrorisme [...]. Mais c'est surtout une histoire d'amour délirante qui cherche à captiver le spectateur au moyen

¹⁴ J. M. Alvarez Monzoncillo et J. López Villanueva, « La virtual recuperación del cine español », in *ZER - Revista de Estudios de Comunicación*, n° 7, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1999. « Los éxitos de algunas películas han generado una euforia desmedida. Pero el cine español todavía cuenta con los mismos problemas estructurales del pasado y las perspectivas tampoco son excesivamente optimistas. Todavía existen películas que no se estrenan, el éxito se concentra de forma más agravante en menos títulos, la descapitalización del sector de producción es preocupante, etc. »

¹⁵ Propos du cinéaste Montxo Armendáriz, cité dans le dossier « ETA vista por el cine », disponible sur le site http://www.laclave-com/ver_dossier.php?id=3.

¹⁶ J. Angulo, C. Heredero et J. L. Rebordinos (coords), *Entre el documental y la ficción, el cine de Imanol Uribe*, Euskadiko filmategia / Caja Vital Kutxa Fundazioa, Donosti / Vitoria, 1994.

d'impulsions et d'arythmies émotionnelles. Il s'agit d'une histoire d'amour en temps de guerre, une histoire où des personnages isolés et extrêmes cherchent à se rencontrer¹⁷.

La violence au Pays basque y est abordée à travers le regard désabusé d'une jeune femme, incomprise par son entourage. Mais, en l'absence quasi totale de dialogues, tout comme d'éléments permettant de s'identifier aux personnages, l'histoire ne parvint ni à émouvoir ni à convaincre le public¹⁸. Cette première tentative se solda donc par un échec.

La démarche fut ensuite reprise par Miguel Courtois, qui rencontra un grand succès avec *El Lobo*. La réussite de ce film (1,5 millions d'entrées en salles) se doit à un ensemble de facteurs qu'il convient d'analyser. Comme le souligne le producteur du film Melchor Miralles, *El Lobo* fut un projet de longue haleine :

Deux ans de travail ont été nécessaires pour qu'Antonio Onetti et l'équipe de Mundoficción [Mundoficción est une société du groupe Unedisa, qui édite le quotidien national *El Mundo*] aboutissent à un script totalement fidèle à l'esprit du projet : raconter une histoire basée sur des faits réels tout en faisant d'elle un spectacle audiovisuel. Nous voulions que la narration soit fidèle à la réalité mais qu'elle contienne aussi des éléments de fictions qui permettent au spectateur de se divertir face à un thriller politique, possédant de l'action et un certain contenu. On pourrait dire qu'il s'agit d'un concept de narration cinématographique plus américain qu'espagnol¹⁹.

¹⁷ B. Sartori, « El terrorismo, según Calparsoro », Madrid, *El Mundo*, 02.08.1997. « *A Ciegas* expresa mi visión sobre lo nefasto del terrorismo. Pero es sobre todo una delirante historia de amor que busca cautivar al espectador a través de impulsos y arritmias emocionales. Es una historia de amor en tiempos de guerra, una historia de personajes aislados y al límite que buscan conectarse entre sí. »

¹⁸ J. Costa, « Frutopia Jarrai », Barcelone, *Avui*, 15.09.1997. « Calparsoro sap capturar la claustrofòbia d'aquesta vida, el malsà funcionament sectari, la por viscuda des de dins del grup. Però no aconseguix que l'espectador es cregui cap dels seus terroristes. Començant, evidentment, per Najwa Nimri. L'actriu dona vida, com en les anteriors pel·lícules de Calparsoro, a una mena de Bambi femení perdut en el més inclement dels universos. »

¹⁹ « Dos años de trabajo de Antonio Onetti con el equipo de Mundoficción nos permitieron disponer de un guión que recogía fielmente el espíritu del proyecto: contar una historia basada en hechos reales con una concepción del cine como espectáculo audiovisual. Pretendíamos una narración fiel a lo ocurrido, pero que dispusiera de los elementos de ficción necesarios, imprescindibles para que el espectador pueda divertirse viendo un thriller político con acción y contenido, podríamos decir que con una concepción de la narración cinematográfica más americana que española », M. Miralles, *Cómo hacer cine*, 19.04.2004. http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=818&id_cat=3

Les scénaristes et les producteurs optèrent donc pour une trame narrative dynamique, caractérisée par des scènes d'action, des effets spéciaux, du suspense et une bande sonore entraînante. Le recours à un casting international est un second facteur susceptible d'expliquer la réussite d'*El Lobo*. Il faut dire, à ce sujet, que les choix effectués par les producteurs furent très judicieux : tandis que le duo Mélanie Doutey - Patrick Bruel garantissait la notoriété du film en France, le trio Eduardo Noriega - José Coronado - Silvia Abascal prédisposait à de bonnes critiques en Espagne. Enfin, l'introduction du personnage féminin d'Amaia permet d'agrémenter la vie de Mikel Lejarza d'une charge émotionnelle et érotique évidente. Cependant, il est totalement anachronique qu'une femme puisse, au moment du temps fictionnel, faire partie des instances dirigeantes de l'ETA.

La formule adoptée dans *El Lobo* connut un tel succès qu'elle fut reprise dans *GAL* (2006), le deuxième long métrage de Miguel Courtois. Financé par les mêmes producteurs qu'*El Lobo*, *GAL* revient sur l'enquête du quotidien espagnol *Diario 16* pour faire éclater le scandale de la « sale guerre » contre l'ETA. Comme dans *El Lobo*, *GAL* s'inspire de faits réels qu'il relate sous forme d'un thriller politique. Interprété par des acteurs de renommée internationale, *GAL* recourt également au personnage féminin pour complexifier la trame. Le duo réel de journalistes (Ricardo Arques et Melchor Miralles) est ainsi remplacé, dans la fiction, par un couple de reporters ayant entretenu une liaison amoureuse.

Yoyes envisage le thème de la violence de l'ETA d'une manière totalement différente. Loin des cascades et des explosions spectaculaires d'*El Lobo* et d'*A Ciegas*, *Yoyes* privilégie les scènes intimistes dans lesquelles les personnages expriment leur vision du conflit à divers moments de leur vie. Deux temps se mêlent dans la fiction : le passé, qui renvoie à l'effervescence politique des années 70 et aux débuts de la relation amoureuse entre Yoyes et son mari Joxean ; et le présent, qui relate de manière romancée les derniers jours de la militante. Plusieurs flashbacks permettent également de mesurer l'évolution idéologique et psychologique des personnages. « *Yoyes est une fiction dans laquelle je m'arrête sur deux choses* », déclare la cinéaste Helena Taberna, « *la fatalité du passé qui nous poursuit comme un cauchemar et le portrait d'une femme qui essaie d'être libre* »²⁰.

²⁰ « *Yoyes es una película de ficción. Me quedo en dos cosas: la fatalidad del pasado que te persigue como una pesadilla y el retrato de una mujer que intenta ser libre* » in J. Martialay, « Las dos caras de la historia por Helena Taberna », *Fotogramas*, n° 1878, 2000.

Dans *Le voyage d'Ariane*, enfin, le catalan Eduard Bosch aborde un thème jusqu'alors peu traité au cinéma : celui de la captation, par l'ETA, de ses futurs activistes. Ce sujet, très médiatisé durant la trêve de 97-98²¹, est introduit à partir de l'expérience d'Ariane, une jeune fille rebelle à laquelle de nombreux adolescents sont susceptibles de s'identifier. Le film insiste sur le conditionnement de la jeunesse dès son intégration au système scolaire. Les premières scènes du film montrent, en effet, comment les professeurs non nationalistes sont écartés des centres d'enseignement et comment les élèves sont sollicités pour manifester en faveur de la langue basque ou de l'amnistie des prisonniers. La propagande imprègne également la vie culturelle (spectacles de marionnettes, musique) et sociale (les jeunes se retrouvent dans des bars régents par le parti politique *Herri Batasuna*, les *herriko taberna*). L'incorporation de certains jeunes aux commandos de l'ETA apparaît donc comme la conséquence logique de la politique socio-éducative mise en place par les nationalistes modérés du PNB (parti à la tête du gouvernement autonome de 1980 à 2009). Les scénaristes et le cinéaste évitent pourtant de tomber dans un manichéisme stérile. Conscient des réactions que le film allait susciter, Bosch met en garde : « *On dit toujours que le terrorisme est un problème complexe alors que, en réalité, c'est très simple : il ne résout rien* »²². Le producteur Ángel Blasco ajoute : « *Le film démontre que les terroristes ont une vie à côté, qu'ils ne sont pas tous pareils et qu'il existe des différences de critère* »²³.

L'étude du contexte de production permet d'affirmer que les films abordant le « terrorisme » de l'ETA sont en nette augmentation à partir du milieu des années 90. Cette période, marquée par l'arrivée de la droite au pouvoir à Madrid en 1996, puis par la trêve de l'ETA entre septembre 1998 et décembre 1999, semble propice à une réflexion sur la violence. Les jeunes cinéastes sont particulièrement sensibles à ce sujet et n'hésitent pas à innover pour renouveler le genre « terroriste ». L'introduction de personnages féminins à la fiction est l'un des recours employés à cet effet. La présence féminine permet de développer de nouvelles thématiques et de complexifier la trame narrative. Elle contribue aussi à

²¹ Durant cette période, il était courant de lire, dans la presse espagnole, que l'ETA incitait les jeunes Basques à commettre des actes de vandalisme au Pays basque pour maintenir une pression sur le gouvernement de Madrid.

²² *El viaje de Arián*, Dossier de prensa, Montjuic entertainment, Barcelone, 2001, p. 15. « Siempre se dice que este problema es complejo, pero en realidad es muy sencillo ya que el terrorismo no soluciona nada ».

²³ *Ibidem*, p. 16. « La película demuestra que los terroristas tienen una vida detrás, que no son todos iguales y que hay tensiones y discrepancias de criterios ».

humaniser les acteurs de la violence et, par là-même, à « dépolitiser » le discours habituellement porté sur l'ETA. Si cette nouvelle formule rencontra un franc succès dans *El Lobo* et *Yoyes*, qui totalisèrent un chiffre d'1,5 millions et de 202.000 entrées, elle ne réussit pas à convaincre le public du *Voyage d'Ariane* et d'*A Ciegas*, qui n'attirèrent que 70.000 et 73.000 spectateurs²⁴. Nous aborderons maintenant la question de la militance des femmes au sein de l'ETA.

III. Un univers essentiellement masculin

Durant l'été 2010, de nombreux médias se sont faits l'écho d'une nouvelle étonnante : deux femmes - Izaskun Lesaka et Iratze Sorzabal – se partageraient désormais la direction de l'ETA. Si l'accès de la femme à des responsabilités politiques est de plus en plus courant dans nos sociétés, il n'en reste pas moins que, culturellement, la conduite de la guerre a toujours été associée aux hommes. L'ETA, qui revendique un projet politique et social révolutionnaire, n'a pas échappé à cette tendance : depuis sa création en 1959, les fronts politique et militaire ont presque exclusivement été dirigés par des hommes, et la femme n'a joué qu'un rôle minoritaire dans l'organisation. Sur les 706 prisonniers que compte cette organisation en date du 7 octobre 2010, seules 10% sont des femmes. Elle est donc loin d'être paritaire²⁵.

En réalité, l'incorporation des femmes au mouvement de « libération nationale » ou « nationaliste radical » intervient dans les années 70. Compte tenu de l'incarcération de nombreux militants (frères, compagnons, amis), les femmes s'engagent dans l'infrastructure et s'affichent dans les événements publics politiques. L'anthropologue Begoña Aretxaga souligne leur visibilité dans les enterrements et les hommages rendus aux *gudaris* (« soldats du peuple »), morts au cours d'affrontements avec la police. Selon elle, la présence de la femme permet de rappeler que la mort du militant n'est pas vaine et que la continuité de la « race » et de la lutte est assurée. Car la femme, génitrice, est aussi gardienne des traditions ancestrales du peuple basque²⁶.

Dans les années 80, la femme s'incorpore à la structure « militaire » de l'ETA et joue un rôle de plus en plus actif dans les commandos armés. Selon

²⁴ A. Malaña Ureña et G. Fernández González, « ETA y el cine, las fuentes de información de los profesionales del cine », in *Revista general de información y documentación*, 2006, n° 2, p. 195-216.

²⁵ Sources: association d'aide aux prisonniers *Etxerat*. Parmi ces 706 prisonniers, 151 sont incarcérés en France.

²⁶ B. Aretxaga, *Los funerales en el nacionalismo radical vasco*, La primitiva Casa Baroja, Donosti, 1988.

l'anthropologue Miren Alcedo, plusieurs facteurs favorisent le passage à la clandestinité et à la violence. Vivre dans un environnement politisé où un proche a été arrêté, incarcéré, voire tué, est souvent déterminant. Il s'agit, dans les films étudiés, du cas de Yoyes. Dans d'autres cas, c'est l'absence de repères qui conduit la femme à braver la mort. « *En s'affrontant à la possibilité de mourir, la vie, qui a figure de chaos [...], peut alors prendre un sens. De cette sorte, la vie et la mort trouvent un sens* »²⁷. Ce type de profil correspond, dans les films, à ceux de Marrubi et d'Ariane. En effet, cette dernière n'est pas issue d'une famille de nationalistes radicaux mais d'une famille « mixte » : le père, navarrais, est marié à une Andalouse. Le discours paternel « *je suis prêt à me battre pour mon pays mais pas à tuer pour celui-ci* » est d'ailleurs l'un des leitmotifs du film. En troisième lieu, la militante s'engage pour mener à bien un projet révolutionnaire dans lequel les relations de domination seraient abolies : indépendance, socialisme et égalité entre genres font partie de cet idéal. Ajoutons que, dans la réalité comme dans la fiction, les militantes sont convaincues du bien-fondé de leur entreprise : « *je fais ça parce que je vous aime !* » crie Marrubi à son patron.

En règle générale, l'ETA ne pose pas de difficultés à l'incorporation des femmes mais une certaine misogynie règne néanmoins dans ses troupes. Blagues machistes, critiques acerbes en cas d'échec et surveillance accrue sont le lot quotidien des militantes. Inversement, la femme tend souvent à se surpasser pour légitimer sa présence dans les commandos :

Les femmes qui intégraient mon commando étaient convaincues que, quelle que soit la situation, elles devaient en faire deux fois plus que les hommes. Il était facile qu'elles se sentent constamment offensées. Que faisaient-elles pour remédier à ce sentiment ? Elles réagissaient souvent d'une manière disproportionnée, qui consistait à en faire beaucoup plus que ce qu'elles ne pouvaient²⁸.

²⁷ M. Alcedo, « Mujeres de ETA: la cuestión del género en la clandestinidad », Barcelone, *La Factoría*, 1997, n°4. [en ligne]. URL: <http://www.lafactoriaweb.com/articulos/miren4.htm#>. « La vida, que se presenta como un caos al que sólo pone fin la muerte - en sí misma el mayor absurdo de todos, la última estafa de la vida - puede tener un sentido precisamente enfrentándose a la posibilidad de morir, tomando un papel activo. De esta forma, vida y muerte encuentran sentido ».

²⁸ M. Antolín, *Soares Gaomboa, agur ETA*, Madrid, *Temas de hoy*, 2001, p. 163. « Las mujeres que entraban en el *talde* [...] tenían el convencimiento de que debían demostrar el doble que [los hombres] en cualquier tipo de actuación. No era difícil que se sintieran continuamente agraviadas. ¿Qué hacían para superar ese sentimiento? Generaban una respuesta generalmente desproporcionada, que se traducían en aparentar más lo que podían dar de sí ».

Yoyes montre comment María Dolores Katarain s'est progressivement imposée face à ses camarades. Mais l'exil, la maternité, tout comme le manque d'évolution dans les rapports entre genres, contribuent au désengagement politique de la militante. Elle écrit ainsi dans son journal :

L'espoir de m'imposer comme une femme au milieu d'un monde d'hommes me donnait des ailes. Je me sentais forte et, comment dirais-je..., pleine de vie et d'enthousiasme. Mais, quand je me suis imposée [...], il était déjà trop tard. J'avais épuisé mes forces dans la lutte et le triomphe ne m'apportait rien. Premièrement, parce que c'était quelque chose d'individuel qui ne se traduisait pas par davantage de respect et de solidarité vis-à-vis des autres femmes. Et, deuxièmement, parce que ce triomphe était l'échec de ma lutte personnelle en tant que femme²⁹.

Bien que les opinions quant aux choix personnels de l'ancienne dirigeante continuent de susciter la polémique au Pays basque, plusieurs personnes issues des milieux nationalistes nous ont confié que le sort de María Dolores Katarain aurait probablement été différent s'il avait été question d'un homme. Quoi qu'il en soit, le cas de Yoyes montre les limites du discours prétendument révolutionnaire de l'ETA. Miren Alcedo conclut :

L'ETA est une organisation profondément masculine où les hommes ont exercé le contrôle du pouvoir et où se sont imposées des valeurs traditionnellement masculines : l'indépendance, la quête de réussite, la force – laquelle se démontre, si besoin est, à travers la pratique de la violence – et une claire distinction entre les genres – ce qui oblige les hommes à occulter leurs sentiments pour ne pas paraître efféminés. Une telle caractérisation fait que la présence des femmes est problématique, de faible transcendance et qu'elle n'est reconnue que lorsque les femmes adoptent des attitudes associées traditionnellement aux hommes³⁰.

²⁹ M. D. Katarain González, *Desde su ventana*, Pamplune, Autoedición, 1987, p. 60. « La esperanza de que me impondría como mujer en un mundo de hombres me empujaba, me sentía fuerte, yo diría que llena de vida y entusiasmo. Y cuando me impuse como mujer, o al menos así lo sentí, ya era demasiado tarde, me había agotado en la lucha, o el triunfo no me daba nada. Primero, comprendía que era algo individual, que no se traducía en más respeto y solidaridad para con otras mujeres, y segundo, ese triunfo era la derrota de mi lucha como mujer ».

³⁰ Alcedo, Miren, *op. cit.* « ETA ha sido una organización marcadamente masculina en la que los hombres han tenido el control del poder y donde se han impuesto los que tradicionalmente vienen siendo los valores masculinos: independencia, búsqueda del triunfo, fuerza - que se demuestra recurriendo a la violencia si es necesario - y una clara diferenciación respecto al otro género - que, por ejemplo, impide mostrar los afectos para no ser considerados afeminados. Semejante caracterización hace que la presencia de las mujeres sea problemática, de escasa trascendencia y

La prédominance de personnages féminins dans les films ne reflète donc pas la réalité de la vie clandestine des membres de l'ETA. Il est donc possible d'émettre l'hypothèse que cette présence ne sert qu'à mieux dénoncer le discours contradictoire de l'organisation clandestine. Étudions maintenant la caractérisation des personnages féminins.

IV. Stéréotypie de la femme « terroriste »

Les *gender studies* issues de la théorie féministe anglo-américaine ont souligné que les différences observées dans les sociétés entre les hommes et les femmes étaient plus de nature sociale que biologique. Ces études, qui se sont centrées autour du concept de stéréotypie, ont démontré que l'attribution de traits socioculturels à chaque sexe était généralement destinée à légitimer la domination masculine en vigueur. Comme toute activité humaine, le cinéma s'est structuré autour de l'opposition entre masculin et féminin. C'est pourquoi il est devenu, dès les années 70, l'un des objets d'étude privilégié des *gender studies*³¹. Bien qu'ils aient été tournés à une époque récente, les quatre films étudiés reproduisent un certain nombre de stéréotypes (nous entendons par là une série de traits caractéristiques généralement exagérés et souvent négatifs) qui permettent de définir la militante *etarra* et de la distinguer de son compagnon d'armes masculin.

1. Génitrice et destructrice

Comme le souligne l'historien George Mosse, la femme possède un rôle particulier dans l'histoire des nationalismes. Traditionnellement, elle symbolise la pureté, la tradition et l'unité raciale³². La représentation de la patrie est d'ailleurs féminine : elle prend la figure d'une mère dont la mission est d'engendrer de nouvelles générations et de transmettre le patrimoine culturel du groupe. Mais la femme ne se contente pas d'incarner la patrie. Elle représente aussi la beauté et l'honneur de cette patrie :

Les femmes symbolisent dans la plupart des cas l'esprit de la collectivité. Souvent conçues et présentées comme les porteuses symboliques de l'identité et de l'honneur

sólo reconocida cuando las mujeres han tomado actitudes tradicionalmente identificadas como masculinas ».

³¹ Signalons que l'article de Laura Mulvey fut le précurseur de ce genre d'études. Voir : L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 18, n°3, 1975, p. 6-18.

³² G. Mosse, *Nationalism and Sexuality*. New York, Howard Fertig, 1985.

de la collectivité, à titre personnel et collectif, elles assument la « lourde charge de la représentation », pour reprendre l'expression utilisée par Kubena Marcer en 1990. La conduite des femmes marque de ce fait les limites posées par la collectivité. Les hommes traditionalistes peuvent être les défenseurs de la famille et de la nation, mais les femmes sont réputées incarner l'honneur de la famille et de la nation : leur honte est celle de la famille, de la nation et de l'homme³³.

C'est pourquoi les femmes soupçonnées de trahison sont particulièrement châtiées en temps de guerre. Les exemples ne manquent pas. La tonte des citoyennes françaises soupçonnées d'avoir collaboré avec les nazis, lors de la Libération, en est un. L'assassinat de Yoyes en est un autre.

La militante de l'ETA n'est pas exempte de contradictions. En tant que représentante d'un projet national, elle se doit de perpétuer la race et de transmettre aux jeunes les traditions et les valeurs de son peuple. Mais, en tant que guerrière, elle participe à une activité culturellement perçue comme masculine, engendrant la mort et la destruction. Ce paradoxe explique pourquoi, dans la réalité, les militantes indépendantistes sont souvent reléguées à un rôle de « médiatrices ». C'est-à-dire qu'elles se chargent d'apporter un soutien moral aux prisonniers (on les appelle les « femmes des autobus »), d'accueillir les réfugiés, d'organiser des campagnes et des marches de protestation, tandis que les hommes livrent bataille³⁴. Dans les quatre films, au contraire, la femme est au cœur de l'activité guerrière. Comment cette contradiction se manifeste-t-elle à l'écran ?

Tous les films étudiés insistent sur les difficultés d'intégration des femmes dans les commandos « terroristes ». L'adoption de codes vestimentaires et de comportements masculins est une condition préalable à leur acceptation. Tandis que Yoyes et Marrubi s'habillent avec des vêtements larges et sombres qui occultent leurs formes, Ariane arbore le style « unisexe » des jeunes de l'ETA (jeans ou pantalons militaires, T-shirt rayé, foulard palestinien) et accentue son aspect négligé au moyen d'une coupe de cheveux hirsute. Seule Amaia se distingue des autres personnages en assumant pleinement sa féminité. La femme *etarra* tend également à se surpasser pour légitimer sa présence dans le groupe. Le

³³ U. Klein, « La contribution de l'armée et du discours militaire à la formation de l'image sociale de la masculinité », Séminaire *Les hommes et la violence à l'égard des femmes*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 7-8.10.1999. En ligne. <http://www.eurowrc.org/13.institutions/3.coe/fr-violence-coe/11.actes-oct99.htm>

³⁴ B. Aretxaga, « La muerte de Yoyes: discursos generales de género y política en el País Vasco », in M. D. Katarain González, *Desde su ventana*, Irún, Alberdania, 2009, p. 30.

machisme des militants, en effet, est un élément récurrent des quatre films. Yoyes fait l'objet de multiples railleries quand elle rate ses cibles lors des entraînements militaires. En outre, c'est à elle qu'incombe de faire la cuisine, de laver le linge et de veiller sur les malades pendant que les hommes regardent la télévision. Ariane est également astreinte aux tâches les plus ingrates lors de sa retraite dans la ferme. Elle est obligée, par exemple, de laver l'écurie où est séquestrée la prisonnière. Quant à Marrubi, elle n'a d'autre choix que de se plier aux exigences de son mari *etarra*, qui ne s'adresse à elle qu'au moyen d'injonctions.

Repousser les avances sexuelles de ses compagnons est le second problème auquel doit se confronter la militante. Tandis qu'Ariane et Yoyes sont harcelées par les membres de leur commando, Amaia constate que « *les femmes ne sont admises que pour le repos du guerrier* ». Yoyes n'hésite pas, malgré tout, à mettre en doute les idéaux révolutionnaires des camarades qui lui manquent de respect. Lorsque Kizkur exprime son désir que des militantes rejoignent son unité, elle s'écrit : « *Qu'est-ce qui t'arrive ? Tu veux baiser ? C'est pour ça que tu t'es engagé ? Ou c'est parce que tu as besoin de quelqu'un qui repasse tes chemises et prépare la popote ?* ». Marrubi, enfin, est triplement discriminée. Dans l'une des premières scènes, le spectateur est témoin des avances sexuelles que lui fait son patron (« *Avec moi, tu auras une vie confortable. Je cèderai à tous tes caprices* »). L'arrivée de son mari met fin à la scène. Mikel, pourtant, est incapable de protéger sa femme. Au contraire, il la soupçonne d'infidélité et la force à participer à un assassinat qui la révolte. Les suppliques de Marrubi (« *Je n'en peux plus ! Je veux tout arrêter !* ») ne l'apitoient aucunement. D'ailleurs, après l'échec de l'opération, il n'hésite pas à séquestrer leur fils. Marrubi se réfugie alors dans la demeure luxueuse de son patron. Mais ce dernier, loin d'honorer ses promesses, la séquestre et l'oblige à s'adonner à des jeux érotiques dans lesquels elle doit revêtir des habits de servante et porter une cagoule sur la tête. Cette scène, qui rappelle l'ambiance des films de Buñuel ou du *Collectionneur* de William Wyler, convertit la jeune femme en esclave prostituée de la « bourgeoisie décadente biscayenne » (un *leitmotiv* du discours marxiste de l'ETA). Délaissée par son mari, abusée par son patron et exclue de l'ETA, Marrubi est l'incarnation même de l'anti-héroïne de fiction.

Amaia, comme nous l'avons dit, diffère des autres personnages. Alors qu'Ariane, Yoyes et Marrubi luttent contre le machisme de leur entourage, la protagoniste d'*El Lobo* le détourne à son profit. Son ascension dans l'ETA se fait donc au moyen des hommes. Après avoir séduit Txema par son chant de sirène

envoûtant, Amaia s'offre à lui dans une scène où les références intertextuelles sont évidentes : comme dans *A Ciegas*, la « terroriste » entretient des relations sexuelles avec une cagoule sur la tête. La liaison avec l'agent des services secrets, d'ailleurs, n'est qu'un prétexte pour se rapprocher de Nelson, le chef de l'organisation :

Amaia. Nelson et les membres de son commando vont avoir besoin de quelqu'un qui s'occupe du ménage et de la cuisine. Je vais me porter volontaire.

Txema. Les règles de fonctionnement des commandos et des appartements clandestins ont déjà été établies. Nelson et son groupe n'ont pas besoin de serviteurs.

Amaia. Si, ils ont besoin d'avoir tout leur temps libre. Et moi, je souhaite les aider³⁵.

La jeune femme entreprend la conquête de Nelson au moyen d'une attitude exagérément soumise (« *Je voulais te dire que, pour moi, tu es comme un Dieu* » lui dit-elle). Une fois devenue sa maîtresse, Amaia poursuit son ascension et tue plusieurs policiers. Elle profite également de la division des troupes pour imposer ses idées et demande à Txema d'éliminer son amant : « *On ne peut plus avoir confiance en Nelson. L'heure est venue de le retirer du groupe et nous emparer du pouvoir* ». L'arrestation des chefs de l'organisation permet à la jeune femme de se rapprocher de son objectif, mais Txema détruit ses illusions :

T. Tout est fini, Amaia. Lobo a terminé sa mission.

A. C'était toi ? J'ai couché avec un *txakurra*³⁶ !

T. Je ne suis pas un *txakurra*.

A. Comment as-tu pu nous trahir ?

T. Moi aussi je suis basque !

A. Un Basque ne trahit pas son peuple.

T. Vous n'êtes pas mon peuple. Vous n'êtes qu'une bande de fanatiques.

A. Je te tuerai ! Nous te tuons !³⁷.

La première réaction à la trahison de Lobo est révélatrice de l'état d'esprit de la jeune femme. Bien qu'elle revendique son appartenance à un mouvement

³⁵ « Nelson y su grupo necesitarán a alguien que se ocupe de limpiar y hacer la comida. Voy a ofrecerme como voluntaria. - Los pisos ya están organizados. No necesitan criados. - Necesitan disponer de todo su tiempo y yo quiero estar cerca para apoyarles ».

³⁶ « *Txakurra* », qui signifie « chien » en *euskera*, sert à désigner péjorativement les policiers.

³⁷ « - ¿ Eras tú ? ¡ Estuve follando con un *txakurra* ! - No soy un *txakurra*. - ¿ Cómo has podido traicionarnos ? - Yo también soy vasco. - Ningún vasco traiciona su pueblo. - Vosotros no sois mi pueblo, sois una pandilla de fanáticos. - Te mataré, te mataremos ».

d'avant-garde et assume sa sexualité sans complexes, Amaia est totalement soumise à l'idéologie patriarcale du front militaire. Restée seule à la tête de l'ETA, la jeune femme pourrait tuer Lobo. Mais elle n'a ni le courage de le faire, ni les capacités intellectuelles nécessaires à l'analyse de la situation. C'est pourquoi la menace finale est reformulée à la première personne du pluriel.

La discrimination des quatre personnages de fiction n'est guère surprenante si l'on considère que, dans l'imaginaire collectif, le guerrier appartient à un monde viril où conquête militaire et conquête féminine vont de pair. La femme, bien évidemment, n'est pas exclue de ce monde. Mais elle doit rester à un discret second plan pour faciliter la réussite de l'opération militaire. En ce sens, elle n'est jamais protagoniste de la guerre. Isolina Ballesteros remarque, à ce propos, que l'alliance avec l'univers féminin condamne souvent l'action militaire à sa perte. Dans de nombreux films, en effet, la femme « *renforce l'indécision idéologique du guerrier et souligne la vulnérabilité de l'homme* ». La présence féminine est toutefois nécessaire car elle permet de démontrer la virilité de l'homme tout en renforçant « *la sexualité phallique et patriarcale de la société* »³⁸. Or, force est de constater que les films étudiés ne cherchent pas à dissiper les préjugés. En présentant les femmes *etarras* comme des victimes, les cinéastes et les scénaristes refusent finalement de reconnaître leur rôle comme sujets sociaux et historiques.

Yoyes et *A Ciegas* soulignent également la contradiction entre lutte armée et maternité. Dans un film comme dans l'autre, ces activités apparaissent incompatibles. La quête de pouvoir de Yoyes l'a conduite à négliger l'une des missions essentielles de la femme nationaliste : l'éducation. Sa fille Zuriñe est coupée de ses racines. Elle ne parle pas *euskera* et doit compter sur sa famille restée au Pays basque pour découvrir sa culture. Les grands-parents, qui lui enseignent le nom des fruits et légumes qui poussent dans le jardin, et la tante Begoña, qui l'habille du costume traditionnel pour se rendre aux fêtes du village, remédient ainsi à la « mauvaise éducation » prodiguée par Yoyes. Marrubi n'est pas non plus le prototype d'une mère idéale. Son engagement dans l'ETA puis son renoncement à la violence conduisent à ce que son fils soit arraché du cocon familial pour vivre dans la clandestinité, puis définitivement éloigné de sa patrie. Les films dénoncent donc le caractère incongru de l'adoption de comportements

³⁸ I. Ballesteros, « El sujeto masculino terrorista en el cine de Imanol Uribe », *Cine in(surgente)*, Madrid, Fundamentos, 2001, p. 144.

masculins de la part des femmes et soulignent leurs conséquences néfastes sur les sociétés basque et espagnole.

Mauvaise mère, militaire inexpérimentée, opportuniste écervelée, la femme *etarra* est synonyme de tous les dangers. Or l'on constate que cette représentation n'évolue guère au cours des années. Dans le film *La muerte de Mikel* (1983), par exemple, la mère castratrice rejette son fils homosexuel et le tue pour éviter le déshonneur social. Dans le roman *L'homme seul* (1993) de Bernardo Atxaga, l'imprudence de Jone met en danger le commando. Dans le film *Días Contados* (1994), c'est une prostituée qui détourne le « terroriste » Antonio du droit chemin. Dans *Todos estamos invitados* (2008), enfin, la femme est une fanatique qui empêche l'*etarra* amnésique d'échapper à son passé.

2. Entre non-dit et hors-champ

Les films dont le personnage central est une femme présentent certaines particularités avec ceux dont le protagoniste est un homme. En règle générale, la psychologie des « terroristes » est davantage explorée quand il s'agit d'une femme. D'ailleurs, il est symptomatique que le premier cinéaste à avoir tenté une approche humaniste du phénomène « terroriste » (Imanol Uribe dans *La muerte de Mikel*) ait choisi un militant homosexuel pour y parvenir. *Yoyes* est sans doute le film qui humanise le plus les militants *etarras*. Les scènes représentant les relations qu'entretient Yoyes avec son mari, sa famille, son enfant ou son amie Héléne démontrent, par exemple, qu'ils ne sont pas des êtres sanguinaires dénués de sentiments et de compassion (comme le veut le discours politique habituel). Des attributs positifs leur sont même associés. Sous le franquisme, les membres de l'ETA sont capables de mettre leur vie en péril pour braver la répression. Des sentiments de solidarité et de respect mutuel existent entre eux. Bien que certains s'illustrent par un comportement agressif et machiste, d'autres, comme Argi et Koldo (qui correspondent, dans la réalité, aux anciens dirigeants José Miguel Beñarán et Txomin Iturbe Abasolo), sont ouverts au dialogue. Yoyes est également décrite comme une amie fidèle et une intellectuelle. Il semble même qu'elle n'ait jamais fait couler de sang.

Cette représentation de l'ancienne dirigeante n'a pas été exempte de critiques. Le philosophe espagnol Fernando Savater dénonce ainsi :

Un simple d'esprit pourrait finir par croire que Yoyes fut la première femme à parvenir à la tête de l'ETA pour ses brillants articles théoriques. Or nous savons que

l'ETA ne fonctionne pas ainsi : il n'y a jamais eu de prédominance du front politique, et encore moins du théorique, sur le militaire. Yoyes ne fut pas une combinaison de la mystique héroïque de Jeanne d'Arc et des aptitudes littéraires de Virginia Woolf. Elle est autre chose. Peut-être humaine, mais surtout plus intéressante et plus dure, sur le plan historique, que ce que l'on tente d'occulter³⁹.

En réalité, rien ne prouve que la cinéaste Helena Taberna ait tenté d'occulter la vérité sur le passé de Yoyes. S'il est certain que *l'etarra* tire sur des cibles en carton et condamne l'ETA lorsqu'elle place une bombe dans un café, elle est aussi représentée comme une femme capable d'intimider ses rivaux.

Quoi qu'il en soit, une certaine autocensure existe lorsqu'il convient de filmer la violence exercée par les femmes ou contre les femmes. Dans *Le Voyage d'Ariane*, par exemple, l'exécution de la prisonnière est filmée dans l'obscurité, ce qui empêche de distinguer clairement les images. Isabel apparaît au premier plan, les yeux bandés, tandis qu'Ariane tente sans succès de braquer son pistolet sur sa tempe. Patxo décide alors d'en découdre. Les images se brouillent. Isabel hurle. Puis un silence angoissant informe du dénouement de la scène. L'exécution d'Ariane est aussi tournée hors-champ. Dans *Yoyes*, la violence est stylisée grâce à de nombreux procédés. Lors de l'attentat du café madrilène, c'est le soulier d'une femme retombant sur la chaussée qui suggère l'étendue du massacre. La mort de Yoyes est symbolisée par le gros plan de sa main lâchant le volant d'un tracteur (elle se trouve dans une exposition agricole). Quant à celles des militants Argi et de Zaldu, elles sont signifiées à travers le gros plan du visage éploré de leurs proches. Dans *El Lobo*, en revanche, les scènes morbides sont nombreuses. L'idéologue Asier, par exemple, est assassiné par ses camarades au cours d'un repas. L'homme tombe alors le nez dans son assiette et la caméra filme, en contre plongée, comment son sang se mélange à la nourriture. Pantxo, ami de Lobo torturé par des policiers, apparaît également nu dans une baignoire remplie de sang.

Il convient de signaler, à ce propos, que la brutalité policière est toujours exercée contre des hommes. Ce n'est pas Yoyes qui est rouée de coups par la Garde Civile, mais son frère Manu. Et ce n'est pas Amaia, mais Pantxo et les

³⁹ « Un despistado podría llegar a creer que fue la primera mujer en llegar a la cúpula de ETA por los buenos que eran sus artículos teóricos. Y sabemos que ETA no funciona así : nunca ha habido predominio de lo político ni mucho menos de lo teórico sobre lo militar. Yoyes no fue una combinación de la mística heroica de Juana de Arco y las habilidades literarias de Virginia Woolf; fue otra cosa, quizá humana y sobre todo históricamente más interesante y más dura, que lo que se nos escamote ». F. Savater, *Perdonen las molestias*, Punto de lectura, Madrid, p. 271.

hommes du commando « Barcelone », qui sont torturés par la police. Par conséquent, le corps féminin n'apparaît jamais violenté. Or l'on sait que les militantes sont tout aussi victimes de la brutalité policière que les hommes⁴⁰. Seuls quelques cinéastes comme Arthur Mac Craig, dans *Euskadi, hors d'État* (1982), ou Julio Medem, dans *La Pelota Vasca* (2003), ont abordé cette question avec franchise⁴¹.

Notons, pour terminer, que le personnage féminin permet d'introduire une réflexion sur la mère-patrie basque. Gangrénée par la violence et le fanatisme politique, cette société semble vouée à l'autodestruction. Le sort tragique des anti-héroïnes des quatre films l'atteste : à l'instar d'un Chronos dévorant ses enfants, l'ETA sacrifie ses militantes pour permettre à une minorité opportuniste et inculte (dont Amaia est l'archétype) de conserver son hégémonie politique. La rédemption finale, pourtant, ne permet pas un retour à la paix. Au contraire, elle n'engendre que plus de rancœur et d'incompréhension. Terrorisées par l'exclusion communautaire plus encore que par la répression policière, les militantes n'ont guère d'alternative à la violence.

Conclusion

Depuis le milieu des années 90, le genre cinématographique « terroriste » offre une plus grande visibilité aux personnages féminins. Les rôles qui leur sont attribués demeurent, néanmoins, très stéréotypés : la femme menace la cohésion du groupe, conteste la hiérarchie et transgresse les valeurs et les normes sociales. Sa faiblesse et son inaptitude à gouverner ses sentiments la poussent également à commettre des bévues, voire à critiquer l'usage de la violence. Or, en présentant la militante de l'ETA comme un être instable et incapable de maîtriser son destin, les films ne font que renforcer le discours patriarcal habituel qui veut que la conduite de la guerre soit effectuée par les hommes.

La femme attise également de nombreux fantasmes masculins. Si *Yoyes* et *Le Voyage d'Ariane* introduisent une réflexion sur le rôle de la femme au sein des mouvements dits d'avant-garde révolutionnaire, *A Ciegas* et *El Lobo* offrent une image superficielle de la militante. Le voyeurisme fétichiste de ces derniers films

⁴⁰ Signalons que le 29 décembre 2010, quatre policiers espagnols ont été condamnés pour avoir torturé les membres de l'ETA Igor Portu et Mattin Sarasola. U. Moran, « Cuatro guardias civiles, condenados por torturar a los etarras Portu y Sarasola », *El País*, 30.12.2010.

⁴¹ Dans ce film, la citoyenne Anika Gil témoigne des sévices qu'elle a subis lors d'une garde à vue effectuée en 2002. La femme, mise au secret pendant cinq jours dans un commissariat de Madrid, fut ensuite libérée sans aucune charge.

ne possède aucune fonction narrative particulière. Il illustre, tout au plus, la nouvelle façon de porter la question « terroriste » à l'écran dans les années 90 et 2000. Grâce au personnage féminin, les scénarios sont agrémentés d'intrigues amoureuses et de scènes érotiques qui « dépolitisent » la fiction et répondent, avec plus ou moins de succès, aux attentes des producteurs et des spectateurs.